



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Lingue, Culture e Società
Ciclo XXIII
Anno di discussione 2014-15

**Riscritture: potenzialità e limiti della rilettura del canone
moderno nella letteratura giapponese contemporanea.
Il caso delle parodie di Kawabata Yasunari.**

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-Or/22

Tesi di Dottorato di CATERINA MAZZA, matricola 955489

Coordinatore del Dottorato
Prof. Federico Squarcini

Tutore del Dottorando
Prof. Luisa Bienati

TABLE DES MATIÈRES//INDICE

INTRODUCTION // INTRODUZIONE

Aperçu du travail

Structure de la thèse

Introduzione (*résumé en italien*)

Notices bio-bibliographiques des auteurs (*Profili degli autori*)

Inoue Hisashi 井上ひさし (1934-2010)

Ogino Anna 荻野アンナ (1956)

Shimizu Yoshinori 清水義範 (1947)

PREMIÈRE PARTIE - DÉFINITION DU CHAMP D'ÉTUDE PARTE PRIMA – DEFINIZIONE DEL CAMPO DI STUDIO

CHAPITRE 1

1.1 Ubiquité d'une *notion confuse et galvaudé*

1.2 Un *petit nettoyage de la situation verbale?*

CHAPITRE 2

2.1 *Parodii & pasutiishu*

DEUXIÈME PARTIE – ANALYSE DU CORPUS

SECONDA PARTE – ANALISI DELLE OPERE

CHAPITRE 3

3.1 Une *ambiguité transparente* : le processus de canonisation exogène de Kawabata Yasunari
(Un' « *ambiguità trasparente* »: il processo di canonizzazione esogena di Kawabata Yasunari)

3.2 *La fabrique de l'universel*
(*La « fabbrica dell'universale »*)

3.3 Ogino Anna, *Yukiguni no odoriko*

3.4 Shimizu Yoshinori, *Sunō kantorii*

3.5 Inoue Hisashi, *Kikikirijin – Bun to Fun*

CHAPITRE 4

4.1 Parodie et traduction

4.2 Parodie de la traduction

4.3 Traduction de la parodie

* Traductions de *Yukiguni no odoriko* et *Sunō kantorii*
(*traduzione italiana*)

ANNEXES // APPENDICE

1. TEXTES ORIGINAUX :

『スノー・カントリ』

『雪国の踊り子』

2. BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

*I am all for putting new wines in old bottles,
especially if the pressure of the new wine
makes the old bottles explode.*

Angela Carter

Aperçu du travail

Les perspectives de recherche de cette étude s'organisent autour d'un axe thématique qui ouvre la dimension littéraire japonaise contemporaine au débat critique international : l'un des enjeux de notre analyse est de comprendre, par la comparaison d'un nombre limité d'œuvres exemplaires, la spécificité de l'expérience de la *réécriture parodique* du canon au Japon dans un corpus de textes publiés au Japon entre la fin des années Soixante-dix et le début des années Quatre-vingt-dix.

Par ailleurs, tout en définissant de façon ponctuelle le champ d'investigation – notamment les réécritures parodiques des œuvres de Kawabata Yasunari (1899-1972) dans les années '70-'90, cette analyse permettra de réfléchir au problème complexe de l'utilisation, devenue paradigmatique, des formes intertextuelles dans la littérature « postmoderne ». S'agit-il d'une façon pour préserver ou déconstruire ? Est-il possible de considérer la relecture parodique comme une forme de *traduction* du canon ?

Le discours critique contemporain sur les relations entre les procédés de lecture et écriture a sans doute atteint son apogée avec la réflexion métalittéraire poussée par l'idée du *Quijote* de Pierre Menard. Genette, à ce propos, a défini ces relations comme constituant « l'âme même de l'activité hypertextuelle » : en effet, le paradoxe de l'utopie de Borges cache et révèle à la fois les contradictions d'une époque où les différentes formes d'expression artistique ont utilisé l'intertextualité d'une façon systématique. Intertextualité, déconstruction, subversion et réécriture du canon littéraire : telles sont les caractéristiques de ce qu'on a défini comme *postmoderne*, à l'aide d'un terme, selon Eco, *bon à tout faire*. Les coordonnées tracées par le débat de la critique internationale ont permis de définir l'*indéfinissable postmoderne* comme un cadre très varié, en en marquant pourtant des aspects formels universellement considérés comme « symptomatiques ».

Parmi eux, l'utilisation récurrente de la parodie : considérée à la fois comme icône négative d'une littérature destinée à son inévitable exhaustion, ou au contraire comme signe de régénération et *conditio sine qua non* d'un renouvellement nécessaire, la parodie a été sans aucun doute un « symptôme » qui s'est propagé dans la littérature contemporaine relevant des polysystèmes culturels les plus différents.

Il est difficile d'établir une connexion intentionnelle entre des expériences littéraires si « distantes », mais il est indubitable que la technique intertextuelle a été pour des auteurs aussi différents que Salman Rushdie, Milorad Pavic ou Inoue Hisashi le moyen privilégié pour proposer une littérature « nouvelle » qui a volontairement relu et réécrit la tradition. Le débat parfois contradictoire sur le postmoderne étant désormais moins vif, il est peut être possible de reconsidérer ces éléments « symptomatiques » à la

lumière des possibilités et des limites qu'ils ont mis en évidence dans la littérature mondiale.

Pour ce qui concerne la littérature japonaise, on a assisté – à partir des années '70 – à ce qu'on a défini «parodii buumu» パロディ・ブーム (« le boum de la parodie »). Le terme « parodie » (mais aussi « pastiche » comme on verra tout à l'heure) a été très largement utilisé, comme le remarquent plusieurs critiques nippons¹, pour désigner des textes qui s'éloignent beaucoup d'une « répétition avec distance critique » (*repetition with critical distance*, Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* 1985)². Une partie considérable des textes qui ont été classés sous l'étiquette « parodie », relève plutôt d'un comique qui porte sur les jeux de mots (*dajare* 駄洒落) et parfois même sur un humour farcesque, appartenant au genre du *slapstick* (*dotabata* ドタバタ, ou “comique tarte à la crème”)³. De l'autre côté, comme relevé par Aoyama Tomoko⁴, pour la critique japonaise les textes parodiques demeurent assez souvent indignes d'être pris au sérieux et considérés œuvres de *junbungaku*, « littérature pure ».

Entre les années '70 et '90 il y a eu, cependant, une production de textes parodiques à forte valeur métalittéraire. Il s'agit de textes écrits par des auteurs très différents tels que, par exemple, le célèbre écrivain et dramaturge Inoue Hisashi (1934-2010), l'éclectique Ogino Anna (spécialiste de Rabelais, Professeur de Littérature française de la Renaissance à l'Université de Keio,

¹ Cfr: Matsuda Osamu 松田 修 1975, Oda Shōkichi 織田正吉 1983, Kobayashi Nobuhiko 小林 信彦 (1990)

²« La démarche du parodiste est [en effet] semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre. ». Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 11.

³ AOYAMA Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *Sekai no nihongo kyōiku*, n°7, 1997, p. 4.

⁴ Ibidem.

née en 1956) et Shimizu Yoshinori (né en 1947) , prolifique « maitre japonais du pastiche » (malgré soi, comme je dirai tout à l'heure). Inoue, Ogino et Shimizu ont produit des textes assez hétérogènes et très différents entre eux, mais qui partagent dans certains cas une réflexion sur la langue et la littérature japonaise véhiculée par l'arme efficace de l'ironie : pour ces œuvres assez difficiles à classer, on peut retenir la définition forgée par Ogino même, de « fiction critique » (フィクション・クリテック), créature hybride qui explicite le pouvoir subversif de l'humour caché derrière le voile du récit. Les auteurs cités ne sont que trois représentants d'un groupe assez important, mais complètement hétéroclite, d'auteurs qui ont utilisé l'humour comme instrument de connaissance mais aussi de déconstruction du passé, et notamment du canon littéraire japonais (Tsutsui Yasutaka 1934, Kurahashi Yumiko 1935-2005, Takahashi Gen'ichirō 1951, Okuizumi Hikaru 1956, Shimada Masahiko 1961). La dynamique déconstruction/renouvellement nous pose une question centrale : il s'agit de la complexité des relations que l'œuvre parodique entretient avec le passé, c'est à dire avec ses hypotextes. En effet, en choisissant de relire les textes canoniques du passé, ces auteurs se sont confronté avec la nécessité de *transmettre* ce qu'ils *transforment* pour réussir à établir un pacte de lecture efficace avec les destinataires de l'œuvre « renouvelée ». Ils ont donc « réécrit », pour un public divers et nouveau, les œuvres objets de leur parodie : la ressemblance spéculaire avec le procédé traductif est évidente.

Mais on constate beaucoup plus qu'une ressemblance : on ne peut pas tenir pour accidentel l'intérêt, témoigné notamment par les auteurs mentionnés au début mais aussi par plusieurs autres, pour la thématique des relations entre parodie et traduction. Dans bien de cas, en effet, ces textes ont exploité la traduction à la fois comme thème et comme moyen pour véhiculer la relecture de certaines œuvres canoniques de la modernité. Une duplicité qui n'est pas

tout à fait surprenante, étant donné l'importance que les traductions intra - linguistiques et inter - linguistiques ont eu dans le développement de l'histoire littéraire japonaise. Il s'agit cependant d'un corpus de travaux qui n'a pas été suffisamment exploité pour enrichir la réflexion théorique sur les questions de l'affirmation de la valeur et la circulation du « capitale littéraire ». C'est pour cette raison qu'on a consacré une partie de notre étude à la question – qu'on considère centrale – des rapports entre parodie et traduction, soit sur le plan des convergences théoriques, soit sur le plan de la coprésence des deux formes de réécritures dans le corpus considéré.

En considérant donc ce substrat critique, on veut s'interroger dans cette étude sur la question de la réécriture du canon littéraire dans la littérature contemporaine japonaise : quand on parle de « canon » dans ce contexte, on se mesure inéluctablement avec les formes stigmatisées du *shōsetsu* (terme qui a servi à « traduire » le terme « roman ») et toute la valeur culturelle générée par l'affirmation de ce genre indigène, qui est demeuré le genre dominant depuis sa naissance pendant la période de la modernisation japonaise.

A la suite de l'analyse des textes de « fiction critique » (フィクション・クリティック) des auteurs concernés, nous avons essayé de tracer le contour d'une expérience de relecture *sui generis* de la tradition littéraire japonaise qui propose à la fois une littérature nouvelle et un retour au passé : le rapport dialectique entre lecture et écriture est *empoisonné* par le jeu subversif de la parodie qui vise à bouleverser les conventions stylistiques du *shōsetsu* ; pour atteindre son but, ils se servent par exemples du langage polyphonique du *rakugo* qui représente pour Ogino Anna la seule forme acceptable de tradition japonaise. La volonté de revenir à une tradition pré- *shōsetsu* est évidemment commune à la conception littéraire d'Inoue Hisashi, qui s'est significativement

défini comme shingesakusha en reprenant ce terme de gesakusha (戯作者) qui désignait les auteurs de romans de divertissement à la fin de l'époque d'Edo. Dans cette perspective, il sera donc judicieux de se demander s'il a jamais existé une *anxiété de l'influence* pour ces auteurs qui ont choisi de bouleverser la tradition moderne par la force d'un passé que cette tradition a lentement obscurci ; ou s'il s'agit plutôt d'expériences singulières qui refusent *a priori* de reconnaître dans les formes monolithiques du *shōsetsu* la tradition à *transducere*, à transmettre.

Structure de la thèse

Le travail est structuré en deux parties majeures : dans la Première, on trace les contours du champ d'analyse, en essayant de mettre en évidence le substrat critique qui nous a permis d'insérer notre recherche dans la perspective des études sur la parodie et les formes de réécriture « symptomatique » du « Postmoderne », mais aussi dans l'évolution du concept dans la tradition littéraire japonaise. On a fait le point sur l'ubiquité du terme « parodie » dans le discours critique contemporaine, mais aussi dans le medialechte, tout en essayant non pas de revenir à une définition univoque, mais de tracer les contours variés et féconds de cette polysémie. Pour ce qui concerne le domaine de la littérature japonaise, on a vérifié comme les termes utilisés dans la production littéraire pré-moderne – surtout le terme *mojiri* – soient encore présents dans le discours critique où l'on préfère toutefois les termes « importés » de *parodii* パロディ et *pasutisshu* パステイッシュユ. On a essayé de montrer qu'il ne s'agit pas d'une question purement lexicographique, mais que la réflexion sur ces termes et leur emploi dans la littérature

japonaise contemporaine fait partie du discours métalittéraire des auteurs concernés par notre étude.

Dans la Deuxième partie, on analyse le corpus : tout d'abord on a essayé de montrer comment le processus de canonisation de Kawabata Yasunari au Japon – qui est à l'origine du jeu parodique, qui nécessite d'un hypotexte célèbre pour pouvoir attendre son but – a été, à notre avis, très fortement influencé par la consécration « exogène » qui lui a été conféré avec le prix Nobel; on emprunte ici la méthode d'analyse à Pascale Casanova, qui a montré comment “le certificat d'universalité” représenté par le Nobel, a manifesté “la volonté déclarée du jury de permettre, par le prix donné à Kawabata, d'intégrer le roman japonais au «courant mondial de la littérature»”⁵.

On passe donc à montrer de quelle façon les hypotextes kawabatiens sont relus et réécrits par les auteurs de notre corpus (Ogino, Shimizu, Inoue). On montre dans la dernière partie le rapport – sur le plan théorique mais aussi au niveau de la coprésence dans les ouvrages analysés entre les procédés de réécritures de la parodie et de la traduction.

Le travail est complété par la traduction en langue italienne des *tanpen shōsetsu* de Ogino Anna (*Yukiguni no odoriko*) et de Shimizu Yoshinori (*Sunō kantorii*).

⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Point Essais (© éditions du Seuil, 1999), 2008, p. 223.

INTRODUZIONE

Le prospettive di ricerca di questo studio, si concentrano attorno ad un asse tematico che apre la dimensione letteraria giapponese contemporanea al dibattito critico internazionale: nucleo essenziale del nostro percorso è infatti la proposta di un'analisi, realizzata attraverso la messa in relazione di un *corpus* di testi esemplari, della specificità dell'esperienza della *riscrittura parodica* del canone letterario moderno nel Giappone contemporaneo.

Riteniamo che, pur definendo in maniera puntuale e rigorosa il campo d'indagine, tale approccio permetta una più ampia riflessione sulla *vexata quaestio* dell'uso, divenuto paradigmatico, delle forme intertestuali nella letteratura "postmoderna": strumento per preservare dall'oblio, e dunque "memoria della letteratura"? Oppure, secondo una prospettiva contraria e altrettanto legittimata, sintomo di un'inevitabile de-costruzione del passato? È possibile considerare la *rilettura parodica* – forma intertestuale tipicamente postmoderna, come un mezzo per *transducere* il canone?

Il discorso critico contemporaneo sulle relazioni tra i processi di lettura e di scrittura ha indubbiamente raggiunto uno dei suoi apogei nella riflessione metatestuale condotta da Borges attraverso il "Quijote di Pierre Menard": una riscrittura che può essere considerata una traduzione talmente fedele da divenire una parodia del suo ipotesto.

L'esempio borgesiano rappresenta il limite estremo che permette di rivelare attraverso il paradosso la *trama* del processo traduttivo, non già la pallida e confusa imitazione invisibile al Quijote - rispecchiamento necessariamente diminutivo - ma le relazioni creative che legano *protesto* e *metatesto*.

Un processo, questo, che parte da una ridefinizione dei rapporti tra lettura e scrittura, e arriva a sovvertirne le gerarchie: Genette in *Palimpsestes* definisce

tale relazione “l’anima stessa dell’attività ipertestuale”. In effetti, il paradosso dell’utopia di Borges nasconde e insieme rivela, anticipandole, le contraddizioni di un’epoca in cui le differenti forme di espressione artistica hanno utilizzato l’intertestualità in maniera sistematica.

Intertestualità, decostruzione, sovversione e riscrittura del canone letterario: sono tutte riconosciute caratteristiche di quello che è stato definito “postmoderno”⁶, con un termine *bon à tout faire* secondo Eco. Caratteristiche universalmente accettate nel dibattito critico internazionale come “sintomatiche” dell’*indefinibile postmoderno*, quadro eterogeneo e onnicomprensivo in cui tali aspetti formali ricorrenti disegnano un motivo complesso e aperto all’analisi.

Fra questi, l’uso frequente della parodia: considerata quale icona negativa di una letteratura destinata alla propria inevitabile *exhaustion*, o, al contrario, come segno di rigenerazione e condizione necessaria per un rinnovamento non procrastinabile, la parodia è stata senza alcun dubbio un “sintomo” rilevabile nella letteratura contemporanea del *polisistema* globale.

⁶ Utilizziamo qui l’aggettivo *postmoderno* nella piena consapevolezza dell’esigenza di un’opportuna problematizzazione; la letteratura giapponese contemporanea offre indubbiamente alla riflessione sul “Postmoderno” infinite suggestioni e possibilità di rimettere in discussione molti dei criteri stessi con cui è stato definito. L’argomento è ovviamente oggetto di numerosi studi, con risultati diversi e a volte contraddittori. Per quanto riguarda i testi e gli autori presi in analisi in questo studio ci affidiamo alla semplificazione offerta da Eco in una conferenza del 1999; in risposta ai critici che a livello internazionale presentavano lui e la sua opera come marcatamente postmoderna, Eco conclude: “benché io non sappia cosa sia esattamente il postmoderno, tuttavia devo ammettere che le caratteristiche sopracitate [la metanarratività, il dialogismo (nel senso bachtiniano per cui i testi si parlano tra loro), il *double coding* e l’ironia intertestuale] sono presenti nei miei romanzi”. (“Ironia intertestuale e livelli di lettura”, *Sulla letteratura*, Bompiani, 2003, p. 227). Seguendo dunque Eco, possiamo affermare che se consideriamo questi criteri come discriminanti per l’ascrizione alla cosiddetta “letteratura postmoderna”, gli autori da noi presi in considerazione (Inoue, Ogino, Shimizu), sono “postmoderni” nello stile e nell’approccio globale alla letteratura, che è, nel loro caso, ironicamente intertestuale e apertamente metatestuale, nelle forme e nelle modalità che cercheremo di mettere in luce in questo studio.

Sarebbe improprio cercare comunanza d'intenti tra esperienze letterarie così distanti, ma è indubbio che il ricorso ad uno uso strategico dell'intertestualità è stato per autori così diversi come Salman Rushdie, Milorad Pavić o Inoue Hisashi il mezzo privilegiato per proporre una letteratura "nuova" che ha volontariamente riletto e riscritto la tradizione.

In questo momento in cui il dibattito spesso contraddittorio sul *postmoderno* è ormai quasi spento, è forse opportuno riconsiderare questi elementi "sintomatici", alla luce delle possibilità e dei limiti che essi hanno evidenziato nella letteratura mondiale liberandoli da ingombranti e prescindibili etichette definitive.

Per quello che riguarda la letteratura giapponese, si è assistito – a partire dagli anni Settanta – al cosiddetto *parodii buumu* パロディ・ブーム ("il boom della parodia").

Il termine "parodia" (ma anche "pastiche", su cui ritorneremo nel corso della trattazione) è stato utilizzato assai diffusamente, come sottolineato da vari critici nipponici⁷, per designare testi che si spesso si allontanano considerevolmente da una "ripetizione con differenza critica"⁸. Una parte considerevole dei testi classificati come *parodia*, possono essere ascritti piuttosto a testi che giocano sul comico di parola (con un'enfasi sui *dajare* 駄洒落, giochi di parole) e a volte persino su un umorismo farsesco, vicino allo *slapstick* (*dotabata* ドタバタ).

⁷ Cfr. Aoyama Tomoko (1997), Kobayashi Nobuhiko (1990), Matsuda Osamu (1975).

⁸ "Repetition with critical distance", Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. A teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methueun, 1985, p.35.

"La démarche du parodiste est [en effet] semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, mais tout cela *en acte*, dans un « commentaire » qui se traduit par une réécriture ou une recréation de cette œuvre". Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 11.

D'altro canto, come rileva Aoyama Tomoko, raramente i testi parodici sono annoverati dalla critica giapponese nella "letteratura pura" (*junbungaku*)⁹.

Fra gli anni Settanta e Novanta, però, si è avuta una produzione di testi parodici dal forte valore meta letterario. Si tratta di testi scritti per autori molto diversi tra loro, quali ad esempio il celebre scrittore e drammaturgo Inoue Hisashi (井上ひさし 1934 – 2010), l'eclettica Ogino Anna (荻野アンナ, docente di Letteratura francese rinascimentale presso l'Università Keio di Tōkyō, esperta di Rabelais, nata nel 1956) e Shimizu Yoshinori (清水義範, nato nel 1947) prolifico "maestro giapponese del pastiche" (*malgré soi*, come vedremo più avanti)¹⁰. Inoue, Ogino e Shimizu hanno prodotto testi assai eterogenei e molto diversi tra loro, che hanno però in comune in molti casi una riflessione sulla lingua e la letteratura giapponese strategicamente veicolata dall'arma efficace dell'ironia: per queste opere di difficile classificazione, può essere utile ricorrere alla definizione data dalla stessa Ogino di *finzione critica* (*fikushon kuritikku* フィクション・クリティック), creatura ibrida che esplicita il potere sovversivo dello humour nascosto fra le trame del racconto.

Gli autori citati non sono che tre rappresentanti di un gruppo piuttosto numeroso, ma completamente eteroclitico, di autori che hanno utilizzato la riscrittura parodica come strumento di conoscenza e al contempo di decostruzione del passato, in particolare del canone letterario giapponese: fra questi, non possono non essere ricordati Tsutsui Yasutaka (筒井康隆, 1934), Kurahashi Yumiko (倉橋由美子, 1935-2005), Takahashi Gen'ichirō (高橋源一郎, 1951), Okuizumi Hikaru (奥泉光, 1956), Shimada Masahiko (島田雅彦, 1961).

⁹ AOYAMA Tomoko, "Parodi no aru nihongo kyōiku", *Sekai no nihongo kyōiku*, n°7, 1999, p.4.

¹⁰ Si rinvia alla sezione «Profili degli autori» per una più dettagliata presentazione della vita e delle opere degli scrittori presi in considerazione in questo studio.

La dinamica decostruzione/rinnovamento ci pone di fronte ad una questione centrale: si tratta della complessità delle relazioni che l'opera parodica intrattiene col passato, ovvero con i(l) suo(i) ipotesto/i. In effetti, scegliendo di rileggere i testi canonici del passato, questi autori si sono confrontati con la necessità di *trasmettere* ciò che *trasformano*, per riuscire a stabilire un patto di lettura efficace con i destinatari dell'opera "rinnovata".

Hanno dunque *riscritto* - per un pubblico nuovo e diverso - le opere che sono oggetto delle loro parodie: la somiglianza speculare con il processo traduttivo è evidente. L'interesse manifestato da molti degli autori citati per le relazioni tra parodia e traduzione rende in verità tale somiglianza una concreta strategia metatestuale in varie opere contemporanee. In vari casi, infatti, la traduzione è presente in questi testi come tema e come strumento per veicolare la rilettura di alcune opere canoniche della modernità.

Le due possibili riflessioni a cui queste opere danno accesso - la parodia come *mezzo per trāns-dūcere* il canone moderno, e l'interesse che alcuni parodisti contemporanei hanno riservato ai limiti della traduzione interlinguistica - convergono in un complesso *giardino di sentieri che si biforcano* e si sovrappongono.

Questo studio intende dare evidenza a tale rapporto in un corpus scelto di opere della letteratura giapponese contemporanea finora mai tradotte; si presenta qui la prima traduzione di due racconti, di Ogino Anna e Shimizu Yoshinori.

In particolare, saranno prese in considerazione delle parodie di autori diversi (i già citati Ogino, Shimizu e Inoue) che condividono però il medesimo ipotesto: *Yukiguni* (『雪国』, *Il paese delle nevi*, 1947)¹¹ di Kawabata Yasunari (1899-1972), il primo scrittore giapponese ad aver ricevuto - nel 1968 - il

¹¹ Traduzione italiana di Giorgio Amitrano, in *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, pp. 3 - 135.

Nobel per la letteratura, indiscusso rappresentate del canone giapponese moderno.

Un processo di canonizzazione, quello che riguarda le opere di Kawabata all'interno della storia letteraria giapponese, che passa però attraverso meccanismi di legittimazione esogeni: nelle parole di Pascale Casanova, "le certificat d'universalité" che il premio Nobel rappresenta, rese manifesta "la volonté déclarée du jury de permettre, par le prix donné a Kawabata, d'intégrer le roman japonais au «courant mondial de la littérature»"¹². Un processo non anodino, che rivela l'importanza strategica della traduzione – "loin d'être échange horizontal"¹³ – nelle politiche che regolano la circolazione del capitale letterario nella *république mondiale des lettres*; un processo che svela anche il ruolo non secondario del traduttore come epigone creativo. E in un'età di "obsessive interest in the interplay of primary and secondary creation"¹⁴, parodia e traduzione si incontrano sul terreno non neutrale della riscrittura metastetuale: nei testi analizzati in questo lavoro, l'oggetto della parodia è non già – o quantomeno non esclusivamente – l'ipotesto kawabatiano, ma la sua traduzione inglese, realizzata da Edward Seidensticker¹⁵ negli anni Cinquanta, fondamentale per l'attribuzione del Nobel.

La parodia rivela i limiti e le potenzialità del processo di trasposizione interlinguistica, ma soprattutto si serve della traduzione per attuare la dinamica di decostruzione/trasmissione/rinnovamento che gli è propria.

¹² Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Point Essais (© éditions du Seuil, 1999), 2008, p. 223.

¹³ *Ibid*, p. 7.

¹⁴ Jon Thiem, "The Translator as Hero in Postmodern Fiction", *Translation and Literature*, vol. 4, n°2, 1995, p. 208.

¹⁵ Kawabata Yasunari, *Snow country* [*Yukiguni*, 1935-48], trad. E. Seidensticker, Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1957.

INOUE HISASHI

井上ひさし (井上廈)

(1934-2010)

À Inoue Hisashi convient parfaitement l'expression hyperbolique japonaise *hachimenroppi* (à la lettre : « huit visages, six bras »): l'image tirée de l'iconographie bouddhiste nous semble particulièrement pertinente pour cet esprit éclectique, écrivain, dramaturge, auteur pour la radio et la télévision, réalisateur, militant politique et intellectuel engagé. Inoue, maître indiscuté de la littérature japonaise comique et parodique d'après-guerre, a été défini par la revue *Time* « one of the most successful writers in the world today »¹⁶ à cause des douze millions d'exemplaires vendus de ses cinquante-six ouvrages parus au Japon. L'article remonte en réalité au début des années Quatre-vingt : jusqu'à sa disparition en 2010, à l'âge de 75 ans, Inoue a continué à cumuler pages, appréciations du public et louanges de la critique, prix, et postes de responsabilité au sein des associations les plus importantes du milieu culturel japonais.

Il a été l'auteur d'un très grand nombre de *shōsetsu* best-sellers et de pièces de théâtre devenues célèbres, notamment composées pour, et réalisées avec, la compagnie *Komatsuza* (fondée par Inoue même au début des années Quatre-vingt). Il a été président du Nihon Pen Club (2003-2007) et directeur du Nihon Gekisakka Kyōkai (Japanese Playwrights Association) dès sa création en 1993 ; en 2004 il a été décoré du titre honoraire de *Bunka kōrōsha* (« Personne de haut mérite culturel ») et plus tard il a été élu membre de l'Académie japonaise des

¹⁶ "Magician of Language: Hisashi Inoue", "Books", *Time*, 1 août 1983.

arts (Nippon Geijutsuin) qui lui a remis en 2009 un prix pour sa « contribution durable aux différents champs de l'art, et notamment celui du théâtre »¹⁷.

Tout en étant un personnage central de l'histoire culturelle japonaise d'après-guerre, Inoue partage avec son contemporain Ōe Kenzaburō une liaison très forte et indissoluble avec la périphérie du Pays, et notamment avec le petit village de Komatsu, son lieu de naissance dans la région de Tōhoku. Inoue, interrogé sur les motivations à l'origine de son choix de devenir écrivain, a fait mention à plusieurs reprises aux souvenirs de son père – Inoue Shūkichi, pharmacien de Komatsu (aujourd'hui Kawanishi) et militant communiste – qui rêvait d'être écrivain professionnel¹⁸. À la fin des années Trente, Shūkichi gagne un prix littéraire et il est embauché en qualité de scénariste par la très importante société de production cinématographique Shōchiku, mais il tombe gravement malade avant d'arriver à s'installer enfin à Tōkyō. À la mort de son père, Inoue Hisashi n'a que cinq ans : il hérite de la passion paternelle pour les livres et le théâtre, mais aussi pour l'engagement politique. Cet événement néfaste a un très fort impact sur la suite de son enfance : la famille tombe dans l'indigence, et la mère envoie Inoue à Sendai, auprès de l'école catholique pour les orphelins des Lasalliens, le Higarioka tenshien (« La Salle Home »).

C'est grâce à la recommandation d'un père de la communauté de La Salle, que plusieurs années plus tard, Inoue – étudiant très doué mais dépourvu des

¹⁷ 「戯曲を中心とする広い領域における長年の業績」、『芸術院賞に井上ひさしさんら9氏』, The Asahi Shinbun Digital, 20/03/2009,

(http://www.asahi.com/showbiz/stage/koten/TKY_200903200186.html) [dernier accès: juin 2012]

¹⁸ Cfr. l'interview de Tanaka Nobuko "Inoue Hisashi: Crusader with a Pen", *The Japan Times*, 1 octobre 2006 (republié sur *Japan Focus* à l'adresse: <http://japanfocus.org/-tanaka-nobuko/2241>) [dernier accès: juin 2012]

indispensables ressources économiques – est admis à la Jōchi daigaku (Sophia University) de Tōkyō où il obtiendra une maîtrise en langue française.

Le père lasallien deviendra le protagoniste du récit romancé des années universitaires de Inoue, publié pour la première fois en 1971 avec le titre de *Mokkinpotto shi no atoshimatsu*¹⁹. Dans le récit, le père découvre une nouvelle bouleversante qui concerne un de ses anciens élèves qui s'est installé à Tōkyō pour les études universitaires : le jeune Komatsu (le nom du village d'origine sera exploité en plusieurs occasions par Inoue tout au long de son éclectique carrière) néglige ses études universitaires car il s'est fait embaucher par le « Théâtre français », salle de spectacle où ils sont à l'affiche vaudevilles et burlesque. Komatsu s'engage donc dans un rocambolesque essai de convaincre père Mockinpott que le milieu louche qu'il fréquente pour son travail est en réalité une succursale nipponne de la Comédie Française, où il peut pratiquer sa connaissance de la langue et creuser dans la culture qu'il étudie à l'université.

L'épisode est en effet inspiré de l'expérience réelle du jeune Inoue, qui a travaillé au *Furansu-za* de Asakusa pendant les années d'étude, en qualité de directeur de scène et occasionnellement comme scénariste.

Il fait ses vraies débuts au théâtre en 1969, avec la pièce *Ninhonjin no heso* (『日本人のへそ』, « Le nombril des Japonais », pour le Theatre Echo テアトル・エコー); le texte porte sur une réflexion à la fois comique et très profonde

¹⁹ 『モッキンポット師の後始末』 (« Les remèdes de Père Mockinpott », Kōdansha, 1972; sérialisé en 1971 sur *Shōsetsu gendai*); l'ouvrage obtient au Japon un succès immédiat, au point de devenir un best-seller et d'être adapté au cours de l'année successive à sa parution en *dorama* pour la Fuji TV. Le *dorama*, *Boku no shiawase* est un nouveau succès; en 1985 Inoue publie un *sequel* au titre de *Mokkinpotto shi futatabi* (« Encore Père Mockinpott », Kōdansha). *Mokkinpotto shi no atoshimatsu* a été traduit en anglais par Roger Pulvers en 1976 (*The Fortunes of Father Mockinpott*, sérialisé sur le Mainichi Daily News, mais jamais republié en volume).

sur la langue japonaise, un thème qui devient ensuite un des leitmotivs de sa production littéraire.

Au début des années Soixante-dix Inoue est un auteur de succès pour la télévision et la radio : il a en effet démarré cette carrière au lendemain de la fin de ses études, en devenant le créateur – avec Yamamoto Morihisa – de la très célèbre émission pour enfants *Hyokkori Hyōtanjima*²⁰ (1224 épisodes transmis quotidiennement par la NHK de 1964 à 1969, qui ont valu aux auteurs un grand succès auprès du public mais aussi nombreux prix de la critique, et notamment celui de l'Association japonaise des auteurs de télévision conféré en 1969). À la même période, Inoue est auteur pour le théâtre de la première chaîne de radio de NHK : en 1964 il écrit *Kirikiri dokuritsusu* (『吉里吉里独立す』, « Kirikiri devient indépendant »), l'histoire d'une petite communauté de la région de Tōhoku qui déclare la sécession du Japon. L'émission est très soudainement interrompue par la chaîne : au Japon de 1964 – l'année des Jeux Olympiques de Tōkyō – il n'y a pas de place pour la satire antinationaliste de Inoue. Le « projet Kirikiri » est quand même voué au succès : de 1973 à 1974 l'histoire du petit village sécessionniste est élargie et sérialisé – avec le titre *Kirikirijin* (『吉里吉里人』, “Gens de Kirikiri”) sur la revue *Shūmatsu kara* (Chikuma Shobō) et par la suite republié par *Shōsetsu shinchō* (1978-1980). Les histoires de *Kirikirijin* sont finalement réunies en volume chez Shinchōsha en 1981 : le livre obtient un assentiment du public immédiat, en devenant un

²⁰ 『ひよっこりひょうたん島』. Le titre a été traduit en anglais « Unexpected Contradiction Island », mais aussi « Bottle-gourd Island ». En effet, le sens est ambigu : l'adverbe *hyokkori* – « de façon inattendue, fortuite » - est ici reproché de *Hyōtan* (c'est le nom du volcan qui, en entrant en éruption, lance les aventures du group de jeunes protagonistes de l'histoire qui flottent pour les sept mers sur l'île homonyme). On peut écrire *Hyōtan* avec les caractères 氷炭 (« glace/charbon », donc - au sens métaphorique - « contradictoire, opposé ») mais aussi 瓢箪 (courage « calebasse », à la forme caractéristique de fiasque, qui donne la silhouette à l'île Hyōtan). L'expression «hyōtan kara koma ga deru» (à la lettre : « un cheval sort d'une courge ») a le sens de « événement inattendu » : en utilisant le *hiragana* Inoue préserve donc une polysémie féconde, assez compliqué à traduire.

bestseller aussi en édition de poche (huit cent pages en trois volumes, publié l'année suivante). Le roman est en effet couronné d'un grand succès aussi auprès de la critique : Inoue reçoit pour *Kirikirijin* le prix Yomiuri-shō (1981) mais aussi deux prix consacrés à la littérature de science-fiction (Nihon SF taishō, 1981 ; Seiunshō, 1982).

Il est indéniable que *Kirikirijin* a été l'un des sommets de la carrière de Inoue en tant qu'écrivain de *fiction*, mais l'approbation de la critique était arrivée bien avant : déjà en 1973 il avait reçu le prix Naoki pour la nouvelle *Tegusari shinjū* (『手鎖心中』, « Double suicide aux menottes », Bungei shunjū, 1972), une parodie du célèbre thème du *shinjū*, le double suicide amoureux qui revient souvent dans la littérature d'Edo ; à l'époque du succès de *Tegusari*, Inoue était déjà très connu par un large public grâce au bestseller *Bun to Fun* (『ブンとフン』, “Bun & Fun”, Asahi Sonorama) publié en 1970. Dès ses premiers travaux, Inoue fait appel à la tradition de l'époque d'Edo quant à thématiques, détournement ludique des conventions langagières, recours fréquent à la modalité parodique : tout cela lui vaut l'étiquette de *shin-gesakusha*²¹

En 1984 Inoue fonde sa propre compagnie théâtrale, à laquelle on a fait allusion plus haut, en choisissant de la nommer d'après le lieu le plus important pour son parcours personnel et artistique : *Komatsu-za* こまつ座²².

²¹ 新戯作者, “un nouveau *gesakusha*”. Inoue n'a jamais caché son admiration profonde pour la littérature d'Edo et notamment pour les travaux des *gesakusha* qui ont été pour lui source d'inspiration (il fait allusion directe au monde du *gesaku* dans plusieurs ouvrages, telles que le recueil *Gesakusha meimeiden* (『戯作者銘々伝』 “Vies d'écrivains de *gesaku*”, 1979); la pièce *Omote-ura Gennai kaeru gasssen* (『表裏源内蛙合戦』 “La bataille des grenouilles des deux Gennai”, 1971); *Edo murasaki emaki Genji* (『江戸紫絵巻源氏』 “Le rouleau illustré violet Genji d'Edo”, 1972); *Shin Tōkaidō gojūsan tsugi* (『新東海道五十三次』 “Les cinquante-trois nouveaux arrêts du Tōkaidō”, 1976). Inoue fait appel au monde littéraire du *gesaku* assez souvent aussi dans ses essais (le recueil *Parodei shigan* 『パロディ志願』, 1979, en est un exemple).

²² www.komatsuza.co.jp

À partir de ce moment, la plupart des pièces qu'il réalisera pour le théâtre seront mise en scène par la troupe Komatsu, mais il écrira aussi pour le *Shinkokuritsugekijō* 新国立劇場.²³

Malgré l'incroyable fertilité de son imagination déclinée dans une production littéraire très vaste et multiforme, l'œuvre de Inoue demeure presque inconnue hors du Japon, surtout pour ce qui concerne la fiction.²⁴ Certaines de ses pièces de théâtre ont été traduite et mises en scène dans plusieurs pays, notamment *Chichi to kuraseba* (『父と暮らせば』, 1994)²⁵ dont l'action est située dans l'immédiat après guerre à Hiroshima, a été l'objet de traductions, readings et représentations en France, Russie, Chine, Angleterre, États-Unis, Allemagne et récemment en Italie aussi (à Boulogne, ville très chère à Inoue)²⁶.

²³ Parmi les travaux réalisés pour le Nouveau Théâtre National, on rappelle la « Trilogie du procès de Tōkyō » (『東京裁判三部作』 2001 – 2006), qui développe le sujet de la responsabilité individuelle des simples particuliers pendant la seconde guerre mondiale.

²⁴ En plus sa traduction en anglais de *Mokkinpotto shi no atoshimatsu* qu'on a cité plus haut, Roger Pulvers a publié en 1978 une traduction partielle de *Bun to Fun* au titre « Boon and Phoon » (parue sur la revue *Japan Quarterly*, Vol. 25, n°1 : pp. 73-107; n°2 : pp. 181-211). En langue française, ont été publiées les traductions suivantes : *Je vous écris* (*Jūninin no tegami* 『十二人の手紙』, 1978, tr. de Karine Chesneau, Ed. Philippe Picquier, 1997); *Maquillages* (*Keshō* 『化粧』, 1982, trad. de Patrick De Vos, L'Harmattan, 1986); *Les 7 roses de Tokyo* (『東京セブンローズ』 1999, trad. de Jacques Laloz, Ed. Philippe Picquier, 2011), oeuvre sélectionnée pour le JLPT – Japanese Literature Publishing Project – par le Bunkachō pour la publication en anglais, allemand et russe. En 2013 est prévue la parution de *Shinshaku Tono monogatari* (『新釈遠野物語』, 1976), *New Tales of Tono*, tr. de Christopher A. Robins, Hawai'i UP.

²⁵ Les traductions de *Chichi to kuraseba* (Shinchōsha 2011) sont en effet nombreuses et dans certains cas ont été éditées par la maison d'édition de la compagnie Komatsu ; la version en anglais a été réalisée par Roger Pulvers et publiée en 2004 avec le titre de *The face of Jizo*, celle en allemand par Isolde Asai (*Die Tage mit Vater*, 2006) et celle italienne par Franco Gervasio et Ai Aoyama (*Mio padre*, 2006). La pièce a été adaptée à l'écran par le réalisateur Kuroki Kazuo en 2004 (à la même année, au film a été accordé le prix *Mainichi eiga konkūru*).

²⁶ La pièce *Mio padre* – coproduite par Komatsuza, Mairie de Boulogne et Fraternal Compagnia – a été mise en scène le 8 novembre 2011 au « Teatri della vita » en présence de la fille de Inoue, Maya, qui a hérité la direction de la troupe fondée en 1984. Inoue Maya s'est rendue à Boulogne un an après la mort de son père pour tourner un documentaire sur le voyage en Italie d'Inoue de 2003 (cfr: "Hisashi Inoue. Il testamento del drammaturgo innamorato di Bologna", *La Repubblica* sezione Bologna, p. 15, 8/11/2011). Le documentaire a été produit par NHK et diffusé au Japon le 31 janvier 2012.

La thématique de l'héritage de la seconde guerre mondiale dans la société japonaise contemporaine et l'engagement civil pour la sauvegarde de la paix et de l'antimilitarisme, constituent des éléments fondamentaux de la production artistique et de la participation active au débat politique de Inoue. En 2004 il est l'un des membres fondateurs – parmi lesquels on retrouve des intellectuels tels que Ōe Kenzaburō e Katō Shūichi - du *Kyūjō no kai* (九条の会, « Association de l'article 9 »), groupe organisateur de nombreuses initiatives pour défendre les valeurs pacifistes de la Constitution japonaise ; en outre, en qualité de Président du Nihon Pen Club, il a à plusieurs reprises manifesté son engagement pour la liberté d'expression, notamment à l'occasion de la proposition d'une loi sur la conspiration en 2006.

Écrivain particulièrement fécond mais aussi lecteur avide, Inoue a donné en 1987 une partie de son immense collection de livres à la petite ville de Kawanishi, Komatsu à l'époque de son enfance : la *Chihitsudō bunko* 遅筆堂文庫 (« La bibliothèque de l'écrivain lent ») qui porte le sobriquet de son fondateur, contient plus de deux cent mille volumes, et de 1994 est abritée à l'intérieur d'un centre culturel – le Kawanishimachi Friendly Plaza – qui comprends aussi un théâtre.

L'« écrivain lent », célèbre pour sa précision quasi-maniaque dans la rédaction de ses ouvrages, s'est éteint en avril 2010 à cause d'un cancer du poumon, en laissant un immense héritage de mots et idées.

Inoue même avait réalisé à l'époque de son voyage un reportage sur la « ville aux briques rouges » (« Le journal de Boulogne de Inoue Hisashi », *Inoue Hisashi no Borōnya nikki* 「井上ひさしのボローニヤ日記」, diffusé plusieurs fois par NHK à partir de 2004), mais aussi un recueil d'essais publié par Bungei shunjū en 2008 au titre *Borōnya kikō* (« Voyage à Bouogne », 『ボローニヤ紀行』).

OGINO ANNA

荻野アンナ

(荻野安奈)

(1956)

Anna Gaillard naît à Yokohama en 1956, enfant unique du capitaine de marine franco-américain Henri Gaillard et de Ogino Kinuko, artiste japonaise de peinture occidentale connue comme Emi Kinuko 江見絹子. À sa naissance acquiert la nationalité de son père, celle française, qu'elle va garder jusqu'à 1966, quand sa mère obtient qu'il lui soit attribué celle japonaise. Anna va prendre donc le nom de famille maternel et son prénom est transcrit en caractères sino-japonais : « アンナ » devient alors « 安奈 », et le passage du *katakana* utilisé pour les mots étrangers aux *kanji* marque le passage de « naturalisation ». Par la suite, Anna va choisir comme nom de plume de transcrire son nom en forme « mixte » : elle maintient les *kanji* pour le nom de famille, Ogino 荻野, mais choisit le *katakana* pour son prénom, en explicitant l'origine de son identité composée et tout en réaffirmant son héritage culturelle double.

Elle fait ses études à Yokohama auprès de la Ferris jogakuin kōtōgakkō ; c'est une période très importante pour sa formation car elle marque le début de son activité de lectrice avide et notamment de lectrice passionnée des classiques européens. À l'âge de quinze ans elle lit pour la première fois Rabelais, qu'elle va définir plus tard « le philosophe qui rit »²⁷ : au grand maître de la

²⁷ « My life veered off the orthodox track at the age of fifteen when I first encountered Rabelais. [...] For the first time I realized that a writer can be a laughing philosopher, and although I was not aware of it at the time, I had already unconsciously set my heart on becoming one

Renaissance Ogino va consacrer tous ses études supérieures. En effet, en 1980 elle obtient une maîtrise en littérature française auprès de l'Université Keiō Gijuku avec un mémoire au titre *Raburē ni tsuite* (« Autour de Rabelais ») et sur ce thème elle va continuer ses recherches doctorales les années suivantes.

Grace à une allocation du Ministère français de la culture, en 1983 elle part étudier à Paris IV ; sa thèse de doctorat sera publiée plus tard en 1989 par France Tosho au titre *Les éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais. Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*.

Entre 1988 et 1989 Ogino fait paraître sur la revue *Bungakukai* 『文学界』 plusieurs travaux, soit essais critiques (notamment portant sur l'auteur Sakaguchi Ango (1906-1955) avec qui elle a découvert pendant ses études à l'étranger une affinité profonde en ce qui concerne la vision de la culture japonaise de l'après guerre) , soit *tanpen shōsetsu*, contes. Ses ouvrages sont très vite objet de l'admiration de la critique au point qu'elle est pour trois fois de suite nominée au prix Akutagawa, qu'elle obtient enfin en 1991 pour le conte *Seoimizu*²⁸ (« Avec un fardeau sur le dos », 『背負い水』). Cette même année, Ogino fait paraître aussi le recueil de « fictions critiques » (*fikushon kuritikku* フィクション・クリティック) *Watashi no aidokusho* (“Une predilecture

myself ». Ogino Anna, “ Fiction as Friction”, *Japanese Book News*, The Japan Foundation, n°24, 1998, p. 24.

²⁸ Ogino est nommée au prix Akutagawa la première fois pour son tout premier travail de fiction « Uchi no okan ga ocha o nomu » (« Maman boit du té », 「うちのお母んがお茶を飲む」, 『文学界』 1989/6) – « a short piece in Renaissance novella style that made liberal use of the Kansai dialect » comme elle l'a défini ; ensuite, pour deux autres contes publiés sur *Bungakukai* dans les mois suivants. Le *tanpen* auquel le prix a été enfin décerné est paru sur le numéro 6 de la même revue en 1991 : « with each subsequent work [après avoir été nominé pour trois fois] I gradually adjusted the direction of my literary style which was far removed from that of the modern novel. Seoimizu the fourth of my works to be nominated and the one awarded with the Akutagawa Prize is the most tame”. Ogino Anna, “ Fiction as Friction”, *op. cit.*

dangereuse”, 『私の愛毒書』)²⁹, composé par sept contes qui relisent en critique les textes fondamentaux de la tradition moderne tels que, entres autres, *Yukiguni* de Kawabata Yasunari, *Tokatonton* de Dazai Osamu, mais aussi *Kozō no kamisama* de Shiga Naoya, *Hana* d’Akutagawa, etc.

Au début des années Quatre-vingt-dix, Ogino produit de nombreux travaux, assez hétérogènes : pur n’en citer que quelques uns, *Buryūgeru, tonda* (« Brueghel, s’est envolé », 『ブリュッゲル、飛んだ』, Shinchōsha, 1991) un recueil d’histoires de fiction alternés par textes de critique d’art ; un recueil d’essais consacrés à Sakaguchi Ango, (« *I love Ango* », 『アイラブ安吾』, Asahi Shinbunsha, 1992); *Momo monogatari* (“*Racconti di pesche*”³⁰ 『桃物語』, Kōdansha, 1994) auquel Ogino colle l’étiquette de « *garrolous farce* »³¹ inspiré par sa fréquentation assidue du *Gargantua et Pantagruel* et par la forme narrative considérée par Sakaguchi Ango la plus digne d’attention, la farce.

En 2002 Ogino reçoit le prix Yomiuri pour *Horafuki Anri no bōken* (« *Les aventures d’Henri le crâneur* », 『ホラ吹きアンリの冒険』), histoire inspirée par la vie de son père. Dès 2009, Ogino est devenue membre du comité de sélection du même prix.

²⁹ « Aidokusho », 愛読書, a à l’origine le sens de « lectures préférées », mais Ogino remplace le *doku* de « lire » par son homophone qui signifie « poison », ainsi que l’amour pour les livres devient « *a love that poisons* » comme a justement relevé Aoyama Tomoko (cfr. AOYAMA Tomoko, “The love that poisons: Japanese parody and the New Literacy”, *Japan Forum*, vol. 6, n°1, 1994, pp. 35-46). Ogino propose comme traduction en anglais de ce titre construit sur un jeu de mots « *My Favorite Poison* » dans « Fiction as Friction », *op. cit.*

³⁰ Le titre cache, là aussi, une superposition de plusieurs valeurs phonétiques et sémantiques : Ogino joue ici avec la polysémie du terme *momo* qui vaut « pêche » (le fruit qui fait songer au très célèbre personnage des contes japonais traditionnels, Momotarō, qui est en effet le protagoniste éclectique du texte d’Ogino) mais aussi « cuisse » et « centaines, multiplicité », qui renvoie au thème centrale de cet ouvrage : la relativité du « vrai » et le bouleversement des dichotomies traditionnelles. Pour en souligner le caractère farcesque et désacralisant, Ogino choisit « *Peachy Preachments* » comme traduction anglaise du titre (cfr. « Fiction as Friction », *op. cit.*).

³¹ *Ibidem.*

À côté de son activité d'écrivain et d'universitaire (elle est professeur de littérature française de la Renaissance à Keiō Gijuku daigaku) , Ogino a souvent ajouté une présence assidue dans les médias, en devenant célèbre auprès du grand public surtout pour sa participation à des émissions de télévision et radio où elle a fait connaître son goût très subtil pour les extravagances linguistiques, au point de mériter le sobriquet de « Ogino *dajarezuki* » 駄洒落好き (Ogino qui aime les jeux de mots).

En 2005 elle est arrivée à aboutir son projet de pratiquer l'un de ses plus grands intérêts, le *rakugo* : elle est en effet devenue une disciple du *rakugoka* Kingentei Bashō XI (11 代目金原亭馬生) et dès 2009 elle se produit dans les spectacles de la compagnie avec le nom de théâtre de Kingentei Koman'na (金原亭駒ん奈) au second rôle de *futatsume* (二つ目).

En 2009 lui est conféré le dix-neuvième prix Itō Sei pour *Kani to kare to watashi* (« Le Cancer, lui, et moi », 『蟹と彼と私』³², un texte qui introduit dans l'écriture d'Ogino des thématiques plus personnelles. Cette inclination est suivie aussi dans les ouvrages successifs, tels que *Naguru onna* ("La boxeuse", 『殴る女』, Shūeisha, 2009), qui relate de l'essai de l'écrivain de combattre la dépression à travers la boxe et *Hataraku Anna no hitorikko kaigo* (« Anna: une femme qui travaille, une fille unique aide-soignante » 『働くアンの一人っ子介護』, Gurafusha, 2009), sur l'expérience très complexe de prendre soin de ses parents, âgés et malades. Aussi éloignés qu'ils puissent sembler des

³² Encore une fois, le titre d'un ouvrage de Ogino porte sur un *dajare*, un jeu de mots : ici, elle remonte à l'étymologie latine du terme *cancer*, car elle superpose le terme *kani* 蟹 (crabe, mais aussi la constellation du Cancer, *kaniza* 蟹座) au sens de *gan* 癌 : le cancer est en effet la maladie contre laquelle *kare* – le compagnon de Ogino, Katayanagi Osamu – et *watashi* doivent lutter, vaillamment mais inutilement. Le texte a été sérialisé sur *Subaru*, revue dont Katayanagi était rédacteur en chef, à partir de 2005 ; la publication suit l'évolution de la maladie et l'exacerbation de la lutte, mais ne s'arrête pas avec son épilogue tragique qui s'est produit au juin 2005. L'écriture est en effet survécue à Katayanagi, car Ogino a continué à publier sur Subaru l'histoire de *Kani to kare to watashi* jusqu'à sa publication en volume, en 2007.

divertissements parodiques et métatextuels de ses débuts, ces textes à thème plus intime sont quand même envahis par l'esprit rabelaisien qui est propre de Ogino : elle ne renonce jamais aux calembours et à son approche démystifiant au réel, car « faire face aux thèmes les plus lourds avec légèreté, là c'est l'esprit de la Renaissance »³³.

³³ 「重いテーマほど軽やかに扱う。これはルネサンスの精神。」, « J'ai combattu contre son cancer par ma plume » (「彼のがん」とペンで闘った」), interview publiée par book.asahi.com le 23 septembre 2007 (page consultable à l'adresse : <http://book.asahi.com/author/TKY200709260259.html>).

SHIMIZU YOSHINORI

清水義範

(1947)

Shimizu Yoshinori, l'un des écrivains japonais contemporains les plus féconds avec plus de deux cent publications à son actif, naît à Nagoya en 1947.

Il fait tous ses études dans sa ville de naissance et obtient une maîtrise en langue japonaise à Aichi kyōiku daigaku (Université publique de l'éducation, préfecture de Aichi).

Les contours de son travail d'écrivain sont tracés initialement par sa passion pour la science-fiction, qui lui permet de s'approcher de celui qui va devenir son maître du genre mais aussi un ami très proche, Hanmura Ryō³⁴. Après avoir terminé ses études universitaires, Shimizu va s'établir à Tōkyō où il rejoint son ami Hanmura et à partir de 1977 va travailler chez Sonorama bunko (maison d'édition qui à l'époque lance le genre - qui connaîtra un énorme succès - du ライトノベル, le *light novel*).

³⁴ Hanmura Ryō 半村良 (Tōkyō, 1933-2002), auteur de SF, gore, fantasy, couronné par de nombreux prix littéraires (en 1973 il a remporté la première édition du prix *Izumi Kyōka* avec son roman *Musubi no yama hiroku* ; en 1974 il a reçu le prix *Naoki* pour *Ayamadori* ; en 1988, le *Nihon SF taishō*). Shimizu parle de son rapport avec Hanmura, qu'il considère son maître, dans « Osewa ni narippanashi no ki » (「お世話になりっぱなしの記」, en *Pasutiishu to tōmei ningyō*, Shinchō bunko, 1992). Dans ce compte rendu qui témoigne toute sa gratitude à Hanmura, Shimizu raconte qu'ils ont démarré leur rapport d'amitié et leur collaboration par une correspondance épistolaire à travers les pages de la fanzine de science-fiction créée par lui-même à l'époque du collège. Le rapport s'est consolidé dans les années suivantes – lors du transfert de Shimizu à Tōkyō – et jusqu'à la mort de Hanmura en 2002.

Shimizu devient donc un auteur très prolifique de *jubunairu sakuhin* (ジュブナイル作品, œuvres destinées à un public *young-adult*) de genre science-fiction qui sont inclus dans la collection *Uchūshi shirizu* (「宇宙史シリーズ」, « Série histoire du cosmos », Sonorama bunko, 1979-1980).

Le début pour le grand public se produit cependant en 1981 grâce au recueil *Shōwa gozen jiai* (『昭和御前試合』, CBS Sony), pot-pourri de brefs contes de science-fiction et parodies de genre³⁵ ; Shimizu même, dans la postface écrite pour la sortie du livre en format de poche quelques années plus tard reconnaît que dans les sept contes inclus dans le recueil de 1981 on peut retrouver déjà les éléments fondamentaux de son écriture : « [en tout cas] il est certain que ce livre a été mon point de départ. Dans ce premier recueil de contes il y a plusieurs éléments qui sont en rapport directe à ce que je suis devenu et je suis aujourd’hui : entre autres, l’esprit parodique, une mise en

³⁵ Le conte qui donne le nom au recueil, *Shōwa gozen jiai* (à la lettre, « Le combat en présence des autorités de l’époque Shōwa »), est par exemple une parodie du genre roman historique : le tournoi d’arts martiaux ne se déroule pas entre samurai en présence du *daimyō* ou du *shōgun* selon la coutume des *gozen jiai* de l’époque d’Edo, mais à la cinquante-sixième année de l’ère Shōwa (1981) pour honorer la visite au Japon du Président des États-Unis d’Amérique ; le protagoniste, de plus, est un *rōnin*, mais non pas dans le sens originare du terme, car il n’est pas un guerrier qui a perdu son maître mais un étudiant qui a raté sa chance d’entrer à l’université en échouant aux examens d’admission (浪人生 *rōninsei*).

Un autre texte contenu dans le recueil devenu très connu pour l’adaptation à la télévision est *Shikisha no iken* (« L’avis d’une personne compétente » 「識者の意見」) d’inspiration nettement SF mais aux tons de la comédie ; ce conte a été adapté à l’écran par Fuji Television pour la série *dorama Yo ni mo kimyōna monogatari* (« Histoires incroyables ») au titre “*Keitai chūshingura*” (“Samurai cellular”). Le récit, situé à l’époque du *bakufu*, se développe en suivant l’histoire - invraisemblable dans ses développements successifs - d’un samurai qui doit venger son maître mais craint pour les conséquences que ses gestes violents peuvent causer. Alors qu’il est plongé dans ses élucubrations, un anachronique téléphone portable enterré sous ses pieds prend à sonner : c’est ainsi que le samurai entre en contact avec un spécialiste d’histoire en direct du XXI siècle qui est en train d’écrire un essai sur les faits qu’il est par contre en train de vivre. Le samurai est bien sûr un excellent informateur pour l’historien du futur qui prend à lui poser maintes questions sur les événements liés à l’histoire des « 47 *rōnin* » conté dans le très célèbre *Chūshingura*.

perspective atypique des événements quotidiens, l'imitation du style d'autrui. Tout cela était déjà là. 'Shimizu Yoshinori', c'est ainsi qui a commencé »³⁶.

Malgré cela, au début des années Quatre-vingt Shimizu est en réalité encore à la recherche de son propre style : *Shōwa gozen jiai* est remarqué par un jeune rédacteur de *Shōsetsu gendai*, revue littéraire mensuelle éditée par Kōdansha, qui est à la recherche de nouveautés à proposer. Comme il raconte dans un essai³⁷ plusieurs années plus tard, il propose à Shimizu d'envoyer donc des textes à la revue mais ils sont cependant rejetés pour deux fois d'affilée en six mois ; il réussira enfin à gagner l'attention de la critique et un bon succès de public avec les contes qu'il va réunir en 1986 dans le recueil titré *Soba to kishimen* ("Soba vs. Kishimen Noodles", 『蕎麦ときしめん』, Kōdansha). En effet, *Sarukani no fu* (« Rhapsodie du singe et du crabe », 「猿蟹の賦」), le premier des contes qui constituent le recueil, fait son apparition sur *Shōsetsu gendai* en 1983 : il s'agit d'une réécriture du célèbre conte populaire *Sarukani gassen* (『猿蟹合戦』, « Le combat du singe et du crabe ») qui néanmoins emprunte le style non pas aux récits traditionnels mais aux reportages de guerre, auxquels Shimizu fait allusion en imitant l'écriture de Shiba Ryōtarō (司馬遼太郎, 1923-1996), célèbre auteur de romans historiques. L'incohérence entre le contenu fabuleux du récit et le souci de vraisemblance poursuivi dans le style, produit un effet comique très apprécié tant par la critique que par le public. Quand le conte est publié sur la revue, il est introduit par un commentaire qui va étonner avant tout Shimizu même : le texte est définie

³⁶ Le passage est tiré par *l'atogaki* du livre en format poche publié par Kōbunsha en 1989 : à l'époque Shimizu était déjà très connu comme auteur de parodie mais surtout de pastiche. C'est pour cela qu'en occasion de la sortie du livre en poche, un sous-titre est ajouté : « *parodi shōsetsu kessaku shū* » (« Recueil de chefs-d'œuvre parodique », 「パロディ小説傑作集」).

³⁷ Cfr. SHIMIZU Yoshinori, "Pasutīshu no shōtai wa nani ka", *Hayawakari sekai no bungaku*, Chikuma shinsho, 2008, pp. 55-59.

« un exemple inusité et novateur de *pastiche littéraire* »³⁸. Shimizu, qui déclare avoir appris l'existence du terme « pastiche » justement à cette occasion, a donc enfin trouvé son style dans l'imitation du style d'autrui et la critique va lui coller une étiquette qui l'identifiera à jamais : il est le « maître japonais du *pastiche* », celui qui a donné au genre « droit de nationalité dans la littérature japonaise » selon l'analyse du critique (homonyme) Shimizu Yoshinori³⁹.

Le « maître japonais du *pastiche* » malgré-soi va publier – à partir de *Soba to kishimen* – beaucoup d'autres « collections de textes excentriques »⁴⁰ - comme il le dit lui-même. Il imitera le style d'écrivains célèbres, mais aussi de n'importe quelle autre forme de communication : au fil des années Shimizu publie parodies de traités académiques, publicités, articles de journal, postfaces à traductions inexistantes ; il n'arrête pas son travail d'écrivain de science-fiction et polars, mais aussi d'ouvrages sur l'éducation et la didactique de la langue japonaise.

Pour comprendre l'éclectisme des produits de la création de Shimizu, son premier recueil d'essais - publié en 1992 - est particulièrement relevant : il s'agit de *Pasutīshu to tōmeiningen* (« Le *pastiche* et l'homme invisible », 『パスティーシュと透明人間』, Jitsugyō no honsha).

L'un des thèmes le plus fréquents dans sa production est sans aucun doute l'attention – et assez souvent la critique – portée sur le système éducatif japonais ; ce thème et son style parodique se rencontrent dans son ouvrage probablement le plus célèbre même à l'étranger, *Kokugo nyūshi mondai hisshōhō* (« 国語入試問題必勝法 », « Méthode infailible pour réussir

³⁸ Cfr. SHIMIZU Yoshinori, *Idem*, p. 59.

³⁹ SHIMIZU Yoshinori 清水良典, "Pasutishu = Shimizu Yoshinori", *Kokubungaku*, 41/1996, p. 118.

⁴⁰ 奇妙な作品集, "kimyōna sakuhin shū", in Atogaki, *Soba to kishimen*, Kōdansha, 1989 (文庫版), p. 220.

l'examen d'admission de langue japonaise »)⁴¹, paru au mois de juillet 1987 sur *Shōsetsu gendai* et récompensé l'année suivante par le prix littéraire Yoshikawa Eiji pour jeunes écrivains (*Yoshikawa Eiji bungaku shinjinshō*). Dans le conte, traduit en anglais en 1991 au titre « Japanese Entrance Exams for Earnest Young Men », Shimizu se moque ouvertement de l'apprentissage mnémorique d'un inventaire de notions sur lequel est basé le système des examens d'admission qui terrorisent des milliers de jeunes japonais à chaque année.

En 1988 Shimizu publie *Eien no Jacku ando Beti* (「永遠のジャック&ベティ」, « Jack & Betty pour toujours et à jamais »)⁴², dont le style imite celui des dialogues des manuels scolaires d'anglais au Japon des années Cinquante et Soixante. Jack et Betty, à l'origine les deux protagonistes des dialogues des manuels, se rencontrent dans le conte de Shimizu qui se déroule trente ans plus tard : ils se croisent par hasard dans la rue et ils essaient de façon maladroite de se mettre au courant sur les issues (par moments tragiques et grotesques) de leur vies. Ils n'arrivent pas à communiquer que dans le style

⁴¹ Le conte est traduit en anglais à l'occasion de la parution aux États Unis du recueil « Monkey Brain Sushi » qui, dans l'intention de son éditeur Alfred Birnbaum, veut présenter les voix les plus intéressantes et hors des sentiers battus de la littérature japonaise contemporaine. Selon le compte rendu du New York Times de l'époque, « instead of aspiring to jun bungaku (pure literature), the 11 writers included in Mr. Birnbaum's anthology are inventing a newfangled fiction they call, in aptly Americanized Japanese, fuikkushon. » (Tim Appelo, "Nasty New Voices", may 26, 1991. Cfr <http://www.nytimes.com/1991/05/26/books/nasty-new-voices.html>). *MONKEY BRAIN SUSHI New Tastes in Japanese Fiction*, ed. by Alfred Birnbaum, New York, Kodansha International.

Le recueil a été traduit de l'anglais en italien en 2005 et il existe donc une version en italien du conte de Shimizu (« Esami di ammissione di giapponese per studenti zelanti ») parue chez Mondadori.

⁴² Publié sur le numéro de janvier de *Shōsetsu gendai*, le texte va donner le titre au recueil publié par Kōdansha au mois d'octobre de la même année. Certains des contes inclus dans le volume seront traduits en anglais par Frederik L. Schodt et publiés par Kodansha International en 1993 au titre *Jack and Betty Forever* (ils sont présents aussi les contes *Soba to kishimen* et *Sarukani no fu* tirés du précédent recueil). La traduction de *Jack & Betty* a été republié récemment dans le deuxième volume de *Columbia Anthology of Modern Japanese Literature* (éds. J. Thomas Rimer, Van C. Gessel, Columbia UP, 2007).

affecté des textes scolaires ; le hiatus entre la gravité des contenus et le caractère artificiel des dialogues crée un effet tragi-comique remarquable.

Ce conte de Shimizu a inspiré aussi Veronika Schäpers, artiste allemande résidante à Tōkyō, qui a réalisé en 2005 un de ses *book-art work* au titre « Shimizu Yoshinori : Jack and Betty forever ». ⁴³

Les traductions « Japanese Entrance Exams for Earnest Young Men » et « Jack and Betty Forever » sont à ce jour les seules existantes : l'immense production de Shimizu demeure à l'étranger un territoire inconnu.

Certains de très nombreux ouvrages inclus dans les recueils de « pastiches » publiés à partir des années Quatre-vingt ont été sélectionnés par l'auteur même pour être réunis dans une série de six volumes publiée par Chikuma entre 2008 et 2009 : la collection est titrée *Shimizu Yoshinori pasutīshu 100* 「清水義範パステイシユ 100」 et ne comprend qu'une toute petite partie des *tanpen* publiés par Shimizu au fil des années.

Parmi ses ouvrages si nombreux et hétérogènes, beaucoup d'importance est accordé aux textes de fiction et aux essais consacrés à sa ville d'origine : dans les *Nagoya mono* ⁴⁴ le dialecte local, les habitudes alimentaires, les us et

⁴³ L'ouvrage, réalisé en trente-cinq copies en utilisant comme support des cahiers sur lesquels le texte en japonais et en traduction anglaise a été imprimé, est accompagné par un CD qui contient les enregistrements des dialogues originaux du manuel des années Cinquante ; il a été inclus aux États Unis dans l'exposition *Found in Translation* (exposition itinérante organisée par la maison d'édition de livres d'art Booklyn [cfr <http://www.booklyn.org/exhibition/000231.php>]; voir aussi le site internet de l'artiste, qui inclut des photos et descriptions de l'ouvrage [<http://www.veronikaschaepers.net/panel-books-e.html>]).

⁴⁴ Parmi les ouvrages consacrés à Nagoya, on peut mentionner le *Shōsetsu dai Nagoyago jiten* (『笑説 大名古屋語辞典』, Gakushū kenkyūsha, 1994 - Kadokawa bunko, 1998), dictionnaire illustré par Nakamura Haruhiko qui, par un style humoristique, résume les traits les plus marquants de la langue et des us et coutumes de la ville. Pour ce qui concerne les œuvres de fiction dédiées à Nagoya et dans lesquelles Shimizu emploie partiellement le dialecte du lieu, il est intéressant de rappeler la longue série en cinq volumes (publiée entre 1988 et 2002) *Yatto kame tanteidan* (« La bande du détective Yattokame' 『やっとかめ探偵団』, Kobunsha: le titre est inspiré par l'expression – typique du *Nagoya-ben* – 'yattokame' qui est l'équivalent local de 'hisashiburi', en *hyōjungo*, « ça fait longtemps »); la série, qui a comme protagoniste

coutumes de la ville – souvent comparés à ceux de la capitale – jouent un rôle de premier plan.

Pour son engagement en faveur de la diffusion de la langue et de la culture de la ville, mais aussi pour son « style débordant d’humorisme »⁴⁵, en 2009 il a été couronné par le prix Chūnichi (soixante-deuxième édition) organisé par le Chūnichi shinbun ; à la même année il est nommé citoyen d’honneur de Nagoya et depuis ce moment-là il a intensifié sa présence sur les médias nationaux en qualité d’ambassadeur du dialecte et de la culture de sa ville.

Namikawa Matsuo, pâtissière guillerette de soixante-quatorze ans passionnée par les enquêtes policières , a été partiellement adaptée à l’écran dans un *dorama* transmis par CBC entre 1996 et 2000 et un *anime* (2007-2008).

⁴⁵ 「名古屋文化の神髄紹介とユーモアあふれる作風」 . Le site web officiel du prix:

<http://www.chunichi.co.jp/info/award/culture/page07.html>

PREMIERE PARTIE
DÉFINITION DU CHAMP D'ÉTUDE

CHAPITRE 1

Parody is not a new phenomenon by any means, but its ubiquity in all the arts of this century has seemed to me to necessitate a reconsideration of both its nature and its function. [...]

The modern world seems fascinated by the ability of our human systems to refer to themselves in an unending mirroring process.

(Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*)⁴⁶

Parody may be one of the most taken-for-granted and least respected art forms, but is also one of the oldest and potentially more powerful.

(Jonathan GRAY, *Watching with The Simpsons. Television, Parody and Intertextuality*)⁴⁷

1.3 Ubiquité d'une *notion confuse et galvaudé*

En 1984, « être parodique sur l'originalité » était déjà « plus aisé que d'être original sur la parodie »⁴⁸ : trente ans plus tard, ni le discours sur l' « originalité » de la création artistique, ni l'importance dans ce discours des pratiques parodiques a cessé d'être actuel.

« Nous baignons dans la parodie. »⁴⁹ : ainsi démarre la réflexion critique de Daniel Sangsue sur *La relation parodique* en littérature. Sangsue choisit de mettre en exergue au tout début de son travail, une pervasivité de la parodie

⁴⁶ Linda HUTCHEON, *A theory of Parody. A teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methueun, 1985, p. 1.

⁴⁷ Jonathan GRAY, *Watching with The Simpsons. Television, Parody and Intertextuality*, Routledge, 2006, p. 4.

⁴⁸ Michel DEGUY, « Limitation ou illimitation de l'imitation. Remarques sur la parodie », en GROUPAR, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, Textes présentés au Colloque tenu à Queen's University, Canada (octobre 1981), Ed. Peter Lang, 1984, p. 1.

⁴⁹ Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007, p. 19 (Chapitre 1 : *Une notion confuse et dévaluée*).

qui ne serait pas exclusive du milieu artistique ; l'ubiquité d'une « rhétorique parodique » est évidente, il continue, dans « les messages qui constituent notre environnement visuel et sonore [par exemple, les médias [...] qui ont tendance à « titrer » en détournant des formules, des citations, des titres connus [...] ; la publicité [...] ; le music hall [...] ; la télévision [...] ; le cinéma [...] ; la communication sur la « toile » [...], nous transforment en consommateurs continuels, et plus ou moins conscients de parodies] »⁵⁰. Et si au royaume de l'hypertexte, l'Internet, certains trouvent une indéniable « fureur parodique » dans la production très large de « détournement[s] graphique[s] et textuel[s] de toutes sortes »⁵¹ par les innombrables (et souvent anonymes) utilisateurs de la toile, dans les *media & cultural studies* « the business of parody [...] and the role and power of humour »⁵² demeure un sujet central.

Constater cette consommation quasi-quotidienne et globale d'une omniprésente « parodie », peut nous amener aux réflexions qui relèvent de l'utilisation stratégique d'une qualité intrinsèque du langage ⁵³ ainsi que

⁵⁰ *Idem*, pp. 18-19 *passim*.

⁵¹ Maxime ABOLGASSEMI, « Atelier de théorie littéraire : parodie et modernité: pour une lecture contextuelle du texte parodique », *Fabula: la recherche en littérature*, http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie_et_modernit%26eacute%3B%3A_pour_une_lecture_contextuelle_du_texte_parodique

⁵² Jonathan GRAY, *Watching with The Simpsons, op. cit.*, pp. 8 - 9. Le rapport entre parodie et "neuvième art" s'est montré ces dernières années assez fécond ; du côté français, on trouve un exemple très intéressant dans le volume *Parodies. La bande dessinée au second degré* (Skira Flammarion), par Thierry Groensteen, publié à l'occasion de l'exposition homonyme présentée à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême (janvier/avril 2011).

⁵³ « There is a [...] fundamental way in which the apparently specialized use of language that we call parody can be related to more general characteristics of language. At some level [...] parody involves the imitation and transformation of another's words. That might also pass as an account of language use more generally, for language is not one's own, but always comes to each speaker from another, to be imitated or transformed as that speaker in turn sends it onwards. All utterances are part of a chain, and as they pass through that chain they acquire particular valuations and intonations on each occasion of their use. In this more general sense,

d'une « persistance diachronique » de cette pratique intertextuelle « liée au développement de l'esprit humain »⁵⁴ ; cependant, son ubiquité, son importante présence dans l'histoire culturelle humaine, et notamment dans la communication contemporaine, ne nous permettent pas de remonter par inférence à une définition univoque, partagée et acceptée dans le temps et dans l'espace. Au contraire : ce « terme galvaudé »⁵⁵ est l'objet d'un véritable psittacisme dans le *médialecte*, comme le relève ironiquement Genette dans son *Bardadrac* :

Parodie : Méd. pour *pastiche* : « Proust a écrit une merveilleuse parodie de Balzac ».

Pastiche : Méd. pour *parodie* : « *La Belle Hélène* est un aimable pastiche de *L'Iliade* ». trop aimable, peut-être, pour un pastiche.

Plagiat : Méd. pour *parodie*, pour *pastiche*, parfois même pour *plagiat*.⁵⁶

Tout le monde est fou d'un terme flou, donc (« et c'est à se demander si ce ne sont pas justement ses contours flous qui font son succès »⁵⁷, remarque

we are all condemned to parody, for we can do no more than parrot another's word as it comes to be our turn to speak it. » Simon DENTITH, *Parody*, London and New York, Routledge, 2000, p. 3.

⁵⁴ « La parodie n'a pas de date de naissance. [...] Son histoire n'est pas liée au développement d'un art, mais à celui de l'esprit humain. Elle relève donc du social et de l'anthropologique avant d'être dotée d'un sens précis parmi les catégories de l'esthétiques littéraire.» Paul ARON, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 9.

⁵⁵ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 20. Sangsue, dans les pages qui suivent, montre une certaine confusion qui ne serait pas exclusive du jargon des médias ou d'une banalisation dans la communication quotidienne : « il arrive également que le terme de parodie soit mis à toutes les sauces » même dans les études littéraires (cfr p. 21 et suivantes). D'ailleurs, Genette relevait déjà dans *Palimpsestes* que le mot *parodie* fait partie des ces mots « si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent pour théoriser à longueur de volumes ou des colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle ». Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, coll. « Points », p. 13.

⁵⁶ « **Médialecte** (abrév. Méd.). Dialecte propre aux médias au sens large (presse écrite, radio, télévision, Internet je suppose, en attendant mieux), avatar récent du français, dont il reflète et accélère une évolution parfois fâcheuse ». Gérard GENETTE, *Bardadrac*, Seuil, coll. « Fiction et compagnie », 2006, pp. 220, 257 et 260.

⁵⁷ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 21.

Sangsue). Cette « confusion fort onéreuse (...) qui règne dans la vulgate »⁵⁸ - comme la définissait déjà Genette dans *Palimpsestes* au début des années quatre-vingt - a chargé le mot d'une polysémie qui inclut tout ce qui relève du domaine de l'*imitation*, de la citation au plagiat, mais aussi de la *transformation*⁵⁹, généralement indissociable d'un détournement d'ordre comique (ou, sans souci de distinction, humoristique, satirique, burlesque, ironique...).

Si les termes sont vagues, certains éléments semblent quand même être communément acceptés comme constitutifs dans l'acception « populaire » du terme : la parodie serait avant tout une répétition non anodine, mais connotée par une volonté de tourner au comique quelqu'un ou quelque chose de très connu(e) par un procédé généralement conçu comme burlesque, dérisoire, caricaturale, abaissant ou même dégradant (le discours lexicographique semble d'ailleurs remarquer le sens péjoratif accepté dans l'usage courant, de *parodie* comme « imitation trompeuse ou grossière », mais aussi « contrefaçon burlesque »⁶⁰).

⁵⁸ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, op. cit.*, pp. 38-39.

⁵⁹ On rappelle ici la « répartition structurale » proposée par Genette, qui distingue les différentes formes de pratiques hypertextuelles à partir des aspects relationnels et fonctionnels qui lient les textes objet de la réécriture. Les deux modes fondamentaux de dérivation, *transformation* (d'un texte) et *imitation* (d'un style), sont carrément distingués, et ainsi les pratiques qui les représentent, « parodie » et « pastiche ». Idem, p.45.

<i>fonction relation</i>	non satirique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE	TRAVESTISSEMENT	TRANSPOSITION
imitation	PASTICHE	CHARGE	FORGERIE

⁶⁰ Comme le relève Sangsue, les définitions qu'on lit dans les dictionnaires, surtout quand on considère le « sens dérivé » du mot, laissent « apparaître une dépréciation qui étonne de la part d'un discours qui prétend à une certaine scientificité » (SANGSUE, *op. cit.*, p. 23). Dans le *Trésor de la langue française* on retrouve cette définition au sens propre : « 1. Texte, ouvrage qui,

Certes, on ne peut pas considérer cette amalgame sémantique un phénomène exclusif du terme *parodie* - la surdétermination d'un mot et l'éloignement dans l'usage courant de son emploi conceptuel étant un résultat assez commun des dynamiques linguistiques (et le terme en soi étant loin d'être un néologisme) ; il est cependant intéressant de noter que la définition du terme en question – ainsi que celle du terme qui lui est le plus souvent associé, *pastiche* – a été problématisée dans un nombre important de réflexions critiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle avec des résultats parfois discordants et même contradictoires⁶¹.

à des fins satiriques ou comiques, imite en la tournant en ridicule, une partie ou la totalité d'une œuvre sérieuse connue. ». Après cette première, on retrouve une définition plus spécifique qui concerne le milieu du spectacle : « SPECTACLES. [Au cabaret en particulier] Contrefaçon burlesque d'une pièce de théâtre connue », où on retrouve associé la parodie à une pratique carrément mystificatrice. On lit aussi que le mot parodie serait synonyme de « caricature » : « *P. anal.* Imitation grossière qui ne restitue que certaines apparences. Synon. *caricature.* » (TLFi, *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/>).

On retrouve cette même synonymie dans le dictionnaire Garzanti de la langue italienne (« *Sin.* caricatura, imitazione » <http://garzantilinguistica.sapere.it/> ; au sens premier, on retrouve aussi l'idée de « contrefaçon » : *1 composizione letteraria o musicale che contraffà con intento comico o satirico un'opera conosciuta*). Dans le dictionnaire Zingarelli, à côté d'une définition au sens propre qui en souligne le caractère « caricaturale » et « burlesque » (*1. Versione caricaturale e burlesca di un'opera, un dramma, un film e sim., o di parti di essi*), on trouve au sens figuré que le résultat de la parodie est une « contrefaçon ridicule » (*3 (fig.) persona o cosa che si dimostra inadeguata allo scopo, così da apparire una ridicola contraffazione*) <http://dizionarioonline.zanichelli.it/>.

⁶¹ Comme on verra dans la suite, le débat critique International – surtout à partir des années soixante-dix, sous l'impulsion de la réception des Formalistes russes et de Bakhtine mais aussi dans le cadre des réflexions sur l'« exhaustion » de la littérature de John Barth (1967) et sur *The Anxiety of Influence* d'Harold Bloom (1973) - a eu un grand développement, surtout dans le monde anglophone. Les ouvrages devenus « canoniques » sur ce thème sont, entre autres, les travaux de Margaret Rose (*Parody//Metafiction*, 1979 ; *Parody : Ancient, Modern, and Postmodern*, 1993) et Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*, 1985). Si Rose insiste surtout sur le caractère métatextuel de parodie et sur le rôle de symptôme de l'épistémé moderne qu'elle joue grâce justement à ce statut auto-réflexif qui lui est propre, Hutcheon voit dans la parodie « un mode majeur d'organisation thématique et formelle de la plus grande partie de l'art du XX^{ème} siècle » (HUTCHEON 1985, p. 101. A la même période en France, Genette par son « structuralisme ouvert », dans *Palimpsestes* (1982) « vise à construire une taxinomie formelle des relations littéraires par le biais d'une cartographie générique pour la lecture » (L. Milesi, cit. en Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005,

1.4 Un *petit nettoyage de la situation verbale*?

Les réflexions sur des pratiques textuelles telles que la parodie et le pastiche, ont à la base, bien sûr, le débat critique sur une autre « notion instable » mais fondamentale dans le discours littéraire de la période : celle d'*intertextualité*, qui – comme le relève Tiphaine Samoyault - « après avoir été produit dans le contexte du structuralisme [...] a migré du côté de la poétique et a subi une étonnante inflation de données définitionnelles »⁶². La notion de parodie partage inévitablement avec celle d'intertextualité qui lui est à la base - même si Genette préfère parler plutôt d'*hypertextualité*⁶³ - le questionnement sur certains aspects fondamentaux de la création artistique (tels que, entre autres, l'originalité de l'œuvre et le rapport avec ses sources, le rapport entre la *bibliothèque* de l'auteur et celle de son lectorat, hommage à/bouleversement de la tradition, ...); cependant, la définition des contours de la parodie implique des réflexions supplémentaires sur des aspects qui lui sont propres et qui concernent notamment sa « nature humoristique ».

Given the often humorous and anti-academic nature of parody, it is ironic that discussions of the topic have been bedeviled by academic disputes about definition. What exactly did the ancient Greeks mean by 'parodia'? How can we distinguish between

p. 19). Un témoignage intéressant pour reconstruire le débat critique de l'époque est le volume bilingue *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, Textes présentés au Colloque tenu à Queen's University, Canada (octobre 1981) et rassemblés par Groupar, Ed. Peter Lang, 1984.

⁶² Tiphaine SAMOYAUULT, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 7.

⁶³ Dans *Palimpsestes* Genette définit l'*intertextualité* comme « la présence effective d'un texte dans un autre » (*citation, plagiat, allusion, etc ; op. cit.*, p. 8), en la distinguant de la relation d'*hypertextualité* « unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13). Parodie et pastiche relèvent donc de ce type de *transtextualité*.

parody, travesty, and pastiche? Does parody necessarily have a polemical relationship to the parodic text?⁶⁴

La plupart des études qui le concernent mettent en effet en exergue l'ambiguïté qui est propre du mot dès son étymologie : la *parodie* étant à la fois « contre » et « à côté » (*para-*, *παρά*) de sa source, la coexistence de « répétition » et « différence », « hommage » et volonté de « détournement », « dépendance » et « indépendance » par rapport à son objet, lui sont intrinsèques.

On trouve moins d'accord, cependant, sur les intentions et les effets – ceux que Linda Hutcheon appelle *the ethos of parody*⁶⁵ et Genette *fonctions* – qui caractérisent ce type de relation intertextuelle. D'après Hutcheon, le « chant » (*ōidē*, ὠδή) de sa racine étymologique limite le cible de la parodie au domaine esthétique et la distingue de la satire, qui aurait une visée sociale, morale,

⁶⁴ Simon DENTITH, *Parody*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁵ Linda HUTCHEON, *A theory of Parody*, *op. cit.*, p. 37. Hutcheon emprunte la notion d'*éthos* à la *Rhétorique générale* du Groupe μ (1970 ; v. aussi « Ironique et iconique », *Poétique*, n° 36, 1978) qui la définissait « un état affectif suscité chez le lecteur par un message particulier » (1970, p. 147, cit. en Linda HUTCHEON, *idem*, pp. 55 – 56). Hutcheon Remarque cependant d'avoir utilisé cette notion « with an increased emphasis on the encoding process ». « By ethos I mean the ruling intended response achieved by a literary text. The intention is inferred by the decoder from the text itself. [...] An ethos, then, is an inferred intended reaction motivated by the text. If we were to posit an ethos for parody and satire, we would have to include that of irony as well. A simple visualization of the resulting interrelations might look something like Figure 1 (voir image suivante). [...] Verbal (not situational) irony is represented in Figure 1 as a broken-line circle in order to remind us that it is a different entity from the others: it is a trope and not a genre. » (Idem, pp. 55-56).

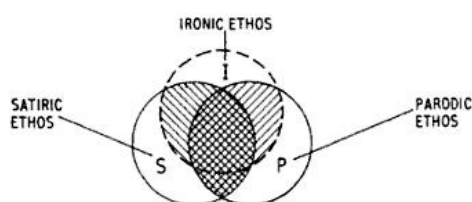


Figure 1

« extramurale »⁶⁶, mais rien dans cette notion originaire de *parodia* comme *contre-chant* impliquerait la présence de dérision, d'effet comique.

Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be critically constructive as well as destructive. The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing" between complicity and distance.⁶⁷

La définition de Hutcheon évacue donc totalement la question du comique ; une parodie conçue comme *repetition with difference*, gagne indubitablement en extension (conformément à la visée de l'analyse de la théoricienne canadienne qui l'utilise en tant que « mode majeur d'organisation thématique et formelle de la plus grande partie de l'art du XXème siècle »⁶⁸) mais, de l'autre côté, perd en spécificité (comme le souligne Margaret Rose⁶⁹, entre autres).

On retrouve dans l'approche de Genette l'effacement de l'effet comique au profit des régimes ludique, satirique et sérieux (à l'analyse de la *parodie sérieuse*⁷⁰, ou *transposition*, est consacré une partie importante de *Palimpsestes*)

La pratique de la parodie est fondée sur un texte support qu'elle réécrit, ce qui l'inscrit comme forme d'hypertextualité, puisqu'elle relie un hypotexte à son hypertexte sans ressortir à la métatextualité du commentaire

La « distance critique » de Hutcheon est par contre assez proche du « refonctionnement critique » proposé par Rose : dans *Parody//Meta-fiction*, la

⁶⁶ Linda HUTCHEON, «Ironie, satire, parodie». *Poétique*, n° 46, avril 1981, pp. 140- 155.

⁶⁷ Linda HUTCHEON, *A theory of Parody*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸ Idem, p. 101.

⁶⁹ Cfr Margaret ROSE, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, pp. 238-240.

⁷⁰ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 41.

deuxième théoricienne distingue deux niveaux de définition de la parodie – l’un « spécifique » et l’autre lié à son rapport privilégié avec la métatextualité (qui en ferait un « symptôme de l’épistémé moderne »⁷¹). Dans sa définition spécifique, « [parody is] the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect »⁷². L’*effet comique* est ici une conséquence directe de l’incongruité – *discrepancy*⁷³ - entre le texte original et sa citation parodique et non pas de l’intention de l’auteur de donner une structure comique à son œuvre.

⁷¹ La terminologie utilisé dans l’ouvrage de Rose, publié en 1979, révèle évidemment l’influence de l’archéologie épistémologique foucauldienne : dans le quatrième chapitre de *Parody//Metafiction*, elle s’appuie sur la lecture de *Don Quichotte* dans *Les Mots et les Choses* pour montrer que la parodie – en tant que métafiction - joue le rôle de symptôme du changement d’épistémé de l’époque. Cfr Margaret ROSE, *Parody//Metafiction*, op. cit., p.129.

⁷² Margaret ROSE, *Parody//Metafiction*, op. cit., p. 35.

⁷³ *Idem*, cfr p. 22 et suiv.

CHAPITRE 2

Parodii & pasutiishu

パロディー&パステイシュー

The word “parody” (*parodii*) was not commonly used in Japan even before the war, and certainly not during it. Not until the 1970s did it become part of everyday Japanese, being used widely in weeklies and in pictorial magazines and comics. This probably means that, because the movement to criticize authority lost the vigour it used to have in the period 1945-1970 and was stifled in the 1970s and 1980s, interest was shown in a mode of expression which tried to hint at something different under the cover of universally accepted sayings. This was also a revival of the popular culture which had existed in the middle Edo Period, when the foreign loan word *parodii* did not exist.⁷⁴

Come rilevato da Tsurumi Shunsuke e Aoyama Tomoko⁷⁵, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso il termine *parodi* (パロディ o anche *parodii* パロディー, le due trascrizioni vengono usate indifferentemente) diviene ubiquo e trasversale in tutti i campi della cultura e della società giapponesi.

Il *parodi būmu* (“boom della parodia”, パロディ・ブーム) (ri)porta in auge il comico, il gusto per un uso ludico e irriverente della lingua, la caricatura e finanche la satira e il *dotabata*, lo slapstick; ma l’abuso che viene fatto del termine disorienta riguardo alla sua effettiva portata anche gli stessi parodisti (o coloro che la critica o i mezzi di comunicazione suppongono e definiscono tali).

⁷⁴ Tsurumi Shunsuke, *A Cultural History of Postwar Japan* [Iwanami shoten, 1984], Routledge, 2011, p. 114.

⁷⁵ Aoyama Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *op. cit.*, pp. 3-4.

Wada Makoto 和田 誠 (1936-), illustratore e regista, produce in quegli anni numerosissime immagini “parodiche” in particolare per *Hanashi no tokushū* (「話の特集」)⁷⁶. Wada, nell'*atogaki** della raccolta *Rondon Pari* (『倫敦巴里=London Paris』, 1977) si oppone alla moda di definire *parodii* qualsiasi cosa ne imiti un'altra. Per Wada il termine può essere applicato solo a quelle opere che abbiano la “forza di prendere di mira l'autorità ed esautorarla, abbassandola” (「本当に権威を引きずり下ろすくらいの力があるもの」)⁷⁷: “se lo si confronta con questa definizione, quello che faccio io” – conclude - “è piuttosto a livello di *mojiri*” (「モジリ」程度)⁷⁸.

Quale sia il “livello *mojiri*” per Wada non è però chiaro.

Tentando un *petit nettoyage de la situation verbale*, come avrebbe detto Valery, l'artista chiama in causa una certa confusione terminologica che effettivamente è costante non solo nel lessico dell'epoca, ma anche nella maggior parte della letteratura critica successiva. *Parodi* e *mojiri** vengono comunemente usati come sinonimi, per quanto il secondo termine richiami ad una tecnica retorica precisa sviluppatasi in particolare nello *zappai* 雑俳* di periodo Edo e diffusasi in buona parte della letteratura dell'epoca.

Amagasaki Akira offre una distinzione, restringendo il campo d'azione del *mojiri*:

Se si considera *mojiri* come la creazione di un *esemono* [似非もの], ovvero di una cosa simile [in apparenza] ma diversa [contraffatta], dobbiamo elaborare con cura l'opposizione somiglianza/diversità. Nella creazione di *esemono* sono difatti possibili due diverse forme: la prima consiste nel produrre qualcosa il più possibile somigliante nella forma ma diverso

⁷⁶ Rivista pubblicata tra il 1965 e il 1995, pionieristica nel campo delle *mini-komi-shi* ミニコミ誌 in voga negli anni '60 e '70, periodici indipendenti che si opponevano allo strapotere del “mass-communication”). *Hanashi no tokushū* è uno dei luoghi in cui si sperimenta maggiormente in quegli anni la parodia e le sue varie declinazioni e numerosi sono gli autori e gli illustratori che contribuiscono a più livelli.

⁷⁷ Wada Makoto, *Rondon Pari = London Paris* (『倫敦巴里= London Paris』), *Hanashi no tokushū*, 1977, p. 158.

⁷⁸ *Loc. cit.*

nel contenuto; la seconda, nel creare il più possibile somiglianza nel contenuto e differenza nella forma. [...] Generalmente *mojiri* indica la prima e *parodii* indica entrambe le cose.⁷⁹

Il *mojiri* sarebbe dunque prossimo alla *parodie minimale* di Genette, ovvero alla sua definizione di parodia “ristretta”; *parodi(i)* indicherebbe invece più genericamente le pratiche di riscrittura che agiscono secondo un principio di ripetizione/differenza.

Al di là delle disquisizioni terminologiche, quello che risulta particolarmente interessante, dal nostro punto di vista, è la duplice riflessione che scaturisce dal saggio di Wada: in prima istanza, il discorso sulla parodia nel Giappone contemporaneo raramente prescinde dall’idea di un “ritorno ad Edo”, nella forme e nell’ispirazione (e dal continuo riferimento al *mojiri* deriva una quasi comune accettazione di una parodia che abbia necessariamente carattere comico e volgarizzante, anche quando si gioca a livelli di piena coscienza metatestuale); in secondo luogo, molti degli autori che hanno prodotto “parodia” in Giappone fra gli anni Settanta e i Novanta, si sono fatti carico di una riflessione metatestuale che costituisce una parte rilevante della letteratura critica in lingua giapponese concernente le pratiche intertestuali. Spesso, i due aspetti si sovrappongono, e gli autori contemporanei hanno realizzato il proprio discorso sulla parodia scegliendo di rielaborare la tradizione premoderna unendola a una coscienza letteraria “globale”, per creare una letteratura nuova.

Ne sono validi esempi la già citata raccolta *Parodi shigan* di Inoue Hisashi e il volume *Parodi no seiki* (『パロディの世紀』)⁸⁰ curato da Ogino Anna e dedicato al ruolo della parodia nel periodo Tokugawa, ma più in generale alla sua presenza trasversale nella cultura giapponese pre e post - moderna; Shimizu Yoshinori, considerato il “maestro giapponese del *pastiche*”⁸¹, ha pubblicato varie riflessioni sul ruolo della riscrittura

⁷⁹ Amagasaki Akira, *Nihon no retorikku* (『日本のレトリック』), Chikuma shobō, 1988.

⁸⁰ Ogino Anna (ed.), *Parodi no seiki* (“Il secolo della parodia”), *Nihon bungaku kōza* 5/monogatari-shōsetsu II, Taishūkan shoten, 1997.

⁸¹ Un maestro *malgré soi*, diremmo, dal momento che le prime raccolte di quelli che lo stesso Shimizu definisce all’inizio della sua carriera “opere strambe” (“*kimyōna sakuhin*”), vengono scritte all’inizio degli anni Ottanta nel generale clima di entusiasmo per la sperimentazione di

nella sua opera ma anche nella letteratura mondiale, proponendo nel 2008 al suo variegato pubblico la collezione di saggi *Hayawakari sekai no bungaku* (『早わかり世界の文学』)⁸².

Il sottotitolo della raccolta di Shimizu è significativo: *bungaku wa parodi de tsunagatte iru* (「文学はパロディでつながっている」) “la letteratura [del mondo] è tenuta insieme dalla parodia”. Citando la riflessione di Gérard de Nerval sulla storia della letteratura come una lunga successione di imitazioni - “Diderot qui avait imité Sterne, qui avait imité Swift, qui avait imité Rabelais, qui avait imité Merlin Coccaïe, qui avait imité Pétrone, lequel avait imité Lucien...”⁸³ - Shimizu inserisce la letteratura giapponese nella biblioteca di Babele e ricostruisce la storia di quella mondiale mettendo insieme classici e cultura pop, e disseminando la trattazione di giochi di parole e linguaggio colloquiale com'è tipico del suo stile.

Il suo rapporto con i testi del passato e con gli ipotesti dei suoi numerosissimi ed eterogenei “pastiche” è però lontano dall'intento “velenoso”, esautorante della parodia (*doku no seishin*, 毒の精神)⁸⁴.

La sua definizione di *pastiche* raggiunge l'idea di Wada:

[...] ho imitato[anche] lo stile di autori molto famosi; in quel caso si trattava di *pastiche* in senso stretto, ma anche quando ho imitato lo stile carico d'autorità di questi scrittori, non ho mai avuto intenzione di metterlo in questione. Al contrario, proprio perché sono autori che amo e rispetto, facendone un'imitazione mia ho voluto trasmettere la mia scoperta: “lo ha scritto così bene, non vi pare?!”

Le mie citazioni in forma di *pastiche* hanno come scopo quello di raggiungere la piacevole sensazione del comprendere la vera essenza dell'opera presa in considerazione.⁸⁵

una letteratura nuova, ma senza alcuna coscienza di genere. Si rimanda alla sezione “Profili degli autori” per una più definita contestualizzazione.

⁸² Shimizu Yoshinori, *Hayawakari sekai no bungaku* (“Manuale rapido di letteratura mondiale”), Chikuma Shinsho, 2008.

⁸³ Gérard de Nerval. *Les Filles du feu*. Gallimard, Folio Classique, 2005, p. 127. Cit. in Shimizu Yoshinori, *Hayawakari sekai no bungaku*, *ibid.*, p. 49.

⁸⁴ Shimizu Yoshinori, *Hayawakari sekai no bungaku*, *ibid.*, p. 63.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

Un pastiche dunque che è un *hommage*, ma anche un erudito *divertissement* che porta agli estremi le possibilità ludiche della lingua giapponese che produce – come vedremo nel caso di *Sunou cauntri* – testi esilaranti e sapientemente metatestuali.

È precisamente quel *doku*, il “veleno” che Shimizu rifiuta, la potenzialità insita nella parodia che più attrae Ogino Anna. La scrittrice - che unisce l’interesse di ricerca per la “cosmocomicità” rabelaisiana⁸⁶ alla passione per la polifonia del *rakugo** e costruisce la sua letteratura attraverso il confronto con le sperimentazioni artistiche di autori come Milorad Pavić- celebra la borgesiana superiorità della lettura sulla scrittura nella sua raccolta di “fiction critiche” dal significativo titolo *Watashi no aidokusho* (“I libri, veleno prediletto”, 『私の愛毒書』)⁸⁷. Ogino “avvelena” grandi opere canoniche della modernità giapponese attraverso il gioco sovversivo della parodia e lo fa alla luce delle sue letture:

Sull’orientamento della mia parodia, si può forse dire che sia stata influenzata dalla reazione ai miei studi all’estero: poiché mi ero interessata seriamente solo di letteratura classica francese, non avevo alcuna competenza sulla letteratura moderna giapponese a partire dal Meiji, cosicché in un certo senso ho potuto guardarla con l’occhio di uno straniero. Ho provato a ri-leggerla con quest’occhio assolutamente puro. Portando avanti questo gioco sulle opere ovviamente sono cosciente di star scrivendo della critica, ma la cosa più interessante è, attaccarle da vicino: una parodia come *strategia*.⁸⁸

L’atto della lettura si fa così sovversiva possibilità di intrusione, che rimette in discussione forme stigmatizzate scardinandole dall’interno; abbattendo ogni distanza

⁸⁶ Per una visione d’insieme sull’ “*episteme parodica*” di Ogino e il suo rapporto con la letteratura di François Rabelais, si veda: Caterina Mazza, “Ogni scrittore crea i suoi precursori: l’episteme parodica di Ogino Anna (1956-)”, *Atti del XXXIII Convegno di Studi sul Giappone*, Aistugia, Università di Milano Bicocca, 2009, pp. 245 – 258.

⁸⁷ Si veda la sezione “Profili degli autori” per un’esplicazione del gioco di parole contenuto nel titolo.

⁸⁸ Ogino Anna, Natsuishi Ban’ya to Fukumoto Ichirō to tomo ni teidan, “Warai to bi no kyōson” (「笑い と 美 の 共 在」, “La coesistenza del comico e del bello”), *Parodi no seiki*, Nihon bungaku kōza 5/monogatari-shōsetsu II, Taishūkan shoten, 1997, p. 51.

tra sé e il testo, libera da una qualsiasi forma di *ansia dell'influenza*, Ogino re-immette nel circolo letterario situazioni e personaggi, portandoli all'estremo, al paradosso, ribaltandone il punto di vista e proponendo apertamente per questo gioco le sue nuove regole.

Il lavoro di questi parodisti è assai prossimo alla traduzione: omaggiando o "avvelenando" la letteratura del passato per i fini più diversi, si trovano nella condizione di trasmetterla. L'atto della lettura acquisisce dunque una dimensione metaforica significativa: "il nostro atto della lettura ha alla base la volontà di connetterci col passato; l'atto dello scrivere ha in sé la speranza di essere connessi col futuro"⁸⁹ dice Inoue nel suo "Libro fatto in casa sull'arte dello scrivere". Grande sperimentatore in letteratura come nel teatro, Inoue è però allo stesso tempo fortemente legato alla tradizione letteraria giapponese al punto da meritare l'appellativo di *shingesakusha**. Nel medesimo saggio, scritto all'inizio degli anni Ottanta, esprime la propria perplessità per la letteratura giapponese che sembra si stia inevitabilmente trasformando in un prodotto di massa ("prodotto in massa, pubblicizzato in massa, in massa acquistato e in massa buttato via"), mostrando un certo pessimistico conservatorismo e una esplicita disapprovazione per le modalità in cui si esprime il *parodi būmu*:

perché la parodia esista, è necessario che ci sia una fonte = tradizione. Le fonti della parodia recente, però, sono per lo più slogan e pubblicità. Invece di risalire indietro nel tempo, semplicemente si copiano e si parodiano fonti contemporanee. È così che rimaniamo tagliati fuori dal nostro passato. Ed è così che non c'è più speranza di futuro.⁹⁰

La parodia auspicata da Inoue si colloca nella paradossale posizione di garante della tradizione letteraria essendo essa stessa però esclusa dal *junbungaku*, o "letteratura pura". Inoue sa bene, in quanto erede della arguta comicità del *gesaku*, che nel processo di ripetizione-con-differenza che è proprio della parodia, la tradizione è

⁸⁹ Inoue Hisashi, *Jikasei bunshō tokuhon* ("Libro fatto in casa sull'arte dello scrivere", 『自家製文章読本』), 1984, Shinchōsha p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

messa in discussione e il canone volgarizzato, “abbassato” come indicato da Wada con il suo “*hikizuri orosu*” (引きずり下ろす).

È lo stesso Wada a fornirci un primo esempio di come questo “abbassamento” abbia operato sulle opere di Kawabata all’indomani del conferimento del Nobel: tra il 1970 e il 1975, infatti, l’artista pubblica su *Hanashi no tokushū* una serie di illustrazioni dedicate a *Yukiguni*, l’opera considerata universalmente il capolavoro del maestro della modernità. Due anni dopo l’attribuzione del premio Nobel a Kawabata, Wada propone il suo “*Yukiguni: mata wa Noberu shō wo moraimashō*” (“Il paese delle nevi: prendiamoci un altro premio Nobel!”, 「またはノーベル賞をもらいましょう」)⁹¹ realizzando in totale trentadue caricature di scrittori contemporanei e altrettanti pastiche dell’incipit di *Yukiguni* prendendo in prestito lo stile degli autori ritratti (che vanno da Hoshi Shin’ichi a Ōe Kenzaburō, passando per Murakami Ryū e lo stesso Inoue Hisashi): autori, in quegli anni, assai lontani dall’immagine internazionale di “letteratura giapponese”- patria del “novel of delicacy, taciturnity, elusiveness, and languishing melancholy”⁹² – che le traduzioni di Kawabata hanno fortemente contribuito a creare.

L’idea di Wada è provocatoria e irriverente: dalla sua posizione liminare, di traduttore *e* traditore, il parodista può denudare il re, mostrarlo nudo, e rivestirlo di panni nuovi; minandoli dall’interno, sovvertendoli, dà così luce ai complessi meccanismi con cui l’*auctoritas* si afferma e si consolida, portando alla costruzione di una condivisa “tradizione”.

Prima di affrontare, dunque, questi complessi processi, sarà meglio accertarsi di possedere gli strumenti giusti:

il set *Oginoshiki bungaku* [“letteratura à la Ogino”] si compone di tre pezzi: “possessione”, “buccia di banana”, “*enka*”. Lo *enka*⁹³ dà l’intonazione; sulla “buccia di banana” gentilmente si lascia scivolare il lettore. La “possessione” è lo stesso fenomeno delle medium: per chi la

⁹¹ La serie di illustrazioni dedicate a *Yukiguni* è contenuta in *Rondon Pari*, op. cit., pp. 41-47 /72-79/99-106/122-128/149-156.

⁹² Brad Leithauser, “An Ear for the Unspoken,” *The New Yorker*, 6 marzo, 1989, pp. 105-111.

⁹³ *Enka* 演歌 (v. Glossario).

pratica è davvero faticoso. Ad esempio, se si sceglie il maestro Kawabata Yasunari, si mettono un suo libro sulla scrivania e due candele in testa. [...] Pronunciando le parole “*utsukushii watakushi, utsukushii watakushi, utsukushii Nihon no watashi*” si inizia il viaggio.⁹⁴

⁹⁴「美しい私、美しい私、美しい日本の私」, “Bello io, bello io, io e il mio bel Giappone”: com’è noto, *Utsukushii Nihon no watakushi* è il titolo del discorso che Kawabata pronunciò nel 1968 al ritiro del premio Nobel per la letteratura. Ogino riprende questo ironico *mantra* in “Yukiguni no odoriko”, il suo testo di *fiction critique* dedicato al primo premio Nobel della letteratura giapponese che analizzeremo nel capitolo successivo.

Ogino Anna, Takahashi Gen’ichirō (*taidan*), “Shōsetsu no kyokuhoku wo mezashite” (「小説の極北をめざして」, “Verso il polo nord del romanzo”), *Bungakukai*, 1991/1, p. 34.

DEUXIÈME PARTIE
ANALYSE DU CORPUS

CHAPITRE 3

3.1 *Une ambiguïté transparente* : il processo di canonizzazione esogena di Kawabata Yasunari

Si la théorie ne peut isoler [cette] valeur [littéraire] en tant que telle dans le texte, elle peut chercher, par une approche pragmatique, à la saisir dans les lieux de sa constitution, la lecture individuelle d'une part, le jeu collectif des institutions sociales d'autre part, tel que le conçoit par exemple la sociologie du champ. La première orientation envisage l'évaluation comme composante essentielle de l'activité de lecture, distincte et indissociable de l'interprétation. Elle se heurte cependant à la saisie même de son objet, à l'intimité d'une expérience littéraire peut-être toujours indicible, sinon dans une création qu'elle susciterait. De la fertilité comme critère de valeur ? La seconde engage la notion de canon. Elle la met en question par une relecture de l'histoire et de la géographie littéraires d'abord, qui sera aussi contestation des tendances à la muséification et à l'ethnocentrisme: au nom de quoi certaines œuvres sont-elles unanimement reconnues comme canoniques ?⁹⁵

Uno degli studi più significativi e organici sull'opera di Kawabata Yasunari è stato pubblicato nel 2001 da Cécile Sakai⁹⁶. Il suo "saggio su una scrittura dell'ambiguità" dà luce alla complessità di un'opera in "chiaroscuro" che nella ricezione dominante in Occidente – secondo la studiosa francese – è al contrario tuttora percepita come "une création pure et transparente"⁹⁷.

⁹⁵ Renaud Pasquier, *Atelier de théorie littéraire : la valeur de l'œuvre littéraire, Fabula*. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?La_valeur_de_l%27oeuvre_litt%26eacute%3Braire [giugno 2012].

⁹⁶ Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur. Essai sur une écriture de l'ambiguïté*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

L'ambiguità che inequivocabilmente emerge dalla scrittura di Kawabata – “qui peut être qualifiée de ‘poétique de la tension’, associant le principe de l’ellipse narrative à la surabondance d’images rhétoriques et thématiques”⁹⁸ - è stata totalmente essenzializzata nel processo di internazionalizzazione iniziato con le prime traduzioni in lingua inglese delle sue opere e culminato nel conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 1968. Le opere di Kawabata in traduzione vennero proposte e recepite come l’espressione più “tradizionale” della letteratura “giapponese” moderna, pervase di ineffabilità “zen” e costruite come una successione di “*haiku*” giustapposti e di profonda portata spirituale.

Ancora alla fine degli anni Ottanta, le marche caratteristiche della scrittura kawabatiana sono percepite in Occidente come “tipicamente giapponesi”:

For the average Western reader, *Snow Country* is perhaps what we think of as typically ‘Japanese’: *elusive, misty, inconclusive*.⁹⁹

In Giappone, i punti di vista divergono: anche all’indomani del Nobel, la critica non è unanime (come nota Sakai, le controversie non concernono la qualità dell’opera – sulla quale si era stabilito un certo consenso – ma la “posture créatrice de l’écrivain, son intention face à l’écriture”¹⁰⁰). Nell’economia dell’analisi da noi qui condotta, è particolarmente interessante notare come in molti dei saggi pubblicati anche in Giappone dopo il conferimento del Nobel sia tenuto in grande conto il punto di vista del traduttore, l’americano Edward Seidensticker. La sua lettura dell’opera di Kawabata viene utilizzata a supporto degli entusiastici commenti all’attribuzione del premio, e per fugare lo scetticismo di coloro che trovavano sorprendente il fatto che

⁹⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁹ Carolyn Kizer, “Donald Keene and Japanese Fiction” (1988), *Picking and choosing: essays on prose*, Eastern Washington University Press, 1995. [Il corsivo è nostro].

¹⁰⁰ Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, *op. cit.*, p. 12.

“a writer who was difficult to understand even for Japanese should have been so appreciated abroad”¹⁰¹.

It cannot be denied that there is much darkness in Kawabata that his novels are, in Mr. Seidensticker’s phrase, ‘like a series of brief flashes in a void’. But it is a void that results, not from the denial of human values, but rather from the fierce concentration on the passing moment. [...] Kawabata’s novel can be read and enjoyed on the aesthetic level alone; but, like all great literature, they go beyond this level to explore – *in a way that is peculiarly Kawabata and peculiarly Japanese* – the depths of the human condition.¹⁰²

Lo scopo della nostra analisi è precisamente quello di mostrare quando e secondo quali processi di legittimazione, “*peculiarly Kawabata*” e “*peculiarly Japanese*” siano divenuti sinonimi nel campo letterario internazionale: una consacrazione che passa necessariamente attraverso le sue traduzioni, dal momento che lo statuto dell’opera di Kawabata in patria è ben diverso. Come nota Sakai, infatti, “en dépit de son Prix Nobel, Kawabata ne fait pas encore figure au Japon d’un ‘classique de la modernité’, au même titre que Sōseki ou Ōgai”¹⁰³.

Il nostro interesse per il processo di canonizzazione “esogeno” dell’opera di Kawabata nasce infatti dalla constatazione della presenza costante nelle parodie dedicate alle opere più celebri dell’autore - a partire dal periodo immediatamente

¹⁰¹ Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 786.

¹⁰² Francis Mathy, “Kawabata Yasunari: Bridge-Builder to the West”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 24, n°3, 1969, p. 217. [Il corsivo è nostro].

L’articolo è stato successivamente tradotto in giapponese e incluso nel volume *Kawabata bungaku – kaigai no hyōka* (“La letteratura di Kawabata – la critica internazionale”) a cura di Hasegawa Izumi e Takeda Katsuhiko e pubblicato da Waseda daigaku shuppanbu nel 1969.

¹⁰³ Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, *op. cit.*, p. 11. Come nota Renaud Pasquier, “le débat sur le canon est évidemment d’ordre pédagogique (quelles œuvres étudier et faire étudier?), c’est-à-dire politique.” (*Atelier de théorie littéraire: la valeur de l’œuvre littéraire*, *op. cit.*): se estratti di *Botchan* e *Kokoro* sono tutt’oggi presenti nei manuali scolastici di *kokugo* (“lingua nazionale”) e *kokubungaku* (“letteratura nazionale”), di Kawabata non v’è traccia da oltre trent’anni.

successivo al conferimento del Nobel (che lo trasformò “en homme public”¹⁰⁴) – delle traduzioni di Seidensticker.

È necessario, dunque, prima di passare a vedere in che modo la riscrittura parodica abbia reso evidente tale processo e ne abbia svelato paradossi e contraddizioni, analizzare il percorso che conduce dalle prime trasposizioni interlinguistiche delle opere di Kawabata al conferimento del Nobel. Seguiremo, nel farlo, gli strumenti proposti da Pascale Casanova, sociologa della letteratura allieva di Pierre Bourdieu, ne *La République mondiale des Lettres* (1999) e l’analisi di Lawrence Venuti concernente “The formation of Culture Identities”¹⁰⁵.

3.2 La « fabbrica dell’universale »

Les prix littéraires sont la forme la moins littéraire de la consécration littéraire : ils sont chargés le plus souvent de faire connaître les verdicts des instances spécifiques en dehors des limites de la République des Lettres. Ils sont donc la partie émergée et la plus apparente des mécanismes de consécration, sorte de confirmation à l’usage du grand public. [...]

L’Europe se dote au début du siècle de cette instance de consécration [le prix Nobel] qui va conquérir peu à peu une reconnaissance mondiale : les écrivains du monde entier l’acceptent comme un certificat d’universalité et, de ce fait, ont en commun de le reconnaître comme la consécration la plus haute de l’univers littéraire. [...]

La position dominante du prix Nobel dans la pyramides de la reconnaissance et de la circulation de la littérature mondiale (explicite par exemple dans la volonté déclarée du jury de permettre, par le prix donné a Kawabata, d’intégrer le roman japonais au « courant mondial de la littérature ») implique un modèle général qui place toujours l’Europe en

¹⁰⁴ *Loc. cit.*

¹⁰⁵ Nel capitolo dedicato al ruolo giocato dalla traduzione nella “formazione delle identità culturali”, Venuti delinea un quadro estremamente efficace dell’ “enorme potere” che ha la traduzione nel costruire “representations of foreign cultures” e consacra un’intera sezione al “caso Kawabata”. Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, 1998, pp. 71-75.

position centrale et maintient en périphérie, parce que son jugement est resté monopolistique, tout ce qui ne vient pas d'elle.¹⁰⁶

Nel 1968, Kawabata Yasunari riceve il primo premio Nobel per la letteratura mai conferito ad un giapponese; si tratta anche in assoluto della seconda assegnazione del prestigioso riconoscimento - istituito nel 1901 – ad uno scrittore asiatico: il primo, il poeta indiano Tagore (Nobel nel 1913), più che un segno dell'audacia e dell'apertura dell'accademia svedese, aveva rappresentato in verità quello che Pascale Casanova ha definito "le fruit d'un européocentrisme redoublé ou d'un narcissisme colonisateur satisfait"¹⁰⁷. Tagore, in effetti, era stato presentato al comitato dalla Royal Society of Literature di Londra, e l'attribuzione del premio era stata decisa basandosi sull'unica opera del poeta indiano di lingua bengali tradotta in inglese al tempo.

Il caso di Kawabata, verificatosi più di cinquant'anni dopo, in apparenza ben lungi da questo tipo di politiche coloniali, si rivela in realtà estremamente ricco di interessanti spunti per la riflessione sulla politica di circolazione del capitale letterario e i rapporti tra traduzione e canonizzazione delle opere ritenute patrimonio "universale" della letteratura del mondo.

Nella ricostruzione storica fatta da Kjell Espmark, accademico svedese per anni membro del comitato del Nobel, il conferimento del premio a Kawabata rappresenta la prima vera apertura alla letteratura "del mondo intero":

the Prize at last to Yasunari Kawabata in 1968 illustrates the exceptional difficulties in judging literature in non-European languages - this was a matter of seven years, involving four international experts. In 1984, however, Gyllensten declared that attention to non-European writers was gradually increasing in the Academy; attempts were being made "to achieve a global distribution".¹⁰⁸

¹⁰⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., passim pp. 217-222.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁰⁸ Kjell Espmark, "The Nobel Prize in Literature", in *The Nobel Prize: The First 100 Years*, Agneta Wallin Levinovitz and Nils Ringertz, eds., Imperial College Press and World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 2001.

Kawabata viene premiato, dunque, perché la ricezione dell'opera letteraria è divenuta globale e il premio vuole ridefinire i suoi stessi criteri di attribuzione concernenti il carattere di "universalità"; nella motivazione dell'assegnazione del premio, però, se ne esalta la peculiarità: Kawabata viene insignito del prestigioso riconoscimento perché *"esprime con grande sensibilità la specificità dell'anima giapponese"*¹⁰⁹.

In verità, come riconosce anche l'accademico Anders Österling – incaricato di pronunciare il discorso di presentazione durante la cerimonia di conferimento del Premio – nel 1968 solo tre opere della vasta e variegata produzione del sessantanovenne Kawabata sono accessibili in traduzione inglese: si tratta, inoltre, di traduzioni in alcuni casi parziali (è il caso de "The Izu dancer" 1955, *Izu no odoriko* 1926) o che risentono profondamente – come vedremo - dell'intervento stilistico del traduttore, Edward Seidensticker. Un'altra opera, *Koto* 『古都』¹¹⁰ era all'epoca stata tradotta in tedesco e svedese, e dunque accessibile al comitato del Nobel. La rappresentatività della "personalità dell'autore, e dell'animo giapponese" – assicurava Österling – si riteneva sufficientemente preservata: in realtà, le ragioni politiche che si nascondono dietro ai tagli di parti di testo e il filtro affatto neutrale del traduttore comprometteranno pesantemente la ricezione dell'opera di Kawabata, che viene premiato per aver contribuito "to the spiritual bridge-building between East and West"¹¹¹.

¹⁰⁹ "Prize motivation: 'for his narrative mastery, which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind'". Cfr:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata.html [giugno 2012]

¹¹⁰ L'opera 『古都』 (*L'antica capitale*) è del 1962. La descrizione fattane da Mathy nel 1969 dà probabilmente un'idea delle ragioni della scelta di questa particolare opera per la traduzione svedese: "*Koto* is Kawabata's Pastoral Symphony. Here there is beauty, love, and human fulfillment – even the hint of a happy ending. The plot is that of a fairy tale." Francis Mathy, "*Kawabata Yasunari: Bridge-Builder to the West*", *op. cit.*, p. 214.

¹¹¹ Anders Österling, "Award Ceremony Speech", in *Les Prix Nobel en 1968*, Editor Wilhelm Odelberg, [Nobel Foundation], Stockholm, 1969.

Il “caso” delle trasposizioni interlinguistiche delle opere di Kawabata (ci limiteremo ovviamente alle traduzioni in lingua inglese condotte da Seidensticker negli anni Cinquanta) “addomesticanti” ed “etnocentriche” – per utilizzare la terminologia di Venuti e Berman – è un eloquente esempio delle dinamiche di potere che regolano gli “scambi ineguali” nella repubblica mondiale della letteratura e di “traduction consécration” così come presentate da Pascale Casanova¹¹².

Per dimostrarlo, seguiremo nell’analisi le indicazioni date dalla studiosa francese:

Pour se donner une chance de comprendre les enjeux véritables (et le plus souvent déniés) de la traduction d’un texte, il est donc nécessaire de décrire au préalable **la position qu’occupent et la langue de départ et la langue d’arrivée dans l’univers des langues littéraires** ; de **situer ensuite l’auteur traduit dans le champ littéraire mondial**, et ce deux fois : une fois selon la place qu’il occupe dans son champ littéraire national et une fois selon la place que cet espace occupe dans le champ littéraire international ; d’analyser enfin **la position du traducteur et des divers agents consacrant** qui participent au processus de consécration de l’œuvre.¹¹³

1. La posizione occupata dalle lingue di partenza e d’arrivo.

La lingua giapponese si trova nella condizione riferita da Pascale Casanova alle “langues de culture ou de tradition ancienne liées à de ‘petits’ pays”: tali lingue sono dotate di un patrimonio letterario significativo, ma hanno un numero relativamente basso di parlanti e godono di scarso riconoscimento al di fuori delle frontiere nazionali, ovvero sono “peu valorisées sur le marché littéraire mondiale”.

La “marginalità” della lingua e della cultura giapponesi è particolarmente evidente se riferita al contesto internazionale degli anni Cinquanta del secolo scorso. Nell’immediato dopoguerra e negli anni dell’occupazione americana, il Giappone è

¹¹² Oltre al già più volte citato *La République mondiale des Lettres*, si confronti anche il saggio “Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, pp. 7-20.

¹¹³ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit.*, p.9. [Il grassetto è nostro].

per l'Occidente il *lontano Oriente*, esotica terra di irriducibile alterità culturale. Particolarmente significativo è l'estratto di un manuale scolastico di storia scritto nel 1958 ma ancora in uso alla fine degli anni Settanta in Nord America, di cui riferisce Tsurumi Shunsuke:

Japan has no great literature. No one has dared to write anything that might offend the upper classes. The literature of Japan has always followed fixed forms, just as the lives of the people themselves have been regulated by their rulers. The poetry of the Japanese shows their rigid observance of rules and patterns, as well as the love of making small, dainty things. The forms came originally from China and have been much the same for a thousand years. Almost the only poems are the *tanka*, a five-line poem of only thirty-one syllables, and an even smaller poem, the *hokku* (hok'koo), in three lines with only seventeen syllables. Often the poet describes only a small detail of a scene or a mood, but if he is accomplished he may suggest much more by these details.

Japanese women excel in these small poems, in which each word is the 'leaf of an idea' which is supposed to suggest more than the world itself.¹¹⁴

"The textbook goes on to make several other assertions about Japan which were factually wrong even in 1958" commenta Tsurumi. Le affermazioni riportate nel manuale sono ovviamente imprecise e in molti casi totalmente errate, ma ci sembra che forniscano un quadro interessante della nebulosa che circondava la percezione della cultura giapponese fuori dai confini nazionali a metà del secolo scorso.

Come riferisce Edward Fowler nel suo fondamentale saggio del 1992 sull' "arte e la politica" della traduzione della letteratura giapponese moderna¹¹⁵, "Modern Japanese fiction in English translation is at least as old as this century, but US publishers did not take an active interest in it until after the Second World War"¹¹⁶.

¹¹⁴ AA. VV. *The Story of Modern Nations*, Henry Holt and Co., NY, 1958, *op. cit.* in Shunsuke Tsurumi, *A Cultural History of Postwar Japan 1945 – 1980*, KPI, 1987, p. 125.

¹¹⁵ Edward Fowler, "Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction", *Journal of Japanese Studies*, vol. 18, n° 1, 1992, pp. 1-44.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

È infatti a partire dal 1955 (“scarcely a decade following the cessation of hostilities with Japan”¹¹⁷) che gli editori americani Knopf e Grove Press cominciano a rivolgere il proprio interesse al Giappone, svolgendo un ruolo pionieristico nella diffusione della letteratura moderna del paese a livello internazionale. Le scelte fatte dagli editori in quegli anni ricadono soprattutto su autori e opere che permettano una riscoperta del Giappone postbellico che ne restituisce un’immagine esotica ed estetizzante,

exactly the right image of Japan at a time when the country was being transformed, almost overnight in historical terms, from a mortal enemy during the Pacific War to an indispensable ally during the Cold War era.¹¹⁸

È in quegli anni dunque, che gli editori americani – Knopf in particolare – stabiliscono le basi del canone della letteratura giapponese in traduzione: una selezione (fortemente incentrata sul triumvirato Tanizaki/Kawabata/Mishima) non solo poco rappresentativa dell’effettiva varietà di testi prodotti in Giappone, ma anche “based on a well-defined stereotype that has determined reader expectations for roughly forty years”¹¹⁹. C’è di più: la lingua inglese – *lingua dominante* nel panorama letterario internazionale – gioca un ruolo determinante nella disseminazione della letteratura giapponese fuori dai confini nazionali; a partire dalle traduzioni in inglese vengono realizzate infatti molte delle traduzioni in altre lingue europee pubblicate in quegli anni (e in verità fino a tempi piuttosto recenti). “Aside from the obvious problem of compounded errors in such translations – nota Fowler – it has meant that the tastes of English-speaking have by and large dictated the tastes of the entire Western world with regard to Japanese fiction”¹²⁰.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 8.

¹¹⁹ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 72.

¹²⁰ Edward Fowler, “Rendering Words, Traversing Cultures”, *op. cit.*, p. 16.

2. La posizione dell'autore nel campo letterario mondiale (nello spazio che occupa nel suo campo nazionale e secondo la posizione che quest'ultimo occupa nel campo letterario internazionale).

Il lavoro di promozione "strategica" della letteratura giapponese moderna operato a partire dalla metà degli anni Cinquanta dalle case editrici americane cui abbiamo accennato (e dal gruppo di studiosi e traduttori che ne condizionarono le scelte, tra i quali Donald Keene Ivan Morris, Howard Hibbet e Edward Seidensticker) porta in un decennio a importanti risultati: i testi di Tanizaki, Mishima e Kawabata diventano oggetto d'interesse nel campo letterario internazionale, e le loro opere vengono valutate per l'attribuzione del premio Nobel.

Il fatto che ad ottenerlo, alla fine degli anni Sessanta, sia proprio Kawabata, suscita in patria, come abbiamo accennato, molto entusiasmo, ma anche qualche perplessità. All'indomani dell'attribuzione del prestigioso riconoscimento, la ricezione critica pare uniformarsi sul cliché dell' "essenza giapponese" contenuta nelle sue opere; stereotipo che Kawabata certamente non contribuisce a decostruire nel suo celebre *Nobel lecture* significativamente intitolato (alla lettera) "Io, del mio bel Giappone"¹²¹. Nel discorso di ricezione del Nobel Kawabata non fa cenno alla propria personale vicenda artistica: in nessun punto emerge la dimensione sperimentale, modernista, anticonformista della sua ispirazione letteraria. Delle esperienze dello Shinkankakuha¹²² ("Gruppo della nuova sensibilità o percezione" di cui Kawabata era stato negli anni Venti fondatore oltre che convinto sostenitore), o dell'affinità con il

¹²¹ 「美しい日本の私」. Per la traduzione italiana: cfr. "La bellezza del Giappone ed io", tr. Maria Teresa Orsi, in Kawabata Yasunari, *Romanzi e racconti, op. cit.*, 2003, pp. 1235-1253.

¹²² "This was a group of young writers who, inspired by the European modernism in the 1920's, were eager to develop radical new techniques of literary expression – in particular, a language that more directly or concretely expressed sensory experience. In conscious opposition to the Marxist 'proletarian literature' school that appeared at this time, these writers insisted on the primacy of aesthetics over politics or any other 'extraliterary' considerations." Roy Starrs, *Modernism and Japanese Culture*, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 153-154.

New Psychologism, della fondamentale influenza di autori come Joyce, James, Gide, Proust, non c'è traccia.

Kawabata, che dal 1948 al 1965 si era fortemente interessato alla diffusione internazionale della letteratura giapponese in quanto presidente del Japanese PEN club, nel 1968 si fa specchio di un Giappone esteticamente straniero ma non estraniante, spiritualmente lontano ma attirante: restituisce al mondo la rassicurante immagine di un paese intriso di una bellezza "semplice", antica, "zen".

There was great joy in Japan when Kawabata Yasunari was chosen for last year's Nobel Prize in literature. It was not simply that a fellow countryman had been selected for the most coveted of literary awards, thereby winning new recognition for Japanese literature on the international scene. At least as important was the fact that Kawabata is the most traditional of Japanese writers, the one who owes least to foreign trends and influences, whose roots lie largely in Japan's cultural past, and therefore the writer who is most representative of Japan.¹²³

Siamo qui lontani dall'ecllettismo dei *Tenohira no shōsetsu* (o "Tanagokoro" 『掌の小説』, "Racconti in un palmo di mano"¹²⁴) che pure furono per l'autore il luogo della sperimentazione della parola letteraria per eccellenza, lungo l'arco di tutta la sua produzione artistica, e costituiscono a nostro avviso una sintesi assai efficace dell'insieme della poetica kawabatiana; come sottolinea Roy Starrs, buona parte della ricezione critica occidentale dell'opera di Kawabata tende a considerare, fino agli anni Ottanta, l'esperienza modernista come un passeggero amore giovani, un episodio anomalo. È il caso ad esempio della lettura data da Donald Keene, che pur riconoscendo nei *tanagokoro* la vera "essenza dell'arte" di Kawabata, ritiene che l'esperienza modernista "was only a passing phase in [a] career[s] devoted to more

¹²³ Francis Mathy, *Kawabata Yasunari: Bridge-Builder to the West*, *op. cit.*, p. 211. [Sottolineatura e corsivo sono nostri].

¹²⁴ Per una selezione in traduzione italiana dall'originale corpus di centoquarantasei racconti brevi si veda: *Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Marsilio, 2002.

traditional literature; to treat [him] as Modernist would be misleading, if only because their best works are not in this vein".¹²⁵

Le opere scelte negli anni Cinquanta per la traduzione inglese (che di conseguenza determinarono l'assegnazione del Nobel) vennero dunque selezionate perché ritenute perfettamente strumentali alla strategia di costruzione di un'immagine del Giappone come "an exoticized, aestheticized, and quintessentially *foreign* land quite antithetical to its prewar image of a bellicose and imminently threatening power"¹²⁶: si tratta di *Izu no odoriko* (『伊豆の踊子』, 1926; *The dancing girl of Izu*, 1955), *Yukiguni* (『雪国』, 1947; *Snow country*, 1956) e *Senbazuru* (『千羽鶴』, 1952; *Thousand cranes*, 1958).

Le opere in questione vengono rese da Seidensticker attraverso un complesso lavoro di sovratraduzione¹²⁷ (diremmo meglio: di riscrittura) reso necessario dall'ambiguità della scrittura kawabatiana (e certamente percepito come non lesivo della valore del testo di partenza nei criteri di trasposizione interlinguistica del tempo): lo stile lirico di Seidensticker, l'accurata ricerca lessicale nella resa delle ricorrenti giustapposizioni di immagini che – specie in *Yukiguni* – fungono da soluzione di continuità in una

¹²⁵ Donald Keene, *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era*, op. cit., p. 631.

¹²⁶ Edward Fowler, "Rendering Words, Traversing Cultures", op. cit., p. 3. [Il corsivo è dell'autore].

¹²⁷ "La traduction des œuvres de Kawabata constitue de fait une véritable épreuve. [...] Plutôt que de risquer l'incompréhension, voire l'incohérence dans la langue d'arrivée, les traducteurs ont préféré prendre les précautions de la paraphrase et du commentaire. Sans ce parti pris d'ailleurs, le jury du Prix Nobel aurait éprouvé quelques difficultés à saisir l'intérêt de cette œuvre". Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, op. cit. p. 25.

La critica giapponese, che come sottolinea Sakai si è a lungo concentrata quasi esclusivamente sugli aspetti biografici della vicenda kawabatiana, ha dedicato anche moltissimi studi alle traduzioni delle opere in lingua straniera ("ce qui n'est le cas d'aucun autre écrivain japonais", Cécile Sakai, *ibid.* p. 25).

In un'opera collettanea in tre volumi curata da Iwata Mitsuko a metà degli anni Novanta che riunisce vari articoli su *Yukiguni* pubblicati tra il 1934 e il 1970, quelli dedicati alla comparazione tra l'originale e le sue traduzioni in inglese e francese sono molto numerosi. Cfr. Iwata Mitsuko (ed.), *Kawabata Yasunari: Yukiguni, sakuhin-ron shūsei*, 3 vol., Ōzorasha, 1996.

scrittura “à la fois linéaire et elliptique”¹²⁸, contribuiscono alla creazione di un mondo letterario evocativo, nostalgico, “puro”.

Izu no odoriko, in particolare, viene presentato come il “capolavoro della purezza”. Questa è in verità la “ricezione dominante”, come conferma Sakai¹²⁹, anche in Giappone: la vicenda del giovane studente di Tōkyō che si avvicina alla vita girovaga di una ballerina e della sua famiglia di artisti ambulanti per il tempo concesso da un breve viaggio, diviene estremamente celebre fin dalla sua pubblicazione a metà degli anni Venti, come storia d’amore adolescenziale non contaminata dal desiderio, sublimata nel rapporto platonico che lega i due giovani protagonisti. In realtà, il racconto, ad una più attenta analisi, “montre dès l’abord que cette ‘pureté’ ou innocence coexiste avec la souillure et la discrimination”¹³⁰. A meno che di non lo si “purifichi” eliminandone i passaggi potenzialmente disturbanti: esattamente com’è avvenuto nella traduzione di Seidensticker.

3. La posizione del traduttore e degli agenti consacranti investiti nel processo di legittimazione dell’opera.

Come già più volte ribadito nel corso di questa trattazione, le scelte che hanno portato alla determinazione di un canone della letteratura giapponese moderna sono stati fortemente condizionate dal contesto storico di produzione. L’esempio dei tagli operati da Seidensticker su *Izu no odoriko* sono particolarmente significativi nell’ottica di analisi che abbiamo scelto per leggere il processo di “consécration” di Kawabata e

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 63. Il racconto *Izu no odoriko* è indubbiamente famoso in Giappone come storia d’amore adolescenziale “puro” per antonomasia; a questa ricezione hanno contribuito senz’altro la lettura “scolastica” dell’opera, ma soprattutto le trasposizioni cinematografiche che a partire dalla prima (film muto realizzato già nel 1933 per la Shochiku da Gosho Heinosuke) si sono susseguite numerose fino a tempi recenti (l’ultima trasposizione per la televisione è dell’inizio degli anni Novanta). La penisola di Izu (raggiungibile da Tōkyō con treni denominati “*Odoriko*”) ha sfruttato il potenziale turistico dato dalla celebrità della storia, diventando meta di romantiche escursioni letterarie.

¹³⁰ Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, op. cit. p. 64.

la costruzione dell'identità culturale del Giappone del dopoguerra ad opera dei maggiori detentori di capitale simbolico dell'epoca.

I passaggi narrativi che sono stati eliminati dalla traduzione sono due; per quanto i tagli non compromettano lo svolgimento dell'intreccio, essi sono particolarmente significativi perché privano il testo di elementi importanti nella costruzione d'insieme (e in particolare di quella che nella *fiction critique* di Ogino che analizzeremo viene indicata come dinamica dell' "acqua" e del "fango"). La prima sequenza eliminata è quella in cui un anziano paralitico giace "tutto gonfio e blu come un annegato" con "gli occhi ingialliti fino alla pupilla"¹³¹ nel rifugio di montagna dove avviene il primo incontro tra lo studente e la ballerina¹³²; nella seconda la donna più anziana della compagnia, nell'offrire dell'acqua e del cibo al protagonista, si scusa dell'impurità ad essi arrecata dalle donne con mani e bacchette¹³³.

Delle ragioni che hanno portato a tale taglio si è occupato S. Harrison Watson in uno studio pubblicato all'inizio degli anni Novanta, dal significativo titolo "Ideological transformation by translation"¹³⁴.

Secondo le ricerche condotte da Watson, la motivazione che venne addotta per i tagli presenti nella versione del 1955 di *The Izu dancer* era di natura tipografica: la rivista *Atlantic Monthly*, sulla quale comparve per la prima volta la traduzione, avrebbe imposto a Seidensticker dei limiti di spazio costringendolo all'empirica¹³⁵ soppressione di alcuni paragrafi. Se di reale empirismo si sia trattato, però, è difficile

¹³¹ "La danzatrice di Izu", trad. di Antonietta Pastore, in Kawabata Yasunari, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 1029.

¹³² *Izu no odoriko*, Kawabata Yasunari zenshū, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984, vol. 2, pp. 296-297.

¹³³ *Ibid.*, p. 316 e 319.

¹³⁴ S. Harrison Watson, "Ideological Transformation by Translation: *Izu no Odoriko*", in *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, n°3, The Pennsylvania State University, 1991.

¹³⁵ "He said he forgets why he cut the scene at the teahouse, but confessed to not having thought deeply about the matter. [...] Seidensticker pleaded that all he saw in Kawabata at the time of the *Izu* translation was the bittersweet and the exotic, that his understanding was that of a mere tourist. (This is the same tourist who in another article in the same *Atlantic* discoursed on the conservative tradition of Japanese literature)." *Ibid.*, p. 316. Le opinioni attribuite a Seidensticker sono tratte da E. G. Seidensticker, Tetsuo Ansai, *Translating Japanese*, Taishukan shoten, 1983, pp. 130-131.

dire: stando a questa prima motivazione, difatti, non sarebbe in ogni caso giustificabile la scelta della casa editrice Tuttle di ripubblicare lo stesso testo nel 1974, quasi vent'anni dopo, senza alcun avviso al lettore riguardo alle parti mancanti.

Watson propone una possibile soluzione dell'enigma: all'epoca della sua prima comparsa, *The Izu Dancer* era stato ospitato su un numero speciale di *Atlantic* intitolato '*Perspective on Japan*', frutto di uno dei numerosi progetti culturali internazionali promossi dalla "Ford foundation" durante la guerra fredda per promuovere la diffusione di "*favorable pronouncements about Western liberal democracy*"¹³⁶; uno dei consulenti del progetto, nota Watson, rispondeva al nome di William J. Casey, futuro direttore della CIA. Rimuovere dei passaggi che mostravano così apertamente differenze di classi e discriminazioni di genere, dunque, sarà sembrato necessario al fine di rendere il testo più consono al pubblico di lettori occidentali di quel particolare momento storico.

When Seidensticker explained why his cuts, he said they were made because of a word limit, but he did not mention that he himself was one of the editors for the supplement, that he himself was part of the decision –making process. However, the evidence of context – the cited Foundation aims, the simultaneous involvement with the Tokyo conference, the nature of the neighboring material in the supplement – suggests that cuts were made to perform an ideological transformation on the original.

Quella che Casanova definisce la "chaîne très complexe de médiateurs"¹³⁷ che interviene a vario titolo sulle decisioni che riguardano il trasferimento del capitale letterario, si mostra – nel caso che abbiamo analizzato – nelle sue varie declinazioni di potere, simbolico e politico. Il ruolo di Seidensticker è determinante poiché l'influenza che gli attribuisce la sua posizione di "consacrant institutionnel"¹³⁸ nei rapporti con gli editori è enorme (è anche il caso dei già citati Keene, Hibbet, Morris). "The various

¹³⁶ *Ibid.*, p. 318.

¹³⁷ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit.*, p. 17.

¹³⁸ "Les consacrant institutionnels sont ceux qui appartiennent à l'institution académique ou scolaire, notamment les traducteurs universitaires". *Ibid.*, p. 18.

interests of these academic translators and their editors – literary, ethnographic, economic – commenta Lawrence Venuti – were decisively shaped by an encounter with Japan around World War II, and the canon they established constituted a nostalgic image of a lost past”¹³⁹.

Il ruolo pionieristico di questi traduttori – consacranti è significativo; nella sua indagine Fowler si chiede quali sarebbero state le conseguenze “for Kawabata and ultimately for Japanese literature”, se

his great domestic narrative, *Sound of the Mountain* (*Yama no oto*, 1954; English trans. 1970), been translated *before* or at least at same time as *Snow country* or *Thousand cranes*. Edward Seidensticker tells me that his translation of it came later because his reading of it came later. When he suggested it to Knopf, Harold Strauss rejected the idea, screaming “No more Kawabata – he’s too precious!”[...] The attitude of Knopf changed, of course, after Kawabata won the Nobel Prize in 1968. (*Sounds of the Mountain* was published in 1970).¹⁴⁰

Per questi “consacrants-créateurs”¹⁴¹ la traduzione non è l’unica “voie consecrative”: second Casanova, la prefazione alle traduzioni è “une forme de consécration en acte à la fois plus prisée et plus efficace”¹⁴².

Come abbiamo già sottolineato, la prefazione di Seidensticker a *Yukiguni*, in cui la prosa di Kawabata è associata allo “*haiku*” (“tiny seventeen-syllable poems that seek to convey a sudden awareness of beauty by mating of opposite or incongruous terms”¹⁴³) ebbe notevole risalto nella letteratura critica successiva e più in generale divenne l’indiscussa chiave di lettura dell’opera per il grande pubblico (è forse pleonastico ricordare qui che la traduzione fu pubblicata negli Stati Uniti negli anni del grande entusiasmo della *Beat Generation* per lo *haiku*...).

¹³⁹ Lawrence Venuti *The Scandals of Translation*, *op. cit.*, p. 72

¹⁴⁰ Edward Fowler, “Rendering Words, Traversing Cultures”, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴¹ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit.*, p. 19.

¹⁴² *Loc. op. cit.*

¹⁴³ Edward Seidensticker, “Introduction”, in Kawabata Yasunari, *Snow country*, tr. E. Seidensticker, A. Knopf, 1956.

Sicuramente, la “lettura” (e la riscrittura) della complessa opera kawabatiana offerta dal suo traduttore aiutò i lettori del mondo intero ad avvicinarsi a *Yukiguni* e a considerarla meno “precious” di quanto invece facessero al tempo l’editore Knopf e il pubblico giapponese. Al punto da suscitare l’entusiasmo e nutrire le speranze di autori e traduttori di altre “lingue dominate” dell’Asia; illuminato dalla “naturalità” e dalla “semplicità” della prosa kawabatiana *haiku-like*, un traduttore thailandese, nel 1973, si sente di poter trarre da *Yukiguni* una lezione utile per tutti gli scrittori asiatici di alte aspirazioni. Secondo Chun Prabhavi–Vadhana, “any Asian author can win the Nobel Prize for Literature”:

In conclusion, I want to drive home to Asian authors who do not write their works in English that there is a possibility of them winning the Nobel Prize for Literature, provided that they take pains to study Yasunari Kawabata’s *Snow Country* thoroughly and carefully. [...] It is recommended that they concentrate all the more upon the presentation of the pure, old-fashioned culture, folk art, folk ways, customs and manners of their own countries. A realistic life is to be depicted. Life and cultures which are unfamiliar to the West will be more interesting to Western readers.¹⁴⁴

Pur non potendo non cogliere un certo grado di *naïvete* in queste affermazioni, riteniamo siano interessanti per comprendere l’impatto che ebbe in Asia il conferimento del Nobel a Kawabata: l’idea diffusa – e, ancora, un po’ *naïve*, alla luce degli sviluppi successivi e recenti dei giochi di forza nella *Republique mondiale des lettres* – fu quella di un inatteso ma decisivo spostamento dell’asse di interesse dal centro alla periferia.

Nelle parole di Pascale Casanova, “l’universel est, en quelque sorte, l’une des inventions les plus diabolique du centre” :

¹⁴⁴ Chun Prabhavi-Vadhana, “Any Asian Author Can Win the Nobel Prize for Literature. A Study of Kawabata’s *Snow Country*”, *Nihon bunka kenkyū ronshū*, Nihon Pen Kurabu, 1973, pp. 369-373.

au nom d'un déni de la structure antagoniste et hiérarchique du monde, sous couvert d'égalité de tous en littérature, les détenteurs du monopole de l'universel convoquent l'humanité tout entière à se plier à leur loi.

L'universel est ce qu'ils déclarent acquis et accessible à tous à condition qu'il leur ressemble.¹⁴⁵

3.3 Ogino Anna, *Yukiguni no odoriko*

Poiché un'opera letteraria è un materiale grezzo e l'atto della lettura è libero, se si sceglie di non considerare il punto di vista al quale mira l'autore, ma al contrario ci si immerge in un percorso di lettura di senso contrario, l'opera stessa rivelerà impensate contraddizioni e smagliature. E questo non per rimanere bloccati a cercare il pelo nell'uovo, al contrario: venendo a conoscenza di quelle parti, si arriverà ad amare un'opera di letteratura come un essere umano.¹⁴⁶

La prima opera parodica che prenderemo in considerazione è il racconto *Yukiguni no odoriko* (「雪国の踊り子」) inizialmente pubblicato da Ogino Anna nel marzo del 1991 sulla rivista letteraria *Kaien* e poi incluso nel settembre dello stesso anno nella raccolta *Watashi no aidokusho* (『私の愛毒書』, “I libri, veleno prediletto”). Il titolo gioca chiaramente su una crasi tra i titoli delle due opere più celebri di Kawabata, secondo un procedimento ricorrente in altri testi della raccolta, che Ogino stessa definisce *fiction critique*¹⁴⁷ (un altro esempio altrettanto eloquente è *Hashire tokatonton* 「走れトカトントン」 chiaramente dedicato alla parodia di Dazai Osamu).

In un saggio dall'evocativo titolo “Amore, letteratura, parodia” (「愛と文学とパロディと」), la cui pubblicazione segue di poco l'uscita di *Watashi no aidokusho*, Ogino delinea

¹⁴⁵ Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, op. cit., p. 227.

¹⁴⁶ Ogino Anna, “Ai to bungaku to parodi to” (「愛と文学とパロディと」, “Amore, letteratura, parodia”), *Shin Nihon Bungaku*, 1992/1, p. 85.

¹⁴⁷ Secondo Ogino, queste opere in cui l'invenzione narrativa si incontra con una divertita critica letteraria, sarebbero da paragonare a un brutto anatroccolo: “non è critica per i critici, né narrativa secondo i narratori” (「批評家からは批評じゃないといわれ、小説家のほうからは小説じゃないといわれ。醜いアヒルの子のような」), Ogino Anna, “Shōsetsu no kyokuhoku wo mezashite”, op. cit. p. 34.

le coordinate della sua poetica e insieme non tace un'aperta dichiarazione d'amore alla letteratura, scegliendo però il punto di vista del destinatario dell'opera ancor prima che quello del suo creatore: Ogino sottolinea con forza l'idea che ogni riscrittura sia prima di tutto una ri-lettura, dal momento che un atto della lettura condotto in maniera critica e "partecipativa" dà avvio ad un processo creativo che rende manifesta l'infinita possibilità rigenerativa latente in ogni testo.

Nell'articolo poi, Ogino fa emergere un tratto importante della sua personale vicenda formativa su cui torna in molti altri saggi, poiché motivo scatenante del suo famelico rapporto con la lettura:

una volta incontrato casualmente lo scrittore del sedicesimo secolo Rabelais ai tempi delle scuole medie, ho cominciato a leggere solo traduzioni di testi classici, come Rabelais o Boccaccio; strano a dirsi, non avevo mai letto seriamente Shiga Naoya o Kawabata, ovvero "i grandi". Mi sono chiesta come avrei reagito a leggere ora questi testi così famosi.¹⁴⁸

La genesi di *Watashi no aidokusho* è legata dunque a doppio filo con un'esigenza di lettura, cosicché il focus prospettico dell'orizzonte d'esperienza dell'autore è sovvertito dall'orizzonte d'attesa del lettore, in una perfetta identità fra le due istanze dell'atto generativo/ermeneutico.

Stabilito il primato che il punto di vista del lettore ha nella visione artistica di Ogino, risulterà chiara in *Watashi no aidokusho* la più ampia scelta di stabilire il fuoco della narrazione all'interno della storia che funge da testo base della parodia, acquisendo la voce di uno dei personaggi (che non coincide mai però con il protagonista); è questa voce a guidare la rilettura non solo di una singola opera, ma nella maggioranza dei casi, dell'intero percorso artistico dei grandi della letteratura moderna. Avviene così che sia una trapunta di nome *Tokatonton* a narrare dei sogni e delle ansie dell'alterego di Dazai Osamu, tale *Dazai Fuji*, o un tubero a disquisire dell'"umanesimo" di Mushanokōji Saneatsu; o che sia la ballerina amata dal giovane Kawabata a rivendicare la sua posizione nella vicenda, riempiendo con la sua

¹⁴⁸ Ogino Anna, "Ai to bungaku to parodi to", *op. cit.* p. 84.

inarrestabile loquacità gli spazi vuoti lasciati dallo stile ellittico e ambiguo del premio Nobel, che diviene per la prima volta oggetto del suo stesso narrato.

Siamo indubbiamente di fronte al mondo sovvertito del carnascialesco rabelaisiano, e la nobile paternità letteraria conferisce ad Ogino la forza diromponente e irriverente per ridare nuova vita ai personaggi stigmatizzati dalla tradizione: essi, osserva ancora in “Ai to bungaku to parodi to”, in quanto esseri viventi non devono rimanere soffocati nel rispetto quasi reverenziale che si ha dell’opera d’arte; i personaggi costituiscono la “*parte mobile del testo*”, e quando l’atto della lettura, anche a distanza di tempo dalla loro creazione, ridà luce a ciò che il tempo stesso ha sepolto, un’attitudine più libera può creare “*nuove gustose combinazioni*”¹⁴⁹.

Particolarmente interessante è a nostro avviso l’*obi* – o fascetta promozionale – che la casa editrice Fukutake shoten aggiunse alla prima edizione cartonata della raccolta:

Da Akutagawa a Mishima:

Con il suo spirito critico e la sua sensibilità ludica,
la neolaureata al premio Akutagawa
sfida i capolavori della letteratura giapponese.
La prima *fiction critique* pubblicata in Giappone!¹⁵⁰

L’opera di Ogino viene presentata al grande pubblico, quindi, come una piacevole e autorevole via d’accesso al prestigioso mondo delle belle lettere: un invito ad una lettura mediata e divertente, che alletti gli appartenenti al *new literacy* di cui parla Aoyama. Un pubblico che del grande canone ormai conosce praticamente solo la fama dei titoli e necessita di un’opportuna “traduzione”.

¹⁴⁹ Ogino Anna, “Ai to bungaku to parodi to”, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁰ 「芥川から三島まで、しなやかな批評精神と遊感覚で、新芥川賞作家が日本文学の名作に挑戦する/本邦初の批評小説（フィクション・クリティック）」.

La pubblicazione di *Watashi no aidokusho* nel 1991 seguì di pochi mesi il riconoscimento ottenuto da Ogino per *Seoimizu* (si veda la sezione “Profili degli autori”).

La ballerina del Paese delle nevi

Kokkyō no nagai tonneru wo nukeru to yukiguni deatta.

「国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。」

(Attraversato il lungo tunnel che segnava il confine, ecco il paese delle nevi)¹⁵¹.

L'incipit di *Yukiguni* è probabilmente uno dei più celebri di tutta la letteratura giapponese moderna: l'immagine, di una semplicità disarmante, sfrutta l'espedito del tunnel per raggiungere la perfezione iconografica, racchiudendo in sé il senso del percorso, del viaggio, della meraviglia. Secondo l'analisi di questo *kakidashi* compiuta da Anne Bayard-Sakai¹⁵², l'armonia tra funzione e forma è perfetta: la frontiera geografica segnata dal tunnel, *kokkyō no tonneru*, costituirebbe anche la frontiera del mondo narrativo, introducendo uno spazio metafisico che prende così forma sotto gli occhi del lettore che ne varca la soglia attraverso il medesimo percorso compiuto dalla narrazione. Il tunnel dunque, può divenire soluzione di continuità tra ciò che è stato (ma senza la narrazione non è dato di conoscerlo) e ciò che sarà, con tutto il carico di aspettative che è proprio di ogni viaggio: per Ogino, il tunnel diviene un ottimo espediente narrativo per introdurre il lettore al rarefatto mondo letterario kawabatiano.

Per il lettore che sia a conoscenza dell'ipotesto, il fatto che la scena d'apertura di *Yukiguni no odoriko* si svolga in un treno è allora fortemente evocativo; ma per questo stesso lettore, e per chiunque non colga immediatamente il riferimento, la garrula voce narrante provvede un'accurata presentazione:

Io, io sono una balleriiiiinaaa.

Di nome faccio Kaoru. Dalle parti di Izu è un nome molto popolare, sai?

¹⁵¹ Kawabata Yasunari, *Yukiguni*, *Kawabata Yasunari zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984, vol. 10.

¹⁵² Esponiamo qui le riflessioni raccolte durante la conferenza "*The arising of worlds – How do Japanese novels begin?*", tenuta dalla professoressa Anne Bayard-Sakai all'Università Cà Foscari di Venezia il 4 maggio 2004.

Ehi, guarda, guarda qua. Non ne trovi tante che alzano la gamba così in alto!
 Bèh, poi questa giarrettiera... non è proprio carina? È *made in France*, cosa credi?!

Ehi ehi ehi, che motivo c'è di arrossire? Sei un novellino, eh?

Come, *gli anni*? Vai dritto al punto tu.

Ho quattordici anni!

Ah ah ah, perché fai quella faccia? È una bugia! Certo che è una bugia.

[...]

Ti inseguo, paese delle neeviii...

No no, non è la mia parte in una canzone, è che sto inseguendo un uomo.

[...]

Questo? Questo è *Il paese delle nevi*. Eh, sì sì. Proprio così, il paese delle nevi.

Già, pare che l'uomo si sia completamente invaghito di una geisha delle terme in una città del nord. È quello che ho capito leggendo questo libro, ed è per questo che sto andando a riprendermelo.¹⁵³

Si tratta dunque di un treno che ha la stessa destinazione di quello utilizzato dal celebre Shimamura per raggiungere il *Paese delle nevi*, ma con una diversa partenza: questo treno proviene da Izu, così come la ballerina protagonista del famosissimo scritto giovanile di Kawabata, *Izu no odoriko* appunto. Nelle parti che qui abbiamo ommesso la ballerina – su cui è fisso il focus narrativo - mangia, beve, racconta la sua storia, disquisisce di letteratura, tutto sotto lo sguardo attonito di un anonimo compagno di viaggio, perfetto *alter ego* del lettore proiettato in una storia che è frutto del sovrapporsi di tre livelli diegetici: la ballerina si presenta come *trait d'union* tra le due opere di Kawabata che vengono sovrapposte, rilette e riscritte alla luce del personale racconto della vicenda amorosa che ne ribalta le dicotomie narratore/narratario, osservatore/oggetto dello sguardo¹⁵⁴.

¹⁵³ Ogino Anna, "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 84, p. 85, p. 86.

¹⁵⁴ Questo sovvertimento dei ruoli che dà voce alle istanze taciute da Kawabata del mondo femminile che popola le sue opere ha dato spunto a letture critiche ispirate dalle teorie di Judith Butler: Reiko Abe Auestad ha proposto un'analisi del linguaggio parodico di Ogino in questo testo "*to highlight the subversive function of laughter*", leggendo tra le righe una nuova "*feminist strategy of subversion*". L'analisi di Abe Auestad è estremamente interessante e pone in luce elementi dell'opera di Ogino nel suo complesso che ne sottolineano l'organicità e la

Protagonista è dunque la ballerina, ma una ballerina che ha finalmente consapevolezza di sé, tanto da ritenere fondamentale stabilire una netta separazione con quella Kaoru di cui si dice in Kawabata:

La ballerina che compare ne *La ballerina di Izu* sono certamente io, o meglio: *una come me, ma non io*.¹⁵⁵

Ci troviamo significativamente ancora al di qua del fatidico confine; ci separa dal tunnel uno spazio nel quale non è difficile riconoscere la soglia critica che permette la riflessione metatestuale. Prima che “il” tunnel provochi una svolta narrativa – e qui anche stilistica, producendo un nuovo effetto sorpresa, vedremo – il lettore si ritrova a viaggiare in una *Izu* nel quale le gallerie non fanno certo difetto: anche in *Izu no odoriko* i *tonneru* evidenziano una svolta, un *détour* che segna il progressivo avvicinamento del giovane protagonista alla ballerina.

E così, la ballerina supera il passo di montagna e “io” continua a seguirla:

“Entrai nel tunnel buio. Fredde goccioline cadevano dalla volta. L’uscita verso Minami Izu si intravedeva appena luminosa dalla parte opposta.”

In questo modo, venendo gradualmente fuori dal “tunnel del passo”, si entra nel secondo capitolo.

Al mio buon uomo piacciono i tunnel, eh? Ah, ma guarda che non c’è nessun doppio senso...¹⁵⁶

portata critica. Cfr. Reiko Abe Auestad, “Ogino Anna and parodic language”, *Japan Forum*, vol. 10, n°1, pp. 31-45.

Dal canto suo Ogino ha ribadito più volte l’estraneità delle sue intenzioni riguardo a questo tipo di impostazione; anzi, con la leggerezza che le è caratteristica, afferma di aver scritto *Watashi no aidokusho “izumu nuki de”* (イズム抜きで), non curandosi di alcun *-ismo* e provando poi lei stessa profondo stupore constatando a posteriori come in effetti letture di questo orientamento fossero possibili a partire da un testo concepito però con tutt’altro intento. Cfr. “*Warau tekisuto*” (「笑うテキスト」, “Il testo comico”), *Kokubungaku: Kaishaku to kyōzai no kenkyū*, v. 11, n° 13, 1992, p. 7.

¹⁵⁵ Ogino Anna, “*Yukiguni no odoriko*”, *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 93.

Saranno forse sufficienti questi pochi esempi per comprendere come *Yukiguni no odoriko* rappresenti un ottimo esempio del *jōzetsutai* 饒舌体, lo “stile garrulo” caratteristico della scrittura di Ogino: il testo si presenta come un *monologo polifonico*, che non ci sembra azzardato riportare al modello del *rakugo**, costante sostrato cui Ogino fa riferimento per portare alla luce gli elementi di *comédie humaine* che intravede nel potenziale di molti personaggi dell’insospettabile canone moderno¹⁵⁷.

In verità riteniamo che i legami con il *rakugo*, che è prima d’ogni altra cosa messa in scena della “parola”, siano molto forti su più livelli, a partire proprio da quello formale:

toutes les ressources, toutes les potentialités du *rakugo*, sont cachées dans la parole du conteur, dans ce monologue au sein duquel se développent les dialogues des personnages. [...] Le pouvoir évocateur de la parole est certes infini : n’importe quel événement peut devenir présent dans l’imagination des auditeurs par la grâce de l’écoute.¹⁵⁸

Il percorso seguito dalla ballerina è scandito dal ritmo sincopato del treno e della polifonia della sua narrazione, che sembra scorrere come un inarrestabile fiume in piena, che va seguendo però un tracciato ben preciso: le corrispondenze strutturali con l’impostazione di un testo di *rakugo* sono a nostro avviso molto interessanti in quanto suggeriscono, al pari delle suggestioni rabelaisiane rintracciabili come abbiamo detto soprattutto nella gioiosa verbosità dell’*io* narrante, i riferimenti imprescindibili dell’*episteme parodica* di Ogino.

Le conteur vient sur scène, s’assied, salue le public et commence à parler. Il parle d’abord de la pluie ou du beau temps, mêle à son discours quelques historiettes, puis passe à une

¹⁵⁷ In particolare Ogino si riferisce agli elementi di *ningenkigeki* 人間喜劇 da lei individuabili nei personaggi di *Yukiguni* e di *Kozō no kamisama* di Shiga Naoya. Cfr. “Warau tekisuto”, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁸ Anne Sakai, *La parole comme art. Le rakugo japonais*, Paris, Editions L’Harmattan, 1992, p. 295.

histoire plus longue qu'il nous raconte jusqu'à son terme, sa conclusion ou sa chute, le *ochi*.¹⁵⁹

Questa descrizione essenziale di ciò che avviene in uno *yose* presenta *in nuce* i tre momenti costitutivi fondamentali di una rappresentazione di *rakugo*: la parte introduttiva, ovvero il *makura* まくら, il racconto principale, lo *hondai* 本題, e da ultimo – ma non per importanza – lo *ochi* 落ち (o *sage* 下げ), *climax* della rappresentazione.

L'incipit di *Yukiguni no odoriko* è, alla lettera, l'entrata in scena della ballerina che si rivolge direttamente al suo pubblico attirandone l'attenzione e richiedendone la complicità anche divagando dall'oggetto del suo narrare:

Ti inseguo, paese delle neeviii...
No no, non è la mia parte in una canzone, è che sto inseguendo un uomo.
Se ne sentono spesso, eh, di storie così... Ti va di ascoltarmi, visto che siamo seduti vicini?
Ah sì? Se è così, brindiamo ancora con più sentimento...¹⁶⁰

Sebbene qui la breve parte introduttiva non possa essere considerata, come avviene di regola per il *makura* nel *rakugo*, una parte autonoma rispetto alla narrazione propriamente detta, essa svolge il compito di stabilire la comunicazione con il destinatario, ovvero assolve alla medesima funzione fatica.

A sostegno della nostra chiave di lettura strutturale, sono qui rispettate altre due importanti funzioni del *makura* rilevate nell'analisi di Sakai: quella di introduzione tematica (*préparation thématique*) e di contestualizzazione (*explication contextuelle*)¹⁶¹. Accettato dunque il brindisi della ballerina, il lettore inizia a condividere il viaggio e la narrazione conoscendo già la destinazione e in parte anche quello che sarà lo svolgimento del racconto, dal momento che è avvenuta una precisa *explication contextuelle* degli ipotesti di riferimento: quali espedienti narrativi potranno rinnovare

¹⁵⁹ *Ibid.* p. 140.

¹⁶⁰ Ogino Anna, "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 85.

¹⁶¹ Anne Sakai, *La parole comme art.*, *op. cit.*, p. 148.

la sua attenzione nello svolgimento dello *hondai*? La parte principale si presenta in una forma molto simile a quello che Genette ha definito come propria del “*pastiche in variazione stilistica*”¹⁶²:

Allora leggerò io ad alta voce.

“Un acquazzone improvviso che colorava di bianco il fitto bosco di cedri mi aveva inseguito ad una velocità spaventosa dai piedi del monte.”

È un passo famoso, questo. È famoso, ma anche se lo leggi più e più volte è sempre bello, no? Mi fa piangere... (*pianto*)

Come, non capisci perché? Bè, sei un po' lento ecco perché non capisci...

Ecco, allora: l' “*acquazzone*” sono io, “*io*” è l'uomo, e quindi io “*ad una velocità spaventosa, dai piedi del monte*” mi sono messa a inseguire l'uomo.

Come, dici che è un po' troppo contorto? Certo che tu sei proprio a digiuno di letteratura, eh? Allora, le cose della natura e le persone sono unite da legami... alcolici... no, che dico, simbolici, ecco.¹⁶³ È così che è stato scritto questo libro.

Il sentiero sul quale si incammina la ballerina la vede trasformarsi in una solerte narratrice e al contempo in un'improbabile interprete della prosa lirica di Kawabata che però risulta minata alle basi; difatti, se è vero che

l'opera di Kawabata non si pone come una struttura architettonica armonicamente costruita in cui ogni personaggio ed ogni evento abbiano un proprio spessore individuale specifico, ma piuttosto personaggi ed eventi appaiono come aspetti di un'unica realtà che è quella percepita da colui che narra la storia¹⁶⁴

¹⁶² “[...] [questa] situazione di coesistenza fra il testo di un autore e la relativa trascrizione nello stile di uno più altri autori [...] ha come effetto secondario quello di porre il testo originale in posizione di *tema*, di cui i *pastiche* sarebbero altrettante variazioni – con la differenza che ciascuno di essi non modifica il testo originale integralmente e in concorrenza con gli altri, ma ne varia solo un segmento”, Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 136. (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 162).

¹⁶³ Gioco di parole tra *shōchū* (焼酎, liquore) e *shōchō* (象徴, simbolo). Ogino Anna, “Yukiguni no odoriko”, *op. cit.*, p. 85.

¹⁶⁴ Antonella Favaro, “Introduzione” a *Izu no odoriko (La danzatrice di Izu)*, *Il Giappone*, XXVIII [1998], 1990, p. 174.

il fascino del racconto della ballerina sta proprio nell'aprire il testo – diremmo meglio *gli intertesti* - a visioni multiple, proponendo al contempo nuove chiavi di lettura e rileggendo anche la critica consolidata.

Uno degli aspetti su cui punta maggiormente lo *hondai* è proprio la messa in discussione della supposta funzione 'mimetica' del linguaggio in Kawabata, a partire dal ribaltamento delle opposizioni binarie che Ogino sintetizza in due gruppi: le "parole d'acqua" e le "parole di fango". Questa costituirebbe la coppia dialettica alla base del modo, tutto interno alle categorie stabilite dalle norme della cultura dominante secondo l'analisi di Reiko Abe Auestad¹⁶⁵, con cui Kawabata rappresenta la contrapposizione di due mondi inconciliabili.

C'è il fango, e c'è l'acqua. Dopo l'acqua viene il fango.

La ballerina che compare ne *La ballerina di Izu* sono certamente io, o meglio: una come me, ma non io. Il fango e l'acqua, in maniera opposta, a turno creano l'increspatura delle onde; la forma di queste onde non somiglia che al mio contorno.

È lo stesso per gli altri personaggi. Le persone che compaiono sono, in maniera appropriata ai luoghi, fangosi o limpidi; il che è chiaramente simbolico.¹⁶⁶

Un'associazione binomiale che può essere riconsiderata, lascia intendere la ballerina, se si varia il punto di vista di partenza.

Ciò che maggiormente ci interessa rilevare nella lunga disquisizione che ha come motivo fondante proprio una rilettura in questi termini di *Izu no odoriko* (e che costituisce, poi, il nucleo centrale dello *hondai*), è la variazione stilistica che caratterizza questa parte. Il ritmo si fa più lento, la terminologia più specifica, il ragionare più intricato, tanto che la ballerina abbandona quegli eccessi verbali attraverso i quali ha tentato di veicolare l'ostentazione dei suoi quattordici anni in verità ormai assai lontani nel tempo e, progressivamente, anche nello spazio. Seppure

¹⁶⁵ Reiko ABE AUESTAD, "Ogino Anna and parodic language", *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁶ Ogino Anna, "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 91.

non rinunci mai all'uso di arguti *dajare*, Ogino incupisce il tono, muovendo qui alla volta di un duplice attentato: all' "istituzione Kawabata", rappresentata dalla sua ambigua prosa lirica, dalla poetica del non detto, del chiaroscuro, dell'erotismo estetizzante; e, insieme, alla critica che ha elaborato questo paradigma di lettura, rappresentata *in primis* da Mishima Yukio, che ha fatto del tema della verginità una delle chiavi ermeneutiche fondamentali per lo studio dei *meibun* 名文- i capolavori - del maestro.

"L'interiorità di una vergine non può mai realmente divenire un oggetto di espressione. Un uomo che violi una vergine non potrà mai arrivare a sapere nulla di lei. Al contempo, un uomo che non la violi non saprà mai di lei a sufficienza."

[...]

Una vergine dal corpo ricco di forza di immaginazione, e per contro una donna non più vergine che, ormai esperta, si comporta per questo come se lo fosse...

Forse i letterati pensano che le donne di oggi non abbiano più né i sogni né l'ingenuità.

"Si dice che questa ardua conoscenza dell'inconoscibile sia il lirismo di Kawabata; in verità è la pura inquietudine della sua mente che spinge verso l'inconoscibile la difficile conoscenza."¹⁶⁷

[...]

Ciò che esiste non c'è. E ciò che non c'è esiste. L'innocenza il possesso più sublime. La purezza un prodotto del processo di elaborazione di un'impurità.

L'ambiguità, che cosa straordinaria.

Quando *l'ambiguità* arriva al limite della sua viscidità, improvvisamente la colla cade, e diviene acqua cristallina completamente trasparente. Che così va a bagnare le ali della fantasia dell'uomo assetato.¹⁶⁸

Se la perdita di fluidità e leggerezza della prosa è un chiaro indice della volontà di affidare anche ai significanti il compito di veicolare il significato, ci sembra altrettanto interessante rilevare che vi è anche un'insistenza tematica, a nostro parere del tutto

¹⁶⁷ Ogino Anna, "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

intenzionale, che non può essere trascurata. Come abbiamo detto, Ogino indugia in questa parte sulla contrapposizione acqua/fango che rappresenta icasticamente la cesura fra il mondo del giovane studente protagonista proveniente da Tōkyō e quello degli artisti girovaghi di cui la ballerina fa parte, isola infelice del più vasto territorio riservato tradizionalmente ai *burakumin**: Ogino si sofferma su questa opposizione, come visto, per sottolinearne l'incoerenza e rovesciarne le potenzialità, ma è possibile rintracciare anche una seconda motivazione che ci riporterà al punto di partenza della nostra analisi e, al contempo, ci consentirà di avvicinarci al tunnel e allo *ochi*.

Ogino dedica particolare insistenza a due scene definite, secondo questa dialettica, "immagini di fango": esse si riferiscono esattamente ai due passaggi ignorati dalla traduzione inglese di Seidensticker di cui abbiamo detto nella sezione precedente. La prima scena, lo ricordiamo è quella in cui un anziano paralitico giace malato nel rifugio di montagna dove avviene il primo incontro tra lo studente e la ballerina¹⁶⁹; la seconda (si tratta in realtà di due scene distanti nel testo di Kawabata ma che vengono accostate da Ogino per la loro evidente affinità) la donna più anziana della compagnia, offre da bere e da mangiare allo studente, scusandosi scusa per l'impurità prodotta dal contatto con mani e bacchette delle donne¹⁷⁰.

Secondo Abe Auestad

Ogino's 1991 presentation of the Izu dancer in this sense provides a 'corrective' to the less politically problematic, democratised version of the English Izu dancer, which was, for a long time, the most easily accessible translation of Kawabata's early masterpiece for the international audience.¹⁷¹

È evidente che esiste una relazione tra l'importanza che riveste la reiterata presenza di queste scene nell'economia generale di *Yukiguni no odoriko* e la loro programmatica assenza nella trasposizione interlinguistica di Seidensticker: è una relazione che, a

¹⁶⁹ *Izu no odoriko*, Kawabata Yasunari zenshū, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984, vol. 2, pp. 296-297; "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 91.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 316 e 319; p. 103.

¹⁷¹ Reiko Abe Auestad, "Ogino Anna and parodic language", *op. cit.*, p. 38.

nostro avviso, può essere cercata nella volontà di Ogino di esporre all'attenzione del suo lettore l'enorme potenzialità di veicolare significati più o meno universali che è conferita al mediatore di due testi dall'uso consapevole della lingua. Essa risulta essere uno strumento estremamente flessibile e manipolabile; ogni scelta particolare, specie se compiuta nel pericoloso processo di trasposizione tra due polisistemi, può condizionare il tutto che è l'opera originale. Le scelte compiute da Seidensticker – sembra suggerire Ogino – sono consapevoli quanto quelle di Kawabata; devono esserlo, poiché interferiscono non solo – e gravemente – sul piano semantico, ma anche sulla dialettica lessicale fango/acqua che appare così determinante nell'economia generale del racconto.

La lingua di Kawabata rappresenta allora un altro importante obiettivo della riflessione di Ogino; come le è consueto, agirà però su due livelli: dimostrando, attraverso il filtro della parodia, i limiti del giapponese estetizzante del maestro e le aberrazioni a cui può condurre il difficile dialogo tra lingue proposto dalla traduzione.

Se è valida la nostra proposta di accostare la struttura di *Yukiguni no odoriko* all'arte della parola che si consuma nello *yose*, avremmo trovato così un nuovo punto tangenziale:

[...] c'est de la parole qu'il est très souvent question dans la parole. Autrement dit, la parole comme pratique du langage, comme exploitation sociale ou individuelle des aptitudes linguistiques, devient à son tour le sujet de la parole du conteur et le pivot du rakugo. C'est parce que le langage est ainsi au cœur de la problématique du rakugo que parmi tous les événements, les récits accordent une attention particulière à ceux qui sont d'ordre linguistique. *Le rakugo est un art qui nous raconte les mésaventures du langage.*¹⁷²

Seguendo il percorso che abbiamo tracciato, quindi, non sarà una sorpresa scoprire che lo *ochi*, la parte conclusiva e il *climax del testo*, è tutto giocato su una subitanea e inattesa variazione di linguaggio; e non desterà neppure meraviglia, forse, il rivelare

¹⁷² Anne Sakai, *op. cit.*, pp. 295-296. [Il corsivo è nostro].

ora che lo *ochi* si compirà nel famigerato tunnel, il *non-luogo* di cui nulla sappiamo e dove, dunque, ogni cosa è possibile.

È possibile anche, ad esempio, che Komako si trasformi in una ballerina filippina con qualche difficoltà di espressione in lingua giapponese:

Mi, denser.

Izu non è *mai hom cauntri*.

Vengo da Manila. Ho incontrato *Mister Shimamura* solo al tempo dei miei *fourtin years*. Ah, che nostalgia. Ma dal momento che ha una *stedy gherl-friend* che si chiama Komako, anche se *mi* gli vado incontro, può darsi che io sia *no-hop, meibi*.

[*Mii, dansaa. Izu wa mai-hōmu-kantorii ja nai yo. Manira kara kitane. Misuta Shimamura to wa fōtiin iyaazu hōrudo no toki ni attakirine. Natsukashine. Demo Komaako to iu sutedi ga iru kara, mii korekara ai ni ittemo nō-hōpu kamo, meibii.*].¹⁷³

La terza parte del racconto si presenta anche formalmente come indipendente dal resto: catapultato il lettore in questo inatteso vortice di ibridismo linguistico, la ballerina ricomincia a raccontare la sua storia che, procedendo con l'avanzare del tunnel, inizia a fondersi con quella della rivale Komako. Se fino a questo momento essere condotti dallo sguardo della ballerina ha rappresentato un primo, radicale cambiamento di prospettive rispetto agli ipotesti, il fuoco narrativo si sposta ancora più all'esterno di essi, mettendo in discussione il raffinato stile di Kawabata e l'uso della lingua giapponese che ne è alla base: il gioco si fa provocatorio, tanto che la ballerina filippina – *onna, tabigeinin* e ora anche *gaijin*¹⁷⁴ – non riuscendo a cogliere dalla sua posizione marginale ed esterna le raffinatezze del *pathos* estetico del grande maestro, si propone di comprenderlo attraverso la sua traduzione in inglese. Ed è in questa sezione che il racconto di Ogino si trasforma totalmente in un *translator novel*.

¹⁷³ Ogino Anna, "Yukiguni no odoriko", *op. cit.*, p. 112.

¹⁷⁴ Donna (女); artista girovaga (旅芸人); straniera (外人).

“È la fine”: vuol dire *The End*??? Ma, *you*, se uno ti dice “is the end” gli rispondi “*Va bene*”, OK... Così ci si separa... no, non può essere.

Non avendo altra soluzione ho guardato la traduzione di *Saidenstiker*.

“È la fine”, ovvero “... *she has gone as far as she can, you know*”¹⁷⁵: ma questo è l’esatto contrario di *The End*! Ah sono confusa, *very very* confusa. Se è così allora “*va bene*” sarà *okey or gud or you ar a gud gherl*, oppure *pritty, charming*?!? Conviene guardare di nuovo alla traduzione inglese.

“*But it’s all right.*”¹⁷⁶

Oh, no!

Ai em completely impressionata e sconcertata. Illuminata e allibita. Servita e riverita.

*Azzittita, no comment.*¹⁷⁷

Le lingue hanno la meravigliosa capacità di creare mondi, sembra suggerire qui la rocambolesca incursione nei territori della letteratura di una non addetta ai lavori, ma spesso corrono il rischio di costituire per essi confini troppo stretti e inaccessibili, così da rendere persino ridicoli i risultati di chi tenti di superarli: non che Ogino auspichi una utopica perfetta omogeneità delle corrispondenze semantiche in polisistemi culturali diversi (la sua stessa prosa perderebbe gran parte del suo fascino), ma certo dimostra di voler provocare ogni lettore ad una più ampia riflessione sull’unicità delle lingue stesse, con un ammiccante sorriso denigratorio alle esasperazioni e alle mitizzazioni stereotipe che hanno rivestito nel tempo il giapponese di un’impenetrabile aurea di estetizzante enigmaticità.

E forse c’è di più: con l’ironia da cui mai prescinde, Ogino sembra voglia indicare che chi non può sentirsi mai sollevato dall’ingrato, seppur affascinante compito di sondare a fondo le potenzialità della lingua è colui che si fa carico di *tradire* un testo per tramandarlo, sia esso il parodista o il traduttore.

¹⁷⁵ In inglese nel testo.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Ogino Anna, “*Yukiguni no odoriko*”, *op. cit.*, pp. 114-115.

Tornando alla nostra analisi strutturale, questa parte così significativa all'interno di *Yukiguni no odoriko*, a nostro avviso, può essere assimilata a quel particolare tipo di *sage* che è detto *mawariochi* 回り落ち, ovvero “*qui ramène au point de départ du récit*”¹⁷⁸. Riavutasi dal suo breve cambio di personalità, la ballerina si lascia guidare dal procedere del treno a scosse e singulti lungo un tunnel che si fa spazio di riflessione interiore: una frase venuta dal nulla sembra ammonirla

Ochikomi kinshi (落ち込み禁止)

“VIETATO BUTTARSI GIÙ”¹⁷⁹

Vietato, sembra suggerire Ogino, fermarsi a questa lettura, a queste prospettive che lei stessa ha scelto: ogni testo può e deve essere interrogato, sovvertito, spogliato di autorità e vissuto nel più grande rispetto, perché ogni testo, separatosi dalle mani del suo demiurgo, appartiene definitivamente al *lettore*.

Non è casuale che il testo si chiuda con un ulteriore cambio prospettico: le luci si spengono sul palco, ma mentre il sipario si va chiudendo, i riflettori prendono a puntare verso la platea; in un teatro ormai vuoto, spento il suono delle risa e di ogni traccia di commozione, un solitario Lettore (ci permetteremo la maiuscola calviniana) ha in mano il testo che la stessa ballerina gli ha affidato.

È un passaggio di consegne che non può lasciare indifferenti.

STUNK.

Dopo una serie di piccoli e grossi singulti il treno ha smesso di vibrare.

*Abbiamo attraversato il tunnel, infine.*¹⁸⁰

¹⁷⁸ Anne Sakai, *op. cit.*, p. 157. [Il corsivo è nostro].

¹⁷⁹ Ogino Anna, “*Yukiguni no odoriko*”, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 118. [Il corsivo è nostro].

3.4 Shimizu Yoshinori, *Sunō kantorii*

Fra gli autori giapponesi di parodia che sono presi in considerazione in questo studio, Shimizu Yoshinori è indubbiamente quello che – tra la metà degli anni Ottanta e l’inizio dei Novanta del secolo scorso – ha dedicato il maggior numero di testi al tema della traduzione. Shimizu sembra essere interessato a molte delle possibili declinazioni del concetto.

I suoi *pastiche* (il termine va sicuramente inteso come agli antipodi della nozione di *blank parody* elaborata da Jameson e si riduce spesso nell’opera di Shimizu all’“imitazione stilistica”)¹⁸¹ hanno infatti messo in luce la traduzione e i suoi aspetti problematici in quanto periglioso passaggio interlinguistico tra le letterature, ma anche come attualizzazione delle opere classiche nelle trasposizioni endolinguistiche moderne, e come strumento spesso fallace nella comunicazione interculturale.

La produzione quasi seriale di testi che condividono questa tematica nel periodo 1989 – 1991, in particolare, è legata ad un lavoro che gli viene commissionato dalla rivista *Hon’yaku no sekai* (『翻訳の世界』); il primo racconto a tematica “traduttologica” pubblicato da Shimizu sul mensile è *Sunō kantorii* (「スノー・カントリー」), incluso poi nella raccolta *Ese monogatari* (『江勢物語』) nel 1991 insieme agli altri testi commissionati e una selezione di ulteriori scritti di quegli anni con contenuto affine.

Nell’*atogaki* scritto da Shimizu per la collezione del 1991, come abbiamo già visto¹⁸², l’autore sostiene che ciò che lo interessa maggiormente nella “forma di comunicazione complessa” che è la traduzione, sono i “gap” da essa creati nell’atto della trasposizione (interlinguistica, interculturale, in alcuni casi anche intersemiotica). Nei testi scritti per *Hon’yaku no sekai* Shimizu mostra un marcato interesse per il “mestiere” del traduttore e per gli spazi paratestuali in cui la sua voce si fa palese ed esce dall’invisibilità: il più delle volte per dare ragione delle proprie

¹⁸¹ Si veda nella sezione “Profili degli autori”, nelle pagine dedicate a Shimizu, la ricostruzione delle letture critiche della sua opera che negli anni Ottanta hanno portato all’etichetta, ormai inamovibile, di “maestro giapponese del pastiche”.

¹⁸² Si veda la sezione “*Mirror on Mirror*: traduzione e parodia” per la citazione diretta del passaggio dall’*Atogaki*.

difficili (e nel caso dei traduttori fittizi di Shimizu, spesso paradossali) scelte e presentare l'autore al suo nuovo pubblico.

È quello che avviene ne *La postfazione del traduttore* (*Yakusha atogaki*, 「役者あとがき」), pubblicato nel 1990 sulla rivista specializzata: Shimizu si rivolge ad un pubblico di addetti ai lavori, e sfrutta l'orizzonte d'esperienza del proprio lettore per giocare con le convenzioni editoriali che riguardano l'apparato paratestuale generalmente a lui riservato, ma anche per parodiare l'uso – assai ricorrente in Giappone – dello *hon'yakuchō* (翻訳調 o “traduttese”).

Shimizu imita dunque le traduzioni in stile “*pekoral*”¹⁸³ e si prende gioco dell'arido stile convenzionale delle postfazioni, inventando un falso traduttore dell'opera inesistente di un certo *Henry Francis Gordon Arguson*. L'opera tradotta dal *yakusha* scrivente è il terzo volume di una collezione di racconti, ma gli altri lavori di Arguson citati nella postfazione lasciano intuire lo spiccato eclettismo dell'autore e la complessità dei contenuti (che le traduzioni non aiutano certo a dirimere):

1. *The asperity* (1976, collezione di racconti), tr. “Degenerazione colloidale” [膠化], Nanitozo Edizioni, 1984.
2. *To the Eastward* (1978, racconti), tr. “Scambi ferroviari perpendicolari” [垂直転路器], Fūrai shoten, 1988.
3. *Live in each other's pocket* (1980, romanzo).
4. *With malice aforethought* (1981, romanzo), traduzione in preparazione, con il titolo “Urgenza d'uccidere” [殺意あり] per Getsumei shobō.
- [...]
8. *Science unlocks the secrets of nature* (1985, atti di simposio)
- [...]
11. *How to suck eggs* (1989, raccolta di saggi)
12. *Pickles* (1989, collezione di racconti)¹⁸⁴

¹⁸³ Come sopra, per la definizione di tale concetto, si rimanda alla lettura della medesima sezione.

¹⁸⁴ Shimizu Yoshinori, “Yakusha atogaki”, *Ese monogatari*, op. cit., p. 118.

Il “traduttore” si serve della *Postfazione* per esprimere non solo le proprie perplessità sull’oscuro stile dell’autore, ma anche e soprattutto per giustificare con esso la poca fluidità della sua resa in giapponese. Presenta dunque un esempio indubbiamente significativo, citando dapprima l’originale:

“We have not permitted the Company’s weak trend in earnings in recent years to affect our investments in research and development.”¹⁸⁵

Il testo crea decisamente un duplice straniamento per il lettore dell’Atogaki: prima di tutto in senso visivo (il testo è chiaramente riportato in romaji, nel testo in tategaki, e si staglia decisamente del resto, formando graficamente una cesura); e in secondo luogo per la lingua in cui è scritto (il pubblico di Hon’yaku no sekai, lo ricordiamo, è fatto di esperti del mestiere) e i contenuti in totale distonia con le attese create dalla presentazione che è stata data dell’opera.

Il “traduttore” però sembra non percepire nessun elemento problematico se non quello che lo concerne direttamente: trovare la resa più fedele possibile alla lettera del suo ipotesto. Per dimostrare di aver perfettamente compreso il senso primo del testo, lo scrupoloso “traduttore” ne fornisce un’interpretazione parola per parola. Ma non è sufficiente, in questo caso:

Se si trattasse di un passaggio scritto da un autore qualsiasi, questa traduzione sarebbe perfetta. Le opere di Arguson non sono però così facili: questo passaggio viene fuori infatti in una scena in cui ci sono due amanti a letto insieme. Bisogna tenere i nervi saldi, altrimenti tradurre qua diventa impossibile. Io ho inventato questa traduzione:

“All’inizio non abbiamo raggiunto le vette del piacere, ma abbiamo perseverato nell’invenzione di numerose e innovative tecniche lascive”.

Ci sono voluti due giorni, ma quando sono arrivato a questa traduzione, ho provato l’intensa gioia del traduttore.¹⁸⁶

¹⁸⁵ In inglese nel testo. *Ibid.*, p. 122.

Shimizu gioca qui con il *nonsense*, portando alle estreme conseguenze il discorso sulla “fedeltà” all’ipotesto come unico criterio di giudizio sul valore della traduzione letteraria.

In altri testi inclusi in *Ese monogatari* e in collezioni precedenti, Shimizu prende di mira anche la traduzione utilizzata come strumento di insegnamento scolastico, nei manuali di lingua straniera (è il caso di *Eien no Jakku ando Beti*, 永遠のジャック&ベティ, “Jack & Betty per sempre”¹⁸⁷) e di *kokubungaku* (“letteratura nazionale”).

Di quest’ultimo caso Shimizu si occupa in *Ese monogatari*, il racconto che dà il titolo alla raccolta inscrivendola nella tradizione degli *esemono* (“opere contraffatte”) di cui il *Nise monogatari* (“Ise monogatari contraffatto”, XVII sec.)¹⁸⁸ è il capostipite: il testo è infatti una parodia delle traduzioni in lingua moderna dei classici della letteratura giapponese, in cui lo *hon’yakuchō* è utilizzato a fini pedagogici.¹⁸⁹

Tra le diverse *riscritture di riscritture* compiute da Shimizu, quella che mostra i “gap” lasciati dalla ritraduzione è sicuramente la più interessante per la nostra analisi. L’esperimento ricorda quello condotto da Eco in *Dire quasi la stessa cosa*¹⁹⁰ attraverso un traduttore automatico, punto di partenza per una riflessione più ampia sul

¹⁸⁶ 「普段の作家の書いた文章なら、そういう訳で立派なものである。だが、アーガソンの作品が一筋縄でいかないのは、この文章が恋人同士のベッドシーンの描写に出てくるところである。まともな神経では、翻訳なんてやってられないところである。

私は次のように訳文を工夫した。「初めのうちぼくたちはうまく高みに昇れないでいたが、それでもいろいろとすけべな技巧を工夫することは続けた。」

二日ばかりでその訳文ができた時には、つくづく翻訳者の幸せをかんじたものである。」 .
Loc. cit.

¹⁸⁷ Il racconto, che riprende lo stile dei dialoghi del manuale di apprendimento della lingua inglese più utilizzato in Giappone negli anni Cinquanta e Sessanta, è uno dei più famosi dell’autore ed è stato anche tradotto in inglese all’inizio degli anni Novanta. Cfr. la sezione “Profili degli autori”.

¹⁸⁸ Cfr. *Glossario* alla voce “*mojiri*”. L’immagine di copertina del volume tascabile *Ese monogatari* realizzata da Kurogane Hiroshi 黒鉄ヒロシ è un pastiche basato sulla celebre illustrazione del sesto *dan* dell’*Ise monogatari*.

¹⁸⁹ “However mechanical or ridiculously awkward the [pedagogic] translation might be, it is still regarded as satisfactory by its expected audience and publishers as long as it sufficiently signals the key points for the lesson”. Cfr. Tomoko Aoyama & Judy Wakabayashi, “Where parody meets translation”, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹⁰ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

principio di *reversibilità* della traduzione. Nel testo che analizzeremo, *Sunō kantorii*, un'opera di Kawabata (facilmente intuibile dal titolo) è ritradotta in giapponese dall'inglese: il *gap* più insormontabile, tra i tanti che è lecito attendersi dalla riattivazione di un processo che non può essere reversibile, è dato dallo squilibrio di competenze tra il primo traduttore (in questo caso, Edward Seidenticker) e il secondo, fittizio (uno studente dalle scarse abilità linguistiche).

Sunou cauntri

その列車は長いトンネルの中から出て、スノー・カントリーに入った。

地球は夜の空のしたに横たわっていた。¹⁹¹

(Sono ressha wa nagai tonneru no naka kara dete, Sunō kantorii ni haitta. Chikyū wa yoru no sora no shita ni yokotawatte ita.)

Quel treno uscì da dentro il lungo tunnel ed entrò in Snou cauntri. La Terra si era sdraiata sotto il cielo della notte.¹⁹²

L'incipit, ancora una volta, è rivelatore del mondo narrativo che dischiude; e ancora una volta, si tratta di un incipit che accompagna il lettore in un treno, attraverso un tunnel. Ma il paesaggio che lo attende all'uscita non è quello di *Yukiguni*. E neppure quello di *Snow country*, nonostante lo ricordi molto da vicino:

The train came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky.

Fuori dal *nagai tonneru* questa volta c'è *Sunō kantorii*, l'improbabile mondo costruito in perfetto *hon'yakuchō* da un liceale certamente appartenente alla "*new literacy generation*" di cui parla Aoyama Tomoko.

¹⁹¹ Shimizu Yoshinori, "Sunō kantorii", *Ese monogatari*, op. cit., p. 52.

¹⁹² Kawabata Yasunari, *Snow country*, op. cit., p.3.

Al liceo privato Meihō, Komazawa Kazuo, professore di lingua inglese in una seconda classe, ha dato un compito tosto per le vacanze estive: tradurre un libro dall'inglese, uno qualsiasi. Dal momento che un intero romanzo sarebbe stato ragionevolmente impossibile, poteva andar bene provare a tradurre un racconto; in alternativa, se si fosse scelto un romanzo, era sufficiente un capitolo iniziale. [...] Nishida Akira, studente dai risultati piuttosto scarsi in inglese, aveva tradotto un romanzo decisamente assurdo: *Snow cauntry*, di Yaasan'ari Kuuwabatta. In pratica, non si era reso conto che *Snow country* di tale Yasunari Kawabata, era lo Yukiguni di Kawabata Yasunari¹⁹³. Come dire, 'ma che ne so io di che roba è 'sto Premio Nobel'. Ma se anche fosse stato così... Yaasan'ari Kuuwabatta? Di dove diavolo aveva pensato che fosse originario l'autore?

Shimizu, come visto, pubblica *Sunō kantorii* alla fine degli anni Ottanta; il racconto viene da lui stesso incluso fra i suoi "cento migliori pastiche" nella collezione in sei volumi pubblicata nel 2008 da Chikuma bunko¹⁹⁴.

Nel *kaisetsu** scritto per il terzo volume, Shimizu definisce il racconto "ochame" (「お茶目」)¹⁹⁵, una "birichinata", rendendo esplicita la volontà di giocare con i ferri del mestiere del suo pubblico di specialisti.

Il tono del racconto è sicuramente quello del *divertissement*, ma l'ingegnosa cornice narrativa fa emergere molte riflessioni sulla traduzione e l'apprendimento delle lingue che ricorrono anche in molte altre opere di Shimizu.

Più in generale, nella sua vasta produzione, l'interesse per la lingua giapponese e le sue potenzialmente infinite distorsioni, variazioni, declinazioni, è una costante; Shimizu ne sottolinea in più occasioni e nei modi più diversi la centralità nelle vicende che concernono lo sviluppo culturale del Giappone contemporaneo.

Il senso di smarrimento con cui lo studente vaga per la biblioteca degli sconosciuti classici e il professore riceve il frutto della sua temeraria impresa, è storicamente contestualizzato dall'incipit del racconto:

¹⁹³ 「つまり、その生徒は、YASUNARI KAWABATA の SNOW COUNTRY が、川端康成の『雪国』だということにきがついていないのだ。」 (Shimizu, p. 51).

¹⁹⁴ Cfr. sezione "Profili degli autori".

¹⁹⁵ Shimizu Yoshinori, "Jicho kaisetsu", *Zenkoku mazui mono mappu*, Shimizu Yoshinori pasutīshu 100 「清水義範パステイシユ100」, 三の巻, Chikuma bunko, 2008, p. 434.

*All'inizio son rimasto sorpreso. Poi, turbato, ho pensato a quanto sia diventato vano il mestiere dell'insegnante. Nel calmarmi, però, ho cominciato pian piano a considerare che questo potrebbe essere uno specchio dei tempi. Forse, sono arrivato a pensare, potrebbe essere l'espressione stessa del Giappone odierno che procede spedito verso l'internazionalizzazione.*¹⁹⁶

Nel Giappone degli anni Ottanta *kokusaika* 国際化, "internazionalizzazione", è indubbiamente "one of the most potent and significant words in the contemporary vocabulary of Japanese intellectuals, academicians, politicians and journalists"¹⁹⁷. È un concetto pervasivo, che chiaramente fonda le sue radici in motivazioni d'ordine politico ed economico, ma influenza profondamente tutti i campi della cultura: l'insegnamento delle lingue straniere – e in particolare il rapporto contraddittorio con l'apprendimento dell'inglese – divengono un tema centrale e strategico.

[...] In the 1980s a discourse of *kokusaika* emerged as economic conflict between Japan and its trade partners, particularly the United States, became intense. Japan as a world economic power experienced a need to communicate better with its international partners in order to ensure its economic prosperity while maintaining its own identity. A strategy that Japan employed in order to fulfill this need was neither to subjugate the nation to the West nor to seek a counter-hegemony against the West; it was to accommodate the hegemony of the West by becoming one of the equal members of the West and to convince the West and other nations of its position based on a *distinct cultural heritage*. The discourse of *kokusaika* thus harmoniously embraces both Westernization through learning the communication mode of English and the promotion of nationalistic values.¹⁹⁸

Il discorso sulla necessaria "internazionalizzazione" negli anni Ottanta è dunque inscindibilmente legato a quello sull'unicità culturale del Giappone difesa nel

¹⁹⁶ Shimizu Yoshinori, "Sunō kantorii", *Ese monogatari*, op. cit., p. 50.

¹⁹⁷ Mannari Hiroshi, Harumi Befu, *The challenge of Japanese internationalization: organization and culture*, Tōkyō, Kwansai Gakuin University & Kodansha International, 1983, p. 9.

¹⁹⁸ Ryuko Kubota, "Ideologies of English in Japan", *World Englishes*, Vol. 17, n°3, 1998, p. 300. [Il corsivo è nostro].

*nihonjinron*¹⁹⁹. Nell'ottica di affermazione del Paese tra le potenze mondiali, si riteneva dunque indispensabile che i giapponesi diventassero assolutamente *internazionali* (imparando l'inglese), rimanendo (o tornando ad essere) essenzialmente *giapponesi* (riscoprendo la propria unicità culturale).

The very International-ness of the life-style makes the traditional Japanese arts appear quite alien and exotic. We look at our tradition the way a foreigner does, and we are beginning to love it. It is the product of a search for something more 'advanced' and more modish than what we have found in our century-long quest for a new culture.²⁰⁰

Shimizu, che in più testi utilizza il *nihonjinron* come oggetto di riscrittura parodica²⁰¹, fornisce il suo personale controcanto al discorso dominante: gli allievi "un po' ingenuotti" del professor Komazawa, sembrano suggerire che – nonostante gli enormi

¹⁹⁹ "Nihonjinron, which is literally translated as 'theories on the Japanese', became popular during the 1960s and the 1970s when Japan experienced fast economic growth. Many Japanese and American authors wrote about the sociological, psychological, and linguistic uniqueness of the Japanese people [...]. Since the 1980s, however, critics have begun to point out the ideological underpinnings of *nihonjinron*, arguing that it promotes racial, ethnic and class uniformity and harmony while ignoring diversity and conflicts in Japan, and that it serves the interests of Japanese political and business leaders", *loc. cit.*

²⁰⁰ Isamu Kurita, "Revival of Japanese Tradition", *Journal of Popular Culture*, vol. 17, n°1, 1983, p. 131, cit. in Jennifer Robertson, "Empire of Nostalgia: Rethinking 'Internationalization' in Japan Today", *Theory Culture Society*, vol. 14, 1997, p. 97.

²⁰¹ La sua opera d'esordio, *Soba to kishimen* ("Noodle *soba* VS noodle *kishi*", 1984) si presenta nella forma di uno sferzante trattato in difesa dell'unicità degli abitanti di Nagoya (un vero e proprio *nagoyajinron*), parodia di una pseudo-traduzione divenuta bestseller negli anni Settanta, *Nihonjin to yudayajin* ("I giapponesi e gli ebrei") di 'Isaiah BenDasan' (pseudonimo utilizzato dal vero autore, Yamamoto Shichihei, critico e proprietario della casa editrice Yamamoto shoten, che finse di essere un ebreo nato e cresciuto a Kōbe e dopo il primo "tradusse" molte altre opere di 'BenDasan'. La popolarità che queste raggiunsero, portò a varie altre riletture parodiche. Cfr. Aoyama Tomoko, *Where parody meets translation*, *op. cit.*, p. 222.)

Un altro testo interessante in quest'ottica è sicuramente *Jobun* (「序文」, "Prefazione", 1986), scritto con lo stile di una monografia accademica in cui l'autore espone le proprie teorie sulla presunta derivazione della lingua inglese da quella giapponese. Gli esempi dati a sostegno dell'improbabile teoria sembrano al contrario essere probanti: nel lessico inglese si ritroverebbero termini di chiara derivazione nipponica, quali "name" (chiaramente derivato da *namae* 名前) o "boy" (di certa derivazione da *bōya* 坊や), che dimostrerebbero l'indiscutibile primato del giapponese.

sforzi di una nazione intera – il progetto *kokusaika/nihonjinron* è fallito. Il giovane Nishida Akira non solo non ha nessuna dimestichezza con la lingua inglese, ma soprattutto non riconosce “il più tradizionale e rappresentativo” autore della letteratura giapponese moderna. La ricerca di una “nuova cultura durata un secolo”, di cui parla Kurita, ha portato ben altri risultati.

Chissà dove avrà pensato che stesse correndo, questo treno su cui aveva fatto salire la giovane “YOKO” e il signor “SHIN’AMUURA”, il nostro Nishida Akira! Un protagonista di nome Shin’amuura, l’autore Yaasan’ari Kuuwabatta: con molta probabilità avrà avuto l’impressione che fossero arabi! Però un paese delle nevi nel mondo arabo ...²⁰²

La traduzione di Nishida, che passa attraverso quella di Seidensticker, è un vero gioco di contrappunti sul capolavoro del Premio Nobel: là dove la scrittura – ellittica, ambigua, allusiva - di Kawabata delinea immagini vigorosamente poetiche attraverso la giustapposizione di un numero limitato di caratteri, il testo del giovane liceale – in quanto amplificazione della sovratraduzione di Seidensticker – è inutilmente prolisso, decisamente povero sul piano lessicale e semantico e comicamente agrammaticale.

La parodia di Shimizu gioca qui su più livelli: riproduce tra le righe il cliché dell’unicità della lingua giapponese, lo associa alla fama di impenetrabilità e intraducibilità della scrittura di Kawabata, e arriva dunque a mostrare gli inevitabili iati prodotti nel processo di traduzione che ha generato *Snow country*.

In particolare, Shimizu gioca con il linguaggio erotico di *Yukiguni*, rendendo esplicita – come avviene anche in *Izu no odoriko* di Ogino – la fitta rete di allusioni e non detti creata da Kawabata e in cui il giovane Nishida sembra rimanere impigliato. In verità la bassissima competenza linguistica del liceale non lo aiuta a cogliere neppure i riferimenti più inequivocabili: nella “trentina di parole di inglese conosciute”²⁰³ da

²⁰² Shimizu Yoshinori, “Sunō kantorii”, *Ese monogatari*, op. cit., p. 55.

²⁰³ Shimizu Yoshinori, “Jicho kaisetsu”, *Zenkoku mazui mono mappu*, Shimizu Yoshinori pasutīshu 100, op. cit., p. 434. Nella postfazione Shimizu mostra di avere assorbito – per quanto ne metta poi in luce i risvolti comici e a volte paradossali – la lezione de “il faut être absolument

Nishida probabilmente non è incluso neppure l'aggettivo "sad" dal momento che finisce per interpretare come "sad-omastochista" lo Shimamura pensoso che – nella celebre scena di *Yukiguni* – sta fissando il dito che gli ricorda la geisha del paese delle nevi, Komako. L'ipotesto di Nishida, però, non gli rende certo il compito facile, complicando ulteriormente l'ambiguità:

*Era stato tre ore in anticipo. All'interno del suo tedio, SHIN'AMUURA, come quattro dita della mano sinistra, cominciò a flettere-nonflettere-flettere-non flettere. Solamente questa sola mano, andava a incontrare la donna del ricordo diretto, e vitale.*²⁰⁴

Questo è un passaggio famoso.

Nell'originale troviamo: "solo quel dito conservava un ricordo vivido della donna che si stava recando a incontrare"²⁰⁵. Mi è capitato di sentire che c'è chi si dà la pena di tradurre in inglese *dita* con *hand*, perché *finger* rimanderebbe a un'immagine troppo indelicata.

In ogni caso, quest'enigmatica espressione letteraria si è persa nel caos della traduzione di Nishida.

Una sola mano che va incontro al ricordo di una donna ... che roba sarebbe? Una storia di fantasmi!?!?

Nishida sembra poi perdersi nel celebre gioco di specchi costruito da Kawabata all'interno del treno che va verso *Yukiguni*: la sottile costruzione di riflessi elaborata seguendo un movimento di giustapposizioni di immagini che tradiscono la passione dello scrittore per la sperimentazione cinematografica, si infrange clamorosamente nella versione del liceale.

*Nello specchio c'era una gran confusione, proprio come avviene nei film erotici per super-impotenti.*²⁰⁶

anglophones" promossa dalle politiche di "kokusaika" degli anni Ottanta. Nel breve testo infatti, rivela che la sua stessa conoscenza della lingua inglese non è poi così distante da quella del maldestro Nishida Akira. "Sono molti i giapponesi che non possono permettersi di prendere in giro questo liceale", conclude.

²⁰⁴ Nella traduzione di Seidensticker: "It had been three hours earlier. In his boredom, Shimamura stared at his left hand as the forefinger bent and unbent. Only this hand seemed to have a vital and immediate memory of the woman he was going to see." (Kawabata Yasunari, *Snow country*, tr. E. Seidensticker, *op. cit.*, pp. 6-7)

²⁰⁵ *Il paese delle nevi*, trad. G. Amitrano, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁶ "In the depths of the mirror the evening landscape moved by, the mirror and the reflected figures like motion pictures superimposed one on the other." (tr. Seidensticker, p. 9)

“Like motion pictures superimposed one on the other” è diventato “*chōinpo no hito yō no eroeiga*” (超インポの人用の映エロ画). Il testo presenta una lunga serie di fraintendimenti, che vengono puntualmente contestualizzati e disambiguati dall’incredulo narratore, che dunque fornisce al lettore le chiavi necessarie per comprendere il gioco parodico.

È evidente che, per quanto Shimizu presenti in *Sunō kantorii* il consistente “gap” che separa la traduzione in lingua inglese dall’opera di Kawabata, l’oggetto ultimo della parodia non sia il lavoro compiuto da Seidensticker. Come visto, l’interesse di Shimizu si focalizza su una dimensione più ampia, che comprende una riflessione sulla didattica delle lingue straniere e le competenze della generazione del “new literacy”, e al contempo sull’atto stesso della traduzione.

Paradossalmente, Shimizu ne mostra tanto l’importanza, quanto l’impraticabilità: la traduzione – nonostante le apparenze – non è solo un passaggio che genera delle “perdite” di senso della lettera del testo, ma il mezzo più potente per permettere che quel medesimo senso, riattivato da un nuovo atto di lettura, raggiunga un nuovo pubblico di lettori.



Ise monogatari, illustrazione del sesto *dan*.



Ese monogatari, Kadokawa bunko, 1991.

3.5 Inoue Hisashi: *Bun to Fun* e *Kirikirijin*

「短いトンネルをすぎるとよそぐにだった。」²⁰⁷

(*Mijikai tonneru wo sugiru to yosoguni deatta*)

Attraversata una breve galleria, eccomi in un paese straniero.

L'incipit appartiene all'opera *Yosoguni* ("Paese straniero") del maestro Kawamata: il celebre scrittore è appena stato derubato del proprio stimato talento artistico, che gli ha permesso di scrivere memorabili passaggi come questo. L'autore del furto è il ladro quadridimensionale Bun, famoso per le sue straordinarie imprese internazionali: ha prelevato la torcia della Statua della libertà rimpiazzandola con un cono gelato, ha rubato le strisce delle zebre dello zoo di Berlino, ha sostituito il grande Buddha di Kamakura con quello di Nara.

Questa volta, ha privato un grande artista di ciò che gli è più prezioso: il genio creativo. Il ricercato stile, il flusso del suo *meibun* che "scorreva un tempo con naturalezza dalla penna", si è interrotto. Il maestro Kawamata prova a scrivere "controvoglia", ma i risultati non sono neppure lontanamente accettabili:

「時に、わたしが こすと 短い トンネルを、それわ、であった よそぐに」
などという英語の直訳体の、奇怪きわまりない文章になってしまうのであった。²⁰⁸

"Quando io l'ho attraversato il breve tunnel, là, c'era un paese straniero."

Vengono fuori robe così, in questo stile stranissimo che sembra una traduzione letterale dall'inglese.

L'episodio – che significativamente ritorna sul celebre incipit di *Yukiguni*, ipotesto ampiamente conosciuto e dunque prezioso per il gioco del parodista che voglia

²⁰⁷ Inoue Hisashi, *Bun to Fun*, Shinchōsha bunko, 2010 (59ma edizione) (Asahi Sonorama, 1970), p. 128.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 128-130.

riferirsi al *meibun* kawabatiano – è tratto dal quarto capitolo di una delle opere più famose di Inoue Hisashi: *Bun to Fun* (「ブンとフン」, “Bun & Fun”) pubblicato nel 1970 e immediatamente divenuto un bestseller (ancora oggi molto letto, considerando le sessanta edizioni che hanno seguito la prima).

Nella riscrittura per il teatro della stessa opera, pubblicata qualche anno dopo, Inoue riorganizza la struttura del testo (inizialmente costituito da una sequenza di episodi riferiti agli straordinari furti di Bun, ladro “quadrimensionale” poiché uscito dalle pagine dello scrittore Fun, che lo ha dotato nei suoi scritti di ubiquità e onnipotenza). Nella terza parte della sceneggiatura, intitolata “Kimi no nai tamago” (キミのない卵, “Uova senza tuorlo”), ritroviamo l’incipit di Kawabata, questa volta riscritto dall’indolente professor Fun. Lo scrittore, assai famoso ma relegato ad una vita miserabile per il fatto – che è per lui ragione di grande orgoglio – di non aver mai venduto una sola copia dei suoi libri, riceve la visita del proprio editore che lo omaggia di cibi succulenti e di un generoso assegno: il suo libro, *Bun*, sta andando a ruba (è il caso di dirlo). Le uova offerte, però, non contengono il tuorlo: ancora un misterioso furto del ladro quadridimensionale. Fun è all’oscuro di tutto, perché non legge i giornali e non ascolta la radio, per non compromettere la propria delicata sensibilità artistica:

ラジオのニュースを聞きながら小説を書くと、たとえば、国境のトンネルをすぎると雪国なのであります。夜の底が白くなりまして、今後の成行が注目されます、次は外電で.....なんて文体になってしまうのだよ。²⁰⁹

Se scrivessi i miei romanzi mentre ascolto la radio, il mio stile ne verrebbe influenzato...

Potrebbero venir fuori cose tipo:

“Attraversato il tunnel di confine, c’è una regione nevosa. Il fondo della notte si è imbiancato, seguiremo gli sviluppi nelle prossime ore. Proseguiamo con le notizie dall’estero...”

²⁰⁹ Inoue Hisashi, *Sorekara no Bun to Fun* (「それからのブンとフン」, “Bun & Fun, il seguito”), in *Inoue Hisashi Zenshūbai, sono san*, Shinchōsha, 1984, pp. 153-154.

Inoue mette qui in scena alcuni dei procedimenti parodici che sono alla base della sua creazione artistica: il perseguimento dello “*shukō wo korasu*” (「趣向を凝らす」, “ingegnarsi per lo *shukō*”) e del *gyaku* (「逆」, “inversione”, ma anche “sovversione”). Il primo procedimento fa riferimento alla dialettica creativa *shukō* 趣向/*sekai* 世界 fondamentale nel *gesaku*: l’interazione tra un dato “*sekai*” (un tema, soggetto, ipotesto) e un inatteso “*shukō*” (la trasposizione di un “*sekai*” in nuovo contesto) deriva dai metodi di composizione del teatro *kabuki*. Nel *kabuki*, *sekai* è la storia che l’autore presuppone conosciuta dal suo pubblico; *shukō* sono tutte le innovazioni che egli introduce nella trama per creare una nuova opera.²¹⁰

Il secondo procedimento è quello che riteniamo più utile all’economia della nostra analisi: “the process of continuous upset or inversion on a multiplicity of levels”, come sintetizza Cohn, è essenziale per comprendere la portata della parodia di Inoue, poiché esso – integrandosi con la dialettica ripetizione/sostituzione che è propria del procedimento *shukō/sekai* - è riprodotto dall’autore ad ogni livello della creazione intertestuale.

On the most basic level of comedy are the smallest irreducible units, the joke and its dramatized version, the gag. These comic atoms appear in a vast variety of elements and compounds. [...] The *gyaku* principle that informs so many of the atomic units can be expanded to function at the highest levels of narratives, their overall themes and structures, as well as at every level in between. [...]

Upset is also the keynote in Inoue’s handling of ideas. While not all of his comedy addresses significant social themes, the upset of authoritarian structures is central to *Bun to Fun* and *Kirikirijin*.²¹¹

²¹⁰ Nel saggio “*Shukō wo ou*”, contenuto in *Parodi shigan* (*op. cit.*), Inoue cita la definizione di *shuko/sekai* data da Namiki Gohei I (1747 – 1808), attore ed autore di *kabuki*, nel suo *Kezairoku*. Per una visione d’insieme dell’argomento, cfr.: Laura Moretti, “Quando la creazione si fa allusiva: la retorica testuale dello *shukō* nelle forme narrative del periodo Tokugawa”, *Asiatica Venetiana*, Dipartimento di Studi Orientali dell’Università Ca’Foscari di Venezia, vol. 5, 2000, pp. 59-84.

²¹¹ Cohn Joel R., *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Harvard UP, 1998, p. 161.

È particolarmente significativo che il ladro Bun arrivi alla conclusione – dopo moltissimi, apparentemente inspiegabili furti – che la cosa più preziosa che può sottrarre alle persone è *ken'i* 権威, l'autorità. Essa si declina nelle maniere più varie: un bel paio di floridi baffi, un camice da medico, una medaglia il pass per entrare in Parlamento, *un premio letterario*.²¹²

Chiaramente, la scelta di Kawabata come oggetto della parodia di Inoue non è casuale, considerato il processo di consacrazione nazionale ed internazionale di cui abbiamo detto.

Ancora meno lo è la scelta di *Yukiguni*, che ritorna anche in una breve, ma significativa pagina dell'opera più significativa di Inoue, *Kirikirijin* (『吉里吉里人』, “Gente di Kirikiri”, 1981)²¹³.

In questo lungo e complesso testo che Robins definisce “a topsy-turvy parody of the construction of the Meiji nation-state”²¹⁴ Inoue racconta la vita di una comunità secessionista che vive nel nord di Honshū e che ha dichiarato al Giappone la propria indipendenza.

Kirikirijin ha, fin dalla sua pubblicazione all'inizio degli anni Ottanta, un enorme successo di critica e di pubblico. La sua fama va però ben oltre le riviste di letterature e gli scaffali delle librerie: inserendosi nelle dinamiche di relazione dialettica tra l'entusiasmo per il *kokusaika* di cui abbiamo detto e la nostalgia per il “*furusato*” (o “villaggio natìo”) onnipresenti in quegli anni, la popolarità raggiunta da *Kirikirijin* arriva a influenzare la società giapponese dando un nuovo impulso al fenomeno dei *mini-dokuritsukoku* (ミニ独立国)²¹⁵.

²¹² Inoue Hisashi, *Bun to Fun*, p. 139.

²¹³ Si rimanda alla sezione “Profili degli autori” dedicata a Inoue per maggiori informazioni concernenti la genesi dell'opera e la sua fortuna.

²¹⁴ Christopher Robins, “Revisiting Year One of Japanese National Language: Inoue Hisashi's Literary Challenge”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 40, n° 1, 2006, p. 47.

²¹⁵ Queste “mini-nazioni indipendenti” furono fondate in tutto il Giappone verso la fine degli anni Settanta “for a variety of overlapping objectives, including attracting tourists both as a revenue-building strategy and to counter the adverse effects of the outmigration of young adults. The protection of the environment is another motive, and the mini-nation movement also critiques through parody dominant Japanese cultural practices, conspicuous consumption and capitalist excesses. [...] Peripheral to the dominant discourse of cultural

La lingua di *Kirikiri*, il *kirikirigo* (吉里吉里語), variante del dialetto della regione del Tōhoku, ha un ruolo determinante tanto nello stile quanto nella più vasta strategia parodica attuata da Inoue nelle oltre ottocento pagine che costituiscono il testo: la lingua regionale, comunemente noto con il termine derisorio di *zūzūben* (ズーズー弁)²¹⁶ è elevata al rango di lingua nazionale, invertendo la scala gerarchica.

Kirikiri è il Paese dell' "inverso": i ruoli di potere non sono in mano a saggi anziani ma a giovani e folli, le prostitute richiedono servizi sessuali ai clienti e i nomi propri di persona precedono il cognome. Yūichi Komatsu, il più eminente studioso di lingua nazionale, autore del *Kirikiriron* scritto in difesa dell'unicità della cultura di Kirikiri è anche il traduttore di un'interessante serie di volumi pubblicati dal "Kirikiri Pen Club". Il titolo della serie è "Opere complete dell'Asia e dell'Africa", e il posto che occupano nelle librerie di Kirikiri è quello dello scaffale denominato *yōsho* (洋書, "Letteratura occidentale"). Lo scrittore Furuhashi, il protagonista arrivato da Tōkyō per caso a Kirikiri, sfoglia il primo volume e capisce subito che si tratta delle traduzioni in *kirikirigo* delle opere canoniche della letteratura giapponese moderna (la selezione comprende autori come Sōseki, Dazai, Kobayashi Hideo). Ovviamente, non può mancare un *Yugiguni* di Kawabata Yashinari.

L'incipit è, ancora una volta significativo:

なん とんねる の ゆぎぐに
国境の長げえトンネルば抜けつと雪国だつたっちゃ。

(Kokkyō no nangee tonneru ba noketto yugiguni dattatcha)

nostalgia, these mini-nations parody that discourse [...] by posturing as "other" to normative Japanese surroundings. The importance of parody as a political strategy cannot be dismissed as frivolous or ineffectual." Jennifer Robertson, "Empire of Nostalgia: Rethinking 'Internationalization' in Japan Today", *Theory Culture Society*, vol. 14, 1997, p. 108.

²¹⁶ *Zūzūben* (o "dialetto *zuu zuu*") descrive con una onomatopea la percezione generale, fuori dal Tōhoku, che i dialetti di questa regione del nordest dell'isola di Honshū, siano costituiti da un'indistinta massa di suoni ridicibili allo *zuu*. "*Zūzūben* is a false signifier that erases the vast internal differences between regional dialects within the Tōhoku region until they are reduced to a state of absolute incomprehensibility, in other words, the antithesis of national language". Christopher Robins, "Revisiting Year One of Japanese National Language *op. cit.*", p. 38.

Come si può notare, Inoue crea una sovrapposizione di lingue, dando attraverso piccoli caratteri (*rubi*) sovrapposti la lettura del passaggio in *kirikirigo*, che dà alla scrittura un tono immediatamente colloquiale.

The original detached tone of cold aestheticism is replaced by the earthy, convivial voice of the local raconteur sharing a story with neighbors around the sunken hearth: "When we popped out of that long tunnel, there it was: the Snow Country".²¹⁷

L'operazione di traduzione del professor Komatsu è pienamente aderente al concetto di "détournement de capital"²¹⁸ espressa da Pascale Casanova: un trasferimento d'autorità perché la "periferia" possa partecipare al capitale simbolico universale regolato dal "centro". Un processo speculare a quello della "traduction comme consécration" avvenuta con le opere di Kawabata: Kirikiri, d'altronde, è il paese dei contrari.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

²¹⁸ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit.*, p. 10.

CHAPITRE 4

4.1 Parodie et traduction

Comme on l'a plusieurs fois déjà relevé au cours de notre étude, les auteurs considérés ont tous fait recours à la traduction comme thème et comme point de départ du jeu parodique. Il ne s'agit pas, bien sur d'un cas isolé : la coprésence de parodie et traduction dans la littérature contemporaine est très forte, au point d'avoir engendré plusieurs réflexions critiques sur cette relation dans des textes appelés « fictional treatments of translations » ou « translator fictions ».

Le rapprochement entre ces deux procédés de transposition littéraire – parodie et traduction, apparemment antinomiques - s'est montré fécond dans la réflexion sur la littérature postmoderne qui a mis en relief le rapport à la fois mimétique et transformateur avec le texte source. Selon l'approche d'Annie Brisset (1985, 1998), entre ces deux stratégies imitatives « la mimésis est un point conjonctif et disjonctif à la fois » : si la traduction doit faire oublier tout effet de palimpseste, la parodie nécessite au contraire que l'hypotexte soit bien évident pour qu'elle soit reconnue comme telle. L'opération traduisante n'étant en effet « transparente » que dans les débats aporétiques sur la fidélité et son inévitable trahison, les deux procédés de réécriture sont donc très proches : « le parodiant est et n'est pas le parodié (ce qui lui permet d'en

affirmer et à la fois nier le message), aussi que la traduction est et n'est pas l'œuvre originale »²¹⁹.

Dans cette partie de notre étude on veut montrer ce rapport à travers un corpus de textes qui n'avait jamais (jusqu'à la présente traduction italienne que nous avons réalisée) publiés en traduction ; il s'agit d'œuvres où les deux opérations coexistent (traductions parodiques et parodies de traductions) et qui peuvent être considéré aussi comme des traductions intralinguistiques qui actualisent les œuvres canoniques pour un public nouveau. On prendra notamment en considération, après un aperçu théorique plus général, les parodies des très différents auteurs (Ogino, Shimizu et Inoue) mais qui partagent le même hypotexte : *Yukiguni* (1947, « Pays de neige ») de Kawabata Yasunari. Face aux œuvres immortelles du grand maître de la modernité, tous trois ont réalisé des parodies qu'on peut lire comme des traductions dans un langage nouveau d'un hypotexte extrêmement célèbre, ou, en même temps, comme des parodies de la traduction, qui révèlent les fragments d'un jeu cassé, moyens utiles à la réflexion metatextuelle.

“Fictional treatments of translation”

Il traduttore, un certo Ermes Marana, sembrava uno con tutte le carte in regola. [...] Ed ecco che nel correggere le bozze notiamo dei controsensi, delle stranezze... Chiamiamo il Marana, gli facciamo delle domande, lui si confonde, si contraddice... [...] Vuol vedere cos'ha avuto il coraggio di rispondere quando gli abbiamo contestato le sue mistificazioni? [...]

«Che importa il nome dell'autore in copertina? Trasportiamoci col pensiero di qui a tremila anni. Chissà quali libri della nostra epoca si saranno salvati, e di chissà quali autori si ricorderà ancora il nome. [...]»

²¹⁹ Paola MILDONIAN, “Traduzione parodistica e traduzione della parodia”, *Rassegna iberistica*, n°46, 1993, p. 77.

Gli ho chiesto dove abita,

- Per il momento, in Giappone, - m'ha risposto.

(Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*)²²⁰

Quelli che la critica anglofona definisce icasticamente “fictional treatments of translation” o “translator fictions”²²¹, ovvero le rappresentazioni dell’atto del tradurre o del suo esecutore come tema di un’intera opera o di una o più cornici disseminate nella narrazione (spesso con effetto di *mise en abyme*), ricorrono diffusamente e trasversalmente nella letteratura mondiale della seconda metà del ventesimo secolo.

L’*infido traduttore* calviniano è senz’altro costruito ad arte per risultare l’incarnazione ironica del decostruttore postmoderno: l’ubiquo ed irreperibile Ermes Marana è al centro di una cospirazione internazionale che mira a *uccidere* – in maniera figurata, e incontrovertibilmente poststrutturalista – l’autore, stringendolo in una rete frammentaria di mistificazioni e caos intertestuale. Quella a cui Marana aspira è una letteratura “tutta d’apocrifi, di false attribuzioni, d’imitazioni e contraffazioni e pastiches”. Il motivo del traduttore che cerca di liberarsi dell’ingerenza dell’autorità dell’ “originale” (non disdegnando a volte di ricorrere all’eliminazione fisica dell’autore stesso, per usurparne il ruolo principale nella [ri]creazione dell’opera)²²² è in verità piuttosto ricorrente in questi testi. In anni recenti la rivalse del traduttore sembra essersi definitivamente compiuta, con l’autore ridotto al silenzio in una

²²⁰ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, 2002 (Einaudi, 1979).

²²¹ Cfr. Jon Thiem, “The Translator as Hero in Postmodern Fiction”, *Translation and Literature*, Vol. 4, n° 2, 1995, p. 213.

²²² Un esempio interessante è senz’altro quello del racconto “Entretien avec Samuel Astonguet” dagli accenti fortemente borghesiani, incluso nella raccolta *La tache aveugle* del francese Alain Nadaud (Éditeurs français réunis, 1980), in cui l’Astonguet eponimo, traduttore francese, dichiara di aver ucciso l’autore indiano di cui ha tradotto (o forse riscritto?) un romanzo; lo stesso Astonguet però rimane ucciso in un incidente, e la sua morte metaforicamente suggerisce “that the two processes of creation, if not indistinguishable, are inextricably bound up with each other”. Cfr. Jon Thiem, *ibid.*, p. 216.

A metà strada tra Agatha Christie e l’imprescindibile Borges – la traduzione è qui unica chiave per risolvere una serie di misteriosi delitti che si verificano in un convegno di traduttori - è invece *La Traducción*, dell’argentino Pablo De Santis (1997).

pagina invasa dalle (altrove quasi impercettibili) “N.d.T.”, le note del traduttore: in *Vengeance du traducteur* – il titolo è indubbiamente assai esplicito – l’autore Brice Matthieussent “déploie jusqu’au vertige l’interminable querelle d’autorité qui se joue entre le texte et son paratexte, le créateur et son glosateur, l’écrivain et son hypothétique « lecteur absolu »”.²²³

È sicuramente un fatto non trascurabile che molti dei testi che hanno per protagonisti traduttori siano opera di traduttori professionisti (come nel caso di Matthieussent) o scrittori che si sono dedicati alla traduzione (come nel caso, per citare solo qualche esempio, di Julio Cortazár, Javier Marías o Murakami Haruki); o, ancora, autori per la cui poetica l’autotraduzione e il plurilinguismo sono centrali (Nabokov – in particolare in *Ada, or ardor*²²⁴ – è il più comune degli esempi, ma altrettanto significativa è l’intera produzione della scrittrice giapponese residente in Germania Tawada Yōko²²⁵).

Siamo di fronte a quelle che definiremmo paradossali *metalessi del traduttore*, attraversamento - parafrasando Genette - di una nuova soglia “entre deux mondes: celui où l’on traduit, celui que l’on traduit”²²⁶. Quella che nella definizione genettiana si

²²³ Anne Bourse, “Quand le traducteur se rebiffe”, *Acta Fabula*, Dossier critique : “Confins, fiction et infinitude dans la traduction”, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6025.php> [giugno 2012].

Brice Matthieussent, *Vengeance du traducteur*, P.O.L., 2009.

L’utilizzo degli elementi paratestuali è assai frequente nelle narrazioni che fanno della figura del traduttore il tema principale: luoghi in cui convenzionalmente può aver voce l’altrimenti invisibile interprete, le note a piè di pagina e le introduzioni (o postfazioni) sono spesso presenti come espediente narrativo in varie opere anche della letteratura giapponese contemporanea, come in vari testi di Tsuzuki Michio e Kobayashi Nobuhiko, nonché in molti pastiches di Shimizu Yoshinori di cui diremo più avanti. Per una visione d’insieme si vedano Aoyama & Wakabayashi (1999) e Wakabayashi (2005).

²²⁴ Cfr. Juliette Taylor, “A distortive glass of our distorted glebe”: Mistranslation in Nabokov’s *Ada*”, *Linguistica Antverpiensia* NS n° 4, 2005, pp. 265-278.

²²⁵ Per un excursus sul “fictional treatments of translation” nella letteratura giapponese moderna e contemporanea si veda Judy Wakabayashi, “Representations of Translators and Translation in Japanese Fiction”, in *Linguistica Antverpiensia – Themes in Translation Studies*, NS 4 “Fictionalising Translation and Multilingualism”, 2005, *passim*.

²²⁶ Il chiaro riferimento è alla definizione di *métalepse* in *Figures III*: “la transgression de la frontière [...] mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l’on raconte, celui que l’on raconte”, Seuil, 1972, p. 245.

presenta come una trasgressione alle gerarchie della diegesi - dal carattere *troublant*, generato da un intento umoristico e/o fantastico - acquisisce in questi testi una nuova sfumatura della “vaste entreprise de contestation métatextuelle”²²⁷ realizzata attraverso la metalessi.

Ma l’oggetto della “contestazione” non è qui la relazione della letteratura con il mondo reale, e non è la finzione a reclamare la propria autonomia in un gioco consapevole di specchi deformanti: la frattura operata dal traduttore che metaforicamente uccide l’autore colpisce la concezione moderna di una traduzione necessariamente trasparente al punto da farsi obliterare, che non lasci traccia del “passaggio” interlinguistico compiuto. Una traduzione considerata come un’inevitabile accumulazione di “perdite”, che si vorrebbe “neutre et symétrique, [...], un transfert linéaire et horizontal”²²⁸ : utopia intorno cui si è a lungo accanito l’aporetico dibattito sulla fedeltà alla lingua del testo fonte e da cui è derivata l’idea di un’ineluttabile subalternità del testo tradotto rispetto all’originale.

Il traduttore che fa irruzione nella dimensione creativa che gli è a priori preclusa, è certamente il “lettore assoluto” – come lo ha definito Yves Bonnefoy – e il “maestro segreto della differenza delle lingue” di Blanchot: ma è anche idealmente erede di Borges - apologeta della traduzione, che spinge fino al paradosso la valorizzazione del testo tradotto in quanto complementare e non subordinato al suo originale - e della svolta determinata dai *Translation studies*. Una svolta che ha conferito un posto nuovo alla traduzione nell’evoluzione della letteratura mondiale, riconoscendone il ruolo determinante nella costruzione dei *polisistemi* culturali e di conseguenza nella circolazione del capitale simbolico (secondo dinamiche regolate da rapporti disomogenei tra centro/periferia, dominante/dominato, negli studi della scuola di Tel Aviv prima e dei teorici della *World literature* – da Casanova a Franco Moretti, poi; ma questo è un punto su cui torneremo).

²²⁷ Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n°130, 2002, p. 241.

²²⁸ Pascale Casanova, « Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002, p. 7.

L'investigation jusqu'alors focalisée sur le texte-source, modèle à reproduire, s'est déplacée vers le texte-cible, ou plus exactement sur le déjà traduit, en ce qu'il porte l'empreinte des déterminations que le possible de la langue, de la littérature et de la société d'accueil lui ont imposées.²²⁹

Un traduttore dunque non più "invisibile", così come teorizzato da Lawrence Venuti, e riconosciuto interprete del suo ruolo di "ri-scrittore", come sancito da André Lefevere: la permeabilità tra il discorso scientifico sulla traduzione e la sua rappresentazione è, secondo vari studiosi, biunivoca. In particolare, come segnalato da Adriana Pagano, il critico brasiliano Else Ribeiro ha individuato per primo negli anni Novanta una svolta *fictional* nei Translation studies "defining it as the move in the discipline that signaled 'the incorporation of fictional-theoretical parameters' as a source of theorization on translation and other hermeneutical processes"²³⁰. Pagano ne riassume efficacemente le diverse declinazioni:

The fictional turn in translation studies is characterized by a twofold movement concerning the triad fiction-theory-translation. On the one hand there is the fictionalization of translation by theorists and novelists who use translation as a "theme for expressing new configuration in cultural space" (Simon 1992:173). [...] On the other hand there is a movement of critics and theorists who approach fiction as a source of translation theorization. Drawing on novels and short stories that thematize translation and translators, these scholars examine the articulation of translation, memory, and history as captured by the fictional piece.²³¹

È opportuno precisare che in molti dei testi di *fiction* in questione la dimensione teorica risulta totalmente assente.

²²⁹ Annie Brisset, « La Traduction comme transformation para-doxale », p. 191.

²³⁰ Pagano Adriana S., "Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar", in Maria Tymoczko & Edwin Gentzler (eds.), *Translation and Power*, Boston, University of Massachusetts Press, p. 81.

²³¹ *Loc. cit.*

Chiaramente, non tutte le opere in cui il protagonista è un traduttore, o la pratica della traduzione o il suo risultato svolgono un ruolo più o meno determinante nella narrazione, condividono lo stesso grado di consapevolezza e intenzionalità metatestuale.

In molti casi, lo scrittore utilizza la traduzione semplicemente “as a convenient plot device”²³², un espediente narrativo che permette ad esempio di giocare con il plurilinguismo di uno o più personaggi e i vari possibili contesti culturali di pertinenza; in ogni caso il fenomeno – con la sua trasversalità e la sua considerevole portata – è considerato nella sua totalità da vari studiosi come sintomatico della radicale internazionalizzazione della letteratura in una dimensione postcoloniale foriera di nuovi paradigmi culturali – spesso ibridi – e di nuovi “postmodern/postcolonial spaces, spaces of tension between multiple languages, cultures and histories”²³³.

Prendendo in prestito le parole di Numano Mitsuyoshi, “in a sense, translation is just another name for World Literature”²³⁴.

Judy Wakabayashi, in un saggio che prende in considerazione opere della letteratura giapponese moderna e contemporanea “containing portrayals of translators or translation”²³⁵, conclude che nei circa quaranta testi analizzati l’interesse per la pratica traduttiva – e dunque la dimensione metatestuale – è praticamente inesistente. Wakabayashi omette però di includere nel novero dei testi interessati dallo studio del 2005 alcune opere significative di cui conosce senza dubbio la portata metatestuale. La stessa Wakabayashi è difatti anche autrice di un

²³² Judy Wakabayashi, “Representations of Translators and Translation in Japanese Fiction”, *op. cit.*, p. 156.

²³³ Adriana S. Pagano, “Translation as Testimony...”, *op. cit.*, p. 81.

²³⁴ Numano Mitsuyoshi, “Toward a New Age of World Literature. The Boundary of Contemporary Japanese Literature and Its Shifts in the Global Context”, Keynote Speech, *Redefining the Concept of World Literature*, International Seminar, University of Indonesia, 19 July 2006. Cfr. <http://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/51931/1/reny001012.pdf> [giugno 2012].

²³⁵ Judy Wakabayashi, “Representations of Translators and Translation in Japanese Fiction”, *op. cit.*, p. 155.

saggio, pubblicato insieme ad Aoyama Tomoko qualche anno prima²³⁶, basato su un significativo *corpus* di testi scritti in Giappone tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Novanta in cui la traduzione “incontra la parodia”: le autrici accostano tali opere alla definizione di Popovic di “quasi-metatext” (“i.e. a text that is to be accepted as a metatext”)²³⁷, presentando nella propria analisi i possibili punti di congiunzione tra le due pratiche di riscrittura accumulate dalla imprescindibile distanza critica con il *prototesto* (seguendo ancora la terminologia di Popovic). Tale distanza critica, essenziale tanto per la parodia quanto per la traduzione, “has made them recognize each other as a valuable companion, particularly in their search for freedom, innovation and independence”, concludono le due studiose. In vari testi giapponesi contemporanei la traduzione è presente in quanto tema e in quanto strumento capace di veicolare la riflessione su temi quali la lingua, la tradizione e l’alterità; in alcuni, la traduzione e la parodia si sovrappongono o si addizionano, per costruire sapienti giochi di specchi in cui *si riflette* il (e *sul*) canone moderno. È precisamente di questi testi che ci occuperemo in questo studio: “fictional treatments of translation *cum* parody”.

A ragionare *di* metalessi, si finisce per ragionare *per* metalessi: se alla fine degli anni Settanta, l’infido traduttore Ermes Marana fosse davvero uscito da *Se una notte d’inverno...* per nascondersi in Giappone, avrebbe senz’altro trovato eccellente compagnia.

Mirror on Mirror: traduzione e parodia

Titre sibyllin. S’agit-il d’une traduction qui serait parodique? Et dans ce cas, quelle est la part du désengagement d’avec le texte que l’on traduit? Quels sont la nature et le degré du glissement, voire de la dérive? Ou bien s’agit-il de la traduction d’un texte qui serait

²³⁶ Tomoko Aoyama & Judy Wakabayashi, “Where parody meets translation”, *Japan Forum*, vol. 11, n° 2, 1999, pp. 217-230.

²³⁷ Anton Popovic, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, 1976, *op. cit.* in Tomoko Aoyama & Judy Wakabayashi, *ibid.*, pp. 217-218.

lui-même une parodie ? Et alors, de quel type de parodie s'agit-il ? A quel niveau linguistique, social culturel... joue-t-il ? De qui, de quoi se joue-t-il ?²³⁸

I possibili incontri tra le due forme di riscrittura su cui si concentra questo studio sono molti, e la problematizzazione proposta da Leclerq mette in luce alcune delle possibili questioni che sorgono nell'accostarle. Ancora più numerosi parrebbero in verità ad una prima analisi i punti di disgiunzione: se si considera il rapporto "mimetico" con il testo fonte, parodia e traduzione risultano essere due operazioni antinomiche. Come riassume efficacemente Annie Brisset:

la traduction établit entre deux textes une identité de contenu qui transcende une irréductible différence formelle. [...] la parodie se définit inversement comme la reprise formelle d'un texte mise au service d'une transformation orientée de son contenu.²³⁹

Entrambe le operazioni intertestuali possono però essere considerate, nei termini di Brisset, "opérations para-doxales", in quanto "dialectique[s] et réflexive[s], capable[s] de révéler certaines limites de la doxa critique"²⁴⁰.

Come nota Paola Midonian, che estendendo alla parodia la tripartizione di Jakobson, le presenta come operazioni potenzialmente "endolinguistiche, interlinguistiche e intersemiotiche", esse resistono all'analisi dei sistemi linguistici, delle retoriche, delle poetiche o "dei più ampi sistemi semiotici" poiché "esigono una lettura antropologica oltre che storica"²⁴¹.

²³⁸ Guy Leclerq, "Traduction et parodie", in Anne Marie Laurian (s.), *Contrastes*, Actes du Colloque international des 13-14 déc. 1985 « Humour et Traduction », Paris, Centre de Recherche en Linguistique Contrastive, 1986.

²³⁹ Annie Brisset, « La Traduction comme transformation para-doxale », *op. cit.*, p. 192.

²⁴⁰ *Loc. op. cit.*

²⁴¹ Cfr. Paola Mildonian, "Traduzione parodistica e traduzione della parodia", *Rassegna iberistica*, n°46, 1993, pp. 73-74; sulla relazione tra parodia e traduzione si veda anche Reuben Brower, *Mirror on mirror: Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1974.

È possibile, ripercorrendo l'analisi delle convergenze strutturali proposta da Mildonian²⁴², individuare una sintesi dei tratti comuni fondamentali a parodia e traduzione;

1. *La parodia come la traduzione è il doppio di un testo reale o possibile (nella parodia di genere) [...] [Esse] – a differenza del plagio e della citazione – non stabiliscono un rapporto binario ma propongono un incontro e una commistione col testo «originale».*

Così come la parodia a un tempo è e non è il parodiato, avendo così modo di ribadire il messaggio e insieme potenzialità di negarlo, la traduzione è il rovescio dell'arazzo, e insieme l'arazzo stesso; ovvero, *mirror on mirror mirrored*, una visione *per speculum*. Particolarmente interessante è la definizione di parodia data dallo scrittore Inoue Hisashi in un saggio del 1979, *Parodi shian* (「パロディ思案」, “Riflessioni sulla parodia”) ²⁴³, che sfrutta efficacemente una similitudine e un ossimoro: essa è paragonata ad uno specchio che deforma (*yugamu*, 歪む), ma in maniera precisa, accurata (*seikaku ni*, 正確に)²⁴⁴. Lo specchio confonde la destra con la sinistra ma riflette esattamente la forma delle cose: la parodia è l'esatto riflesso della “forma, così come del cuore delle cose” (*mono no katachi ya kokoro*, 「ものの形やこころ」)²⁴⁵ ma allo stesso tempo – ed in questo si discosta dal processo traduttivo, come segnalato al punto seguente - è lo strumento che ne esagera, ingigantisce, distorce, gonfia le peculiarità, positive o negative che siano; il riso nasce dalla presa di coscienza di uno scarto tra l'immagine reale e quella riflessa.

2. *La parodia è una esecuzione di testi e di discorsi letterari, ma diversamente dalla traduzione essa si presenta con marche specifiche.*

²⁴² Paola Mildonian, *ibid.*, pp. 77-78.

²⁴³ Saggio contenuto in *Parodi shigan* 『パロディ志願』, Chūōkōronsha, 1979, pp. 39-45.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.* p. 40 (sottolineato nel testo originale).

Questo è ciò che si aspetta il lettore moderno, che accetterebbe di malanimo una *belle infidèle*; se la parodia ha nella sua stessa ragione d'essere la distorsione, la "ripetizione con differenza" (Hutcheon), la "trasformazione ludica" (Genette), la traduzione è un'operazione di pretesa trasparenza, che si compie nel farsi dimenticare dal suo lettore.

Come abbiamo già visto, però, l'idea di una traduzione intesa come operazione *neutra* e *simmetrica* è stata fortemente messa in crisi dalle teorie contemporanee della traduzione, e l'approccio funzionalista sposta l'attenzione sull'importanza del testo tradotto "en ce qu'il porte l'empreinte des déterminations que le possible de la langue, de la littérature e de la société d'accueil lui ont imposées"²⁴⁶. In alcuni casi, questi "segni" lasciati nel testo d'arrivo dal passaggio interlinguistico divengono – nei testi che analizzeremo – il pernio su cui gioca la parodia.

Nelle parole di uno dei nostri autori, Shimizu Yoshinori, il tutto è riletto con il distacco ironico che caratterizza il parodista:

La traduzione è il punto d'incontro di lingue differenti. Dietro ogni diversa lingua, c'è una diversa cultura, ed è lì che possiamo percepire la cosiddetta "interculturalità". È una forma di comunicazione complessa: se ci si riflette in maniera profonda, si tratta di un problema importante, ma se si prendono le cose alla leggera credo che ci siano dei *gap* (ギャップ) molto interessanti. È così che ho finito per voler raccontare in maniera divertente proprio queste cose.²⁴⁷

3. *La parodia [...] mette in forse l'esistenza di uno specifico autore o attore della parodia, che non abbia un dubbio ruolo di mediazione. Un'ambiguità che pare estendersi in moltissimi casi anche al traduttore (intermediario e traditore).*

²⁴⁶ Annie Brisset, « La Traduction comme transformation para-doxale », *op. cit.*, p. 191.

²⁴⁷ 「翻訳とは、異なった言語の出会いの場である。それぞれの言語のバックには、それぞれの文化があるので、そういう異文化があそこで触れあっているのである。そこには、不如意なコミュニケーションという、深く考えると大変な問題だが、軽く考えると大いに面白ギャップがあると私は思う。それですついつい、その辺をおかしく語りたくなってしまうのだ。」

Shimizu Yoshinori, "Atogaki", *Ese monogatari*, Kadokawa bunko, 1991, p. 247.

La nostra analisi si concentrerà – nel capitolo seguente – sul caso specifico delle traduzioni in lingua inglese condotte negli anni Cinquanta da Edward Seidensticker sui testi di Kawabata *Izu no odoriko* e *Yukiguni* (rimaste a lungo le uniche accessibili al pubblico occidentale e addirittura ritradotte in altre lingue, tra cui l'italiano): come vedremo, le scelte operate dal *mediatore* sul testo fonte possono arrivare a produrre un testo “marcatamente” autonomo rispetto al suo originale. Sono queste le “marche della traduzione” su cui agisce, lo vedremo, la riscrittura del parodista.

4. [...] *Una parodia e una traduzione sono «atti linguistici» che «presentano», «porgono», «eseguono» e dunque «modificano» l'originale per un pubblico dato e un contesto storico determinato: come tali sono penetrate e condizionate dalla realtà circostante più dei loro originali.*

Parodia e traduzione amplificano il testo da cui prendono le mosse, in una dimensione verticale (diacronica, in quanto eco – distortente - che riattiva il senso e la lettera dell'opera e lo ripropone ad un pubblico nuovo) e per quanto riguarda la traduzione, anche in senso orizzontale (spaziale). Il processo che accomuna queste che potremmo definire due diverse *decodifiche* di un testo di base è dunque non solo mediato dall'*attore* della decodifica stessa, ma per sua stessa natura esso è incline ad orientarsi verso un *télos* predeterminato, generalmente in un polisistema culturale alterato rispetto a quello in cui è stato prodotto l'originale; è questo, come vedremo, uno dei gangli della relazione che lega traduzione e parodia. *Tradendo e traducendo*, etimologicamente, il mediatore non solo trasforma, ma soprattutto *trasmette*.

È nostro precipuo interesse, come accennavamo, dare evidenza ad un valore aggiunto che amplifica e rende più complessa questa relazione, ovvero il rapporto tra la rilettura del *canone*, intesa nell'accezione irriverente, destrutturante, sovversiva del “postmoderno”, e quello che definiremmo icasticamente con Aoyama Tomoko, il *new literacy*.

Il testo parodico non è riconoscibile come tale se non dal lettore che riesca a intuirne la natura di *palinsesto*: se questo riconoscimento fallisce, è destinato a fallire il *ludus* parodico stesso. Aoyama ha proposto interessanti riflessioni sull'importanza della parodia nella letteratura giapponese contemporanea e sulla possibilità di rilevare le sue somiglianze col processo traduttivo in relazione alle istanze dettate dal *target* del nuovo potenziale pubblico di lettori: questi ultimi, non condividendo con gli autori della parodia le necessarie conoscenze dei testi canonici che sono oggetto della riscrittura, necessitano di una "traduzione" delle opere del passato.

The new literacy – a readership no longer assumed to recognize the text being produced even if it is a canonical text in the old literacy – also represents a challenge for parodists in the broader sense that, like any text, the parodic text needs to be intelligible to its target readership, and when the readership is that of the new literacy parodists need to be particularly careful to send user-friendly signals that are recognizable to readers.²⁴⁸

Il *canone* del postmoderno in Giappone è rintracciabile nell' "*old literacy*" del periodo moderno:

its dominant features included a strong tendency to institutionalization, a deep concern with the formation and perpetuation of a canon; and of that canon, the most canonical of genres was the *shōsetsu*.²⁴⁹

Termine controverso, ampiamente teorizzato, dibattuto, studiato, *shōsetsu* 小説 designa un genere che ha aperto una frattura profonda nello sviluppo della storia letteraria giapponese a partire dal periodo Meiji: una svolta scaturita

²⁴⁸ Tomoko Aoyama & Judy Wakabayashi, "Where parody meets translation", *op. cit.*, p. 228; cfr. Aoyama Tomoko, "The love that poisons: Japanese parody and the New Literacy", *Japan Forum*, vol. 6, n°1, 1994, pp. 35-46.

²⁴⁹ Cfr. Aoyama Tomoko, "The love that poisons", *op. cit.*, p. 35.

dalla grande influenza esercitata dall'incontro con il *novel*, con cui il confronto divenne inevitabile e fecondo per nuove esperienze che raggiunsero un'autonomia ben definita.

Aoyama presenta lo *shōsetsu* come la quintessenza, in quanto genere "canonico" per eccellenza, dell' "old literacy": esso avrebbe subito, a partire dagli anni Settanta, l'attacco sferzante e ricorrente di parodia e pastiche, forme privilegiate di un "new literacy" che si è imposto con evidenza sulla scena letteraria giapponese:

By the 'old literacy' we intend a short-hand term for the pattern of literary activity and readership – the literature culture – which started from late Meiji to about 1970: its dominant features included a strong tendency to institutionalisation, a deep concern with the formation and perpetuation of a canon. [...] While the 'old literacy' is characterised by canonicity and closure, the 'new literacy' is open-ended, decentred and dispersive. [...] Where the 'old literacy' was that of an elite, whose texts were most often the monovocal expression of introspection and alienation, the new belongs to the mass consumer.²⁵⁰

Al nuovo pubblico appartenente alla preponderante *mass-cult*, è necessario "parler des livres que l'on a pas lu", parafrasando Pierre Bayard. Lo scrittore che voglia riscrivere il *canone* si trova in questo senso nella condizione necessaria di *tradirlo*, nel duplice senso etimologico di trasmetterlo e, al contempo, trasformarlo.

Da tutt'altro punto di vista, ma con un'affinità che non è casuale, il "moderno" a cui le opere di parodia qui prese in considerazione fanno riferimento, è un momento cruciale della storia letteraria giapponese in cui la *traduzione* di testi stranieri svolge un ruolo determinante, influenzando stili e finanche scelte linguistiche nella formazione dell'autoctono *shōsetsu* (con la trasposizione

²⁵⁰ *Loc. cit.*

interlinguistica si sono misurati grandi autori della letteratura moderna quali Futabatei Shimei, Mori Ōgai, Ueda Bin, Tsubouchi Shōyō, ma anche voci meno competenti, sortendo risultati dall'alternativo livello qualitativo, quasi sempre di grande impatto pur se prossimi al *pekorai*²⁵¹).

Non è dunque motivo di sorpresa se la traduzione torna ad essere centrale in un momento di svolta della letteratura giapponese come quello compreso tra la fine degli anni Settanta e l'inizio dei Novanta.

Si aprono qui alla riflessione due possibili - in alcuni casi complementari - livelli d'analisi: quello che concerne la parodia come *mezzo per trāns-dūcere* il canone moderno, e quello legato all'interesse che alcuni scrittori giapponesi contemporanei hanno dimostrato per il processo di trasposizione interlinguistica e le sue conseguenze nella definizione di quel medesimo canone.

²⁵¹Il termine, che sarà utile nell'analisi del lavoro di Shimizu Yoshinori, è svedese ed è stato introdotto da Hans Kuhn nell'articolo "Was parodiert die Parodie?", *Neue Rundschau*, vol. 85 (1974), cit. in Margaret ROSE *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge UP, 1985, p. 68: "it can designate an unintentionally comic or stylistically incompetent piece of writing by a 'would be' but untalented poet or writer. Given this meaning, the word *pekorai* may also be applied to unintentional parodies written by incompetent author, or *poetasters*, who have unsuccessfully imitated another style or work". Il termine è associabile anche alle frequenti traduzioni (non solo in ambito letterario) condotte in Giappone da interpreti poco competenti che sono state a tal punto accettate e assorbite da divenire oggetto di parodia per autori quali Kobayashi Nobuhiko 小林信彦 e il già citato Shimizu. I due, creando *ex nihilo* fittizi ipotesti in lingua inglese ne hanno curato le possibili trasposizioni in giapponese, con tanto di prefazioni, postfazioni, note e commenti che analizzano le difficoltà dell'operazione e ridicolizzano "both the 'faithful' translation and its automatized reception", Aoyama & Wakabayashi, *op. cit.*, p. 220. Di Kobayashi si vedano: la serie di false traduzioni dal fittizio autore americano W.C. Flanagan, "Subarashii nihon yakyū" (「素晴らしい日本野球」, "L'incredibile gioco del baseball giapponese", *Brutus*, 1980/10), "Subarashii nihon bunka" (「素晴らしい日本文化」, "L'incredibile cultura giapponese", *Brutus*, 1981/2) e la raccolta *Chihaya furu okuno no hosomichi* (『ちはやふる奥の細道』, "La strada verso il profondo nord dello *Chihaya furu*" [titolo di *rakugo*], serializzata su *Nami* 「波」, 1981/10 ~ 1983/3, poi pubblicata da Shinchō bunko, 1988); di Shimizu Yoshinori, *Ese monogatari* (『江勢物語』, *Il falso Ise monogatari*, Kadokawa bunko, 1991), *Eien no Jakku to Beti* (『永遠のジャックとベティ』, *Jack e Betty per sempre*, Kōdansha bunko, 1991).

Molti sono gli autori contemporanei che si sono confrontati con la rilettura della modernità, cercando nuove strade per una letteratura nuova, affrancata dalla “monovocità” e dallo spazio “claustrophobically confined”²⁵² dello *shōsetsu*.

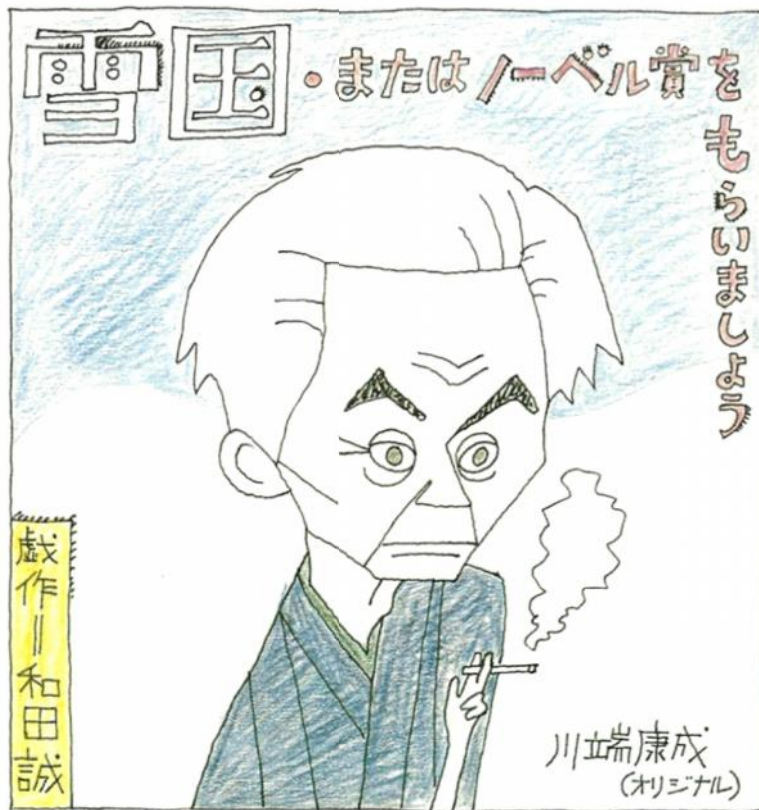
I risultati sono i più eterogenei, come dimostrano ad esempio le riscritture delle opere di Sōseki ad opera di autori assai diversi tra loro come Inoue Hisashi (*Wagahai wa Sōseki dearu* 『我輩は漱石である』, 1982), Mizumura Minae (*Zoku Meian* 『續明暗』, 1990), Shimada Masahiko (*Higan sensei* 『彼岸先生』, 1992) Okuizumi Hikaru (*‘Wagahai wa neko dearu’ satsujin jiken* 『「吾輩は猫である」殺人事件』, 1996).

Non tutte le riscritture hanno, naturalmente, modalità e finalità parodiche.

Il riferimento alle opere del passato e la loro citazione non è certo una novità nel panorama artistico giapponese: concetti come *honkadori** o *mitate** costituiscono al contrario una costante nell’evoluzione della letteratura, del teatro o delle arti figurative, in cui l’allusione alla tradizione e la sua reinterpretazione hanno sempre accompagnato la ricerca del nuovo. Il “*parody boom*” postmoderno si inserisce in quest’ottica tornando al premoderno, alla tradizione del *mojiri* di periodo Edo che era stata interrotta nel Meiji: è un ritorno al nuovo, ad una “new’ extrovert extravaganza”²⁵³ in cui il carnascialesco ha riaffermato se stesso, direbbe Bachtin, attraverso la via della polifonia e della dialogicità.

²⁵² Masao Miyoshi, “Against the native grain: the Japanese Novel and the “Post-Modern” West”, in Masao Miyoshi, Harry D. Harootunian, *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, 1989, p. 151.

²⁵³ Aoyama Tomoko, “The Love that Poisons”, *op. cit.*, p. 35.



Wada Makoto, "Mata wa Noberu shō wo moraimashō", Hanashi no tokushū, febbraio 1970.

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止った。
 向側の座席から娘が立って来て、島村の前のガラス窓を落した。雪の冷気が流れこんだ。娘は窓いっぱいになり出して、遠くへ叫ぶように。
 「駅長さん、駅長さん」
 明りをさげてゆつくり雪を踏んで来た男は襟巻で鼻の上まで包み、耳に帽子の毛皮を垂れていた。
 もうそんな寒さかと島村は外を眺めると、鉄道の官舎らしいバラックが山裾に寒々と散らばっているだけで、雪の色はそこまで行かぬうちに闇に吞まれていた。
 「駅長さん、私です、御機嫌よろしゅうございます」
 「ああ、葉子さんじゃないか。お帰りがい。また寒くなつたよ」
 「弟が今度こちらに勤めさせていたでいておりますのですつてね。お世話さまですわ」
 「こんなところ、今に寂しくて参るだろうよ。若いのに可哀想だな」
 「ほんの子供ですから、駅長さんからよく教えてやっていただいて（後略）新潮文庫より

4.2 Parodie de la traduction

Shimizu Yoshinori : *Sunō kantori* (« Snoü Caountry », 1989)

En 1984, Shimizu Yoshinori publie sa première collection au titre *Soba to kishimen* (『蕎麦ときしめん』 “Soba vs. Kishimen Noodles”), et c’est là qu’il découvre d’avoir écrit « une novatrice collection de pastiches ». Il avait plutôt défini son livre, « une collection de textes excentrique » (*kimyōna sakuhinshū* 奇妙な作品集), en ignorant complètement l’existence du terme “pastiche” : mais à partir de *Soba to kishimen* il a été désigné par la critique comme le « maître japonais » de ce genre.

Dans la postface à *Ese monogatari* (« Les contes d’Ese », 1991), le recueil qui contient entre autres *Sunō kantori* – le texte dont on s’occupera tout à l’heure dans cet article – Shimizu fait ressortir son intérêt, profond et léger à la fois, pour la traduction :

翻訳とは、異なった言語の出会いの場である。それぞれの言語のバックには、それぞれの文化があるので、そういう異文化があそこで触れあっているのである。そこには、不如意なコミュニケーションという、深く考えると大変な問題だが、軽く考えると大いに面白ギャップがあると私は思う。それについて、その辺をおかしく語りたくなってしまふのだ。

« La traduction est le point de rencontre de langues différentes. Derrière chaque différente langue il y a une différente culture, et c’est là qui ressort ce qu’on appelle « inter-culturalité ». C’est une forme de communication complexe : si on y réfléchit profondément, il s’agit d’un problème assez important. Mais si on prend les choses à la légère, je crois qu’il y a des écarts (ギャップ) très intéressants . Et c’est comme ça que j’ai fini par vouloir raconter de façon drôle justement ces gaps là. »²⁵⁴

²⁵⁴ SHIMIZU Yoshinori, “Atogaki”, *Ese monogatari*, Tōkyō, Kadokawa bunko, 1991, p. 247.

A cet écart creux qui se révèle dans le processus de la traduction, Shimizu a consacré plusieurs textes : dans le même recueil on trouve, par exemple une fausse « Postface du traducteur » (*Yakusha atogaki*) à l'ouvrage inexistant d'un tel *Henri Francis Gordon Arguson*. Shimizu se moque de l'aridité des conventions stylistiques des postfaces en donnant les détails de la biographie du mystérieux Arguson, mais surtout du jugement à priori positif communément porté sur les traductions « fidèles ». Dans un passage tout à fait significatif, l'anonyme traducteur essaye de justifier les résultats de son travail - apparemment assez mauvais, pour ce qui concerne la lisibilité du texte, d'après ce qu'il avoue : il faut plutôt blâmer le style complexe de l'auteur, dit le traducteur. Et à sa décharge il donne un exemple assez révélateur.

"We have not permitted the Company's weak trend in earnings in recent years to affect our investments in research and development."²⁵⁵

Pour montrer qu'il a parfaitement saisi le sens du texte à son premier degré, il fournit dans la postface la traduction mot à mot de l'extrait. Mais il ne suffit pas :

普段の作家の書いた文章なら、そういう訳で立派なものである。だが、アーガソンの作品が一筋縄でいかないのは、この文章が恋人同士のベッドシーンの描写に出てくるところである。まともな神経では、翻訳なんてやってられないところである。

私は次のように訳文を工夫した。「初めのうちぼくたちはうまく高みに昇れな
いでいたが、それでもいろいろとすけべな技巧を工夫することは続けた。」
二目ばかりでその訳文ができた時には、つくづく翻訳者の幸せをかんじたものである。

²⁵⁵ En anglais dans le texte. SHIMIZU Yoshinori, "Yakusha atogaki", *Ese monogatari*, op. cit., p. 122.

Pour n'importe quel passage d'un auteur ordinaire, cette traduction serait parfaite. Cependant, les œuvres de Arganson ne sont pas si faciles : en effet, on retrouve ce passage dans la description de deux amants lors d'une scène de lit. Là, si on ne sait pas contrôler ses nerfs, on n'arrivera jamais à traduire. Moi, j'ai inventé cette traduction : « Au début on n'a pas atteint les sommets du plaisir, mais nous avons poursuivi dans l'invention de nombreuses et novatrices techniques lascives ».

Quand je suis parvenu à cette traduction, au bout de 2 jours, j'ai ressenti profondément la joie du traducteur.²⁵⁶

« La postface du traducteur » a été publiée pour la première fois dans la revue spécialisée *Hon'yaku no sekai* (« Le monde de la traduction ») : Shimizu s'adresse donc à un public qui peut facilement saisir le « gap » qu'il veut montrer. Sur la même revue, paraît en 1989 *Sunō kantori* (« Snow Country ») : Shimizu définit ce texte une « espièglerie » (*ochame* お茶目). Le titre évoque bien sûr la traduction en anglais de *Yukiguni*, « Snow country », mais c'est justement sur le gap qui se produit entre les deux titres que joue le comique et la réflexion sur les enjeux du langage.

En effet, le protagoniste de *Sunō kantori*, est un lycéen maladroit aux prises avec un devoir : il doit traduire une œuvre à son choix de l'anglais au japonais et il tombe – dans l'ignorance de tout – sur ce mystérieux « Snow country », d'un tel Yasanari Kuwabata (« un auteur arabe, peut-être ? - il se dit – Pourtant je ne crois pas qu'il ait de la neige en Arabie... »). « Avec la trentaine de mots d'anglais qu'il connaît – commente Shimizu – il commence son opération de *sur-traduction* (*chōyaku* 超訳)²⁵⁷. L'incipit, si on le compare avec le très célèbre passage d'ouverture de Kawabata, sert d'exemple pour ce qui suit.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ SHIMIZU Yoshinori, "Jicho kaisestu", *Shimizu Yoshinori pasutishu 100, 3 – Zenkoku mazui mono mappu*, Chikuma shobō, 2009, p.434.

国境の長いトンネルを抜けると雪国であった。夜の底が白くなった。
(*Kokkyō no nagai tonneru wo nukeru to, yukiguni deatta. Yoru no soko ga shiroku natta*)²⁵⁸

« Un long tunnel entre les deux régions, et voici qu'on était dans le pays de neige. L'horizon avait blanchi sous les ténèbres de la nuit »²⁵⁹

その列車は長いトンネルの中から出て、スノー・カントリーに入った。地球は夜の空のしたに横たわっていた。
(*Sono ressha wa nagai tonneru no naka kara dete, Suno kantori ni haitta. Chikyū ha yoru no sora no shita ni yokotawatte ita*)²⁶⁰
« Ce train sortit de l'intérieur du long tunnel et entra dans snoü cauntry. La Terre s'étendait au dessous du ciel de la nuit. »

Là où le texte de Kawabata esquisse une image vigoureusement poétique par la juxtaposition d'un nombre limité de mot et révèle tout le pouvoir iconique et allusif de la langue japonaise, la traduction du jeune lycéen est inutilement prolix, décidément pauvre sur le plan sémantique et comiquement agrammaticale. Le vrai paradoxe de cette opération risquée, est qu'il s'agit d'une *traduction relais* involontaire : l'hypotexte n'est pas le incipit de Kawabata, mais plutôt celui de Edward Seidensticker, traducteur de Kawabata.

"The train came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky."²⁶¹

²⁵⁸ *Kawabata Yasunari zenshū* Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984.

²⁵⁹ KAWABATA Yasunari, *Pays de neige* [*Yukiguni*, 1947], trad. française de Bunkichi Fujimori et Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1960.

²⁶⁰ SHIMIZU Yoshinori, "Sunoo kantorii", *Ese monogatari*, *op. cit.*, p. 52.

²⁶¹ KAWABATA Yasunari, *Snow country* [*Yukiguni*, 1947], trad. anglaise de E. Seidensticker, Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1957, p.3.

Shimizu, en effet, ré-traduit mot à mot *Snow country*, et le résultat est bien loin de *Yukiguni* : il joue ici sur deux niveaux, en parodiant le style complexe et le langage lyrique de Kawabata, mais aussi en montrant l'inévitable hiatus produit par la transposition inter-linguistique. Shimizu ne montre pas les limites de la traduction de Seidensticker : il veut plutôt parodier l'acte même de traduire, et il arrive à en montrer à la fois son importance et son impraticabilité. La traduction, comme toutes formes de réécritures, implique une médiation qui transfère le texte dans un polysystème culturel nouveau : dans ce nouveau contexte, un acte de lecture réactivera à nouveau le processus de création et d'enrichissement de l'œuvre littéraire.

Ogino Anna : *Yukiguni no odoriko* («La danseuse du Pays de neige », 1991)

C'est justement par une revendication de la suprématie de l'acte de lecture et de son pouvoir de régénération que Ogino trace les contours de son univers littéraire dans un essai paru quelque mois après la publication de son recueil de *fictions critiques*, *Watashi no aidokusho* (1991).

Dans l'article qui a pour titre « Ai to bungaku to parodi to » (*L'amour, la littérature et la parodie*)²⁶², Ogino s'arroge le droit de sortir du parcours orthodoxe pensé par l'auteur pour son lecteur implicite : il faut se libérer de la

²⁶² OGINO Anna, "Ai to bungaku to parodi to", *Shin Nihon bungaku*, 1992/1, p. 85.

crainte référentielle des œuvres d'art, car il s'agit de « créatures en chair et en os, vivantes ».

« Si on choisit de considérer l'œuvre littéraire comme un matériau brut , et l'acte de lecture comme libre, si on ne choisit pas le point de vue imposé par l'auteur, mais si on emprunte un parcours de lecture inverse, l'œuvre même nous montrera des gaps et des contradictions inattendues. » ²⁶³

Dans *Watashi no aidokusho* , Ogino trace le contour d'une expérience de relecture *sui generis* de la tradition littéraire japonaise moderne à partir du titre : en exploitant l'homophonie de deux sinogrammes (*doku* 読 lire / 毒 poison) elle dévoile à l'avance que le rapport dialectique entre lecture et écriture est *empoisonné* par le jeu subversif de la parodie qui vise à bouleverser les conventions stylistiques du *shōsetsu* (terme qui a servi à « traduire » le terme « roman », le genre qui est demeuré dominant depuis sa naissance pendant la période de la modernisation japonaise).

Le résultat de cet *empoisonnement* des œuvres canonique de la modernité est dans les sept *fictions critiques* qui composent le recueil : des textes qu'elle-même définit « des vilains petits canards », car ils ne sont reconnus ni comme œuvres de fiction par les écrivains, ni comme ouvrages critiques par les critiques.

« Yukiguni no odoriko » (« La danseuse du Pays de neige ») exemplifie parfaitement la stratégie de réécriture/relecture de Ogino. Comme il l'est clairement dit dans le titre, elle entraîne le lecteur dans un voyage parodique entre deux œuvres de Kawabata extrêmement célèbres : *Yukiguni*, bien sur, et *Izu no odoriko* (« La danseuse de Izu »). Ce voyage se déroule à l'intérieure d'un train, dans l'unité de temps nécessaire pour traverser un tunnel : le

²⁶³ Ibidem.

« long tunnel entre les deux régions » qui mène au Pays de neige et qui rappelle à la mémoire du lecteur l'incipit le plus fameux de la littérature japonaise moderne. Mais l'ouverture de *Yukiguni no odoriko* est au contraire assez déstabilisant :

あたし、踊子で一す。

名前はカオルっていうの。伊豆方面じゃ、かなり売れてる名前なの。ほれ、見てみて。足がここまで上がる子は少ないのよ。ところでこのガーター、ちょっといいでしょ。おフランス製よ。あら、なんも赤くなることなんかないわよ。ウブね、おにいさん。え、トシ？ずばりときたわね。十四歳よ。あはは、なんて顔すんのよ。うっそ。もちろんウソよ。十四歳 $\times 2 + \alpha$ 。 α は営業上の秘密。あたしにも十四歳の時があった、って言うてみたかっただけ。[略]

追いかけて、雪国ィー、てか。歌のセリフじゃないけれど、オトコ追いかけていくところなのよ。よくある話なんだけどね、それが。[略]

これ？これは『雪国』って小説よ。あっ、そうそう。そうなのよ。雪国なのよ。オトコがさあ、北の町で温泉芸者にひっかかちまってるみたいなの。この本読んでそれがわかったから、彼を取戻しに行くというわけ。

Moi, je suis une danseuse.

Mon nom, c'est Kaoru. Du côté de Izu, c'est un nom très populaire, tu sais ?

Hé, regarde-moi ça. Il y en a très peu de filles qui arrivent à lever la jambe jusque là ! Et cette jarretière, dis-donc, tu la trouve pas trop chouette ? « Produit en France », eh !

Oh, c'est pas la peine de rougir comme ça ! T'es encore un bébé toi, hein ?

Hé, l'âge ? T'es directe, toi.

J'ai quatorze ans. Ah ah ah, pourquoi tu fais cette tête-là ? C'est un mensonge. Evidemment, que *c'est un mensonge*. $14 \times 2 + \alpha$. α , c'est secret professionnel.

Je voulais juste dire qu'il y a eu pour moi aussi, le temps des quatorze ans.

(...)

Je cours après toi, pays de neige...

Ah, non. Ce n'est pas le texte d'une chanson de mon spectacle, non. C'est un homme que je cours après. Ouai, je sais, ce n'est pas trop originale non plus comme histoire...

(...)

Ça, tu dis ? Ah, ça c'est *Le pays de neige*, le roman. Oui, tout à fait, le pays de neige. Il paraît que l'homme que je poursuis est tombé amoureux d'une geisha de la station thermale dans une ville du nord. J'ai compris

ça en lisant ce bouquin et c'est pour ça que je me suis décidée à partir le chercher...²⁶⁴

L'ancienne petite danseuse de Izu est donc aujourd'hui une femme qui poursuit son amour de jeunesse à travers le récit tracé dans un livre : avec deux copies en version poche de *Yukiguni* et *Izu no odoriko*, la Danseuse de Izu commence à lire et commenter son propre histoire aux autres passagers, dans une succession de passages métaleptiques qui ouvrent à l'infini le cycle des re-lectures.

Dans le tunnel qui précède le Pays de neige, dans l'écriture parodique qui précède celle canonique, tout peut arriver : dans la dernière partie du texte, la danseuse de Izu se transforme dans une danseuse Philippine, qui n'arrive pas à comprendre le japonais « trop compliqué et raffiné » de Kawabata. Elle utilise donc une copie de la traduction anglaise de Seidensticker, pour s'aider dans les passages qu'elle n'arrive pas à saisir.

オー、ジス、これ『スノウ・カントリー』。ミスタ・シマムーラがコマーコとのラブ・アフェア書いたノベルね。ミー、ジェラシーいっぱい、いっぱい。アウ、こっちイン・ジャパニーズね。こっちイングリッシュ訳よ。わたーし、日本語、漢字ちよつとよく、わからなーいこと、ある。日本語ベリベリ、ディフィカルト。[略]

Ah, dis, ceci est "Snoü Caountry". Mister Shimamura, c'est le lauréat du Nobel qui a écrit à propos de son love-affair avec Komako. Aaah, MI, Aï EMMÉ absolument jalouse, GELOUS ! Ah, voyons, ça c'est en JAPANISE. Ça, c'est la traduction en English. MI, YOU NOü, j'ai pas mal de problèmes avec le japonais... les kanji... le japonais est VERI VERI DIFFICOLTE !
[...]

仕方がなーいからサイデンステッカー先生の英訳、見たね。「おしまい」は、

".....she has gone as far as she can, you know"

てことはジ・エンドの逆ね。ややこーし、ベリーややこーし。

²⁶⁴ OGINO Anna, "Yukiguni no odoriko", *Watashi no aidokusho*, Fukutake shoten, 1994, pp. 84-86 (passim).

J'avais pas d'autres solutions, j'ai donné un coup d'œil à la traduction de Monsieur Sainenstickère.

« C'est la fin » c'est-à-dire « ...she has gone as far as she can, you know” : mais ça c'est l'exacte contraire de THE END ! Je suis confuse, veri veri confuse !²⁶⁵

En montrant les gaps qui séparent *Snow country* par son original à travers la voix d'une *gaijin*, Ogino met en évidence pas seulement le stéréotype d'un Japon beau et énigmatique, mais aussi la proximité entre la réécriture parodique et la subversion linguistique impliqué par la traduction. Elle exploite toutes les possibilités kaléidoscopiques de la langue japonaise pour véhiculer un message qui touche au sens même de l'acte de réécriture : ceux qui prennent en charge le défi de transmettre les textes, en chaire et en os, doivent être prêts à bouleverser, trahir sa propre langue, pour déclencher le potentiel qui se cache dans la langue même.

Ces textes représentent en effet un vrai défi à l'opération interlinguistique elle-même : la réécriture parodique de Ogino et Shimizu s'appuie sur le jeu subversif de l'ironie qui exploite les immenses potentialités ludiques de la langue japonaise, en faisant des jeux de mot et des références intra et extra textuelles le pivot de l'opération de déconstruction. Une traduction de ces œuvres serait donc possible?

4.3 Traduction de la parodie ?

Le rapport entre parodie et traduction est très fécond sur le plan théorique, mais le passage à l'acte pratique de transposition inter-linguistique peut poser un défi majeur pour le traducteur qui doit se mesurer avec

²⁶⁵ Idem, pp. 112 et 115.

différents aspects des limites du « traduisible ». Si c'est vrai que la traduction est toujours un effort pour « tenter de dire autrement ce qui dans chaque langue ne peut se dire autrement » et que ce « travail dans l'entrelangue [...] ne dit pas le « sens » mais la *relation de signification* du système qu'elle tente de "traduire" »²⁶⁶, la traduction de la parodie pose des questions spécifiques liées à ses caractéristiques essentielles : in primis, le lien avec l'hypotexte qui implique la coopération interprétative du lecteur implicite et l'utilisation stratégique de la langue source pour réaliser le jeu parodique même.

Shimizu et Ogino se montrent, à ce sujet, assez négatifs : tous les deux se sont dit conscients de la complexité impliquée par leurs œuvres, à plusieurs niveaux, qui en a presque totalement empêché la diffusion à l'étranger. Si c'est vrai qu'on peut essayer de trouver des équivalents pour les jeux de mots, ou de gérer les références intertextuelles et culturelles, il y a des textes parodiques qui posent des questions apparemment insurmontable sur le plan de l'utilisation des potentialités de la langue de l'auteur de la parodie. Un cas limite est constitué par l'œuvre *Kirikirijin* (« Les Gens de Kirikiri », 1981) de Inoue Hisashi. *Les gens de Kirikiri* raconte la vie d'une communauté sécessionniste qui vit dans le nord de Honshū et qui a déclaré au Japon son indépendance. La langue de Kirikiri, qui est en effet une variante du dialecte de la région de Tohoku, joue un rôle déterminant dans le très long texte (plus de huit-cent pages) : cette langue régionale élevé au rang de langue nationale, représente bien évidemment la révolte des périphéries contre la suprématie culturelle et politique du centre. Dans le deuxième chapitre, l'écrivain Furuhashi (le protagoniste qui est arrivé par hasard à Kirikiri) trouve dans une petite librairie, sur l'étagère « Littérature occidentale » (洋書 *yōsho*), une série publié par le « Kirikiri pen club » au titre « Œuvres complètes

²⁶⁶ Jean-Charles VEGLIANTE, *D'écrire la traduction*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 90.

de la littérature d'Asie et d'Afrique » : Furuhashi, en feuilletant le premier volume, comprend qu'il s'agit des traductions en « kirikirigo » (langue de kirikiri) des œuvres canoniques de la modernité japonaise. Bien sûr, on y trouve un *Yugiguni* de Kawabata Yashinari.

L'incipit est révélateur :

なん とんねる の ゆぎぐに
国境の長げえトンネルば抜けっと雪国だったっちゃ。²⁶⁷

(Kokkyō no nangee tonneru ba noketto yugiguni dattatcha)

Si le message satirique de l'œuvre est parfaitement transmissible, le plaisir du texte qui on en tire par le pot-pourri des langages et des solutions graphiques qui donnent la clé de lecture, demeurent assez difficiles à transposer dans un autre système linguistique.

« D'ailleurs - dit Don Quichotte - traduire d'une langue facile et presque semblable, cela ne prouve pas plus de l'esprit et du style, que copier et transcrire d'un papier sur l'autre ». (Don Quichotte, tr. Louis Viardot, ch. LXII)

Ces textes « difficiles » représentent un vrai paradis des mots, peut être partiellement à perdre en traduction, mais sans aucun doute digne d'être récrit et relu.

²⁶⁷ INOUE Hisashi, *Kirikirijin*, Vol.1, Shinchōsha, 1981, p. 89.



Souvenir della penisola di Izu,
versione "Doraemon" dello studente e
della ballerina, i due protagonisti di
Izu no odoriko.



Una delle statue dedicate ai
protagonisti di *Izu no odoriko*,
attrazione turistica di Kawazu,
Shizuokaken.

LA BALLERINA DEL PAESE DELLE NEVI

Ogino Anna

(「雪国の踊子」, *Yukiguni no odoriko*)

Note alla traduzione

La traduzione è stata condotta sul testo incluso nella raccolta *Watakushi no aidokusho* (“I libri, veleno prediletto”), nell’edizione pubblicata da Fukutake shoten nel 1994.

「雪国の踊子」、『私の愛毒書』、頁 83-118、福武書店、1994.

Per i testi fonte di Kawabata, *Izu no odoriko* (La ballerina di Izu) e *Yukiguni* (Il paese delle nevi) faremo riferimento alla *Kawabata Yasunari zenshū* (“Kawabata Yasunari – Opera omnia”), Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984.

川端康成全集、東京、新潮社、1981-1984.

(Nel testo, citati, dopo la prima ricorrenza, come *Izu no odoriko* e *Yukiguni*.)

Dove non specificato, le citazioni delle traduzioni italiane dei due testi fonte sono tratte rispettivamente da:

Il paese delle nevi, trad. G. Amitrano, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, pp. 3 – 135.

La danzatrice di Izu, trad. A. Pastore, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, pp. 1025 – 1057.

(Nel testo, citati come *Il paese delle nevi* e *La danzatrice di Izu*.)

1. Sono una ballerina!

Io, io sono una balleriiiiinaaa.

Di nome faccio Kaoru. Dalle parti di Izu è un nome molto popolare, sai?

Ehi, guarda, guarda qua. Non ne trovi tante che alzano la gamba così in alto!

Beh, poi questa giarrettiera... non è proprio carina? È *made in France*, cosa credi?!

Ehi ehi ehi, che motivo c'è di arrossire? Sei un novellino, eh?

Come, *gli anni*? Vai dritto al punto tu.

Ho quattordici anni!

Ah ah ah, perché fai quella faccia? È una bugia! Certo che è una bugia.

$14 \times 2 + \alpha$.

α è segreto professionale. Volevo solo dire che c'è stato anche per me il tempo dei quattordici anni.

Grazie. Ma basta mandarini, grazie. Non è carino da dire, visto che me li avete offerti, ma questi mandarini non sono un po' acidi?

Mangiando mandarini da quando siamo saliti sul treno, non è che all'arrivo suderemo giallognolo? Ma una volta scesi, si suderà poi nel paese delle nevi?

Invece che ne dite di un bicchiere? Non è affatto male, questo. Sei un bevitore?

Ce l'hai scritto in faccia. Su, su... mandalo giù tutto d'un colpo. Giù giù giù!

Niente male a tracannare, eh? Ti va un altro?

Nel viaggio la compagnia, nella vita la comprensione²⁶⁸, e per la ballerina di Izu il grande amore incompreso. Non fatevi riguardi.

(Segue con numerosi *omissis*. Dopo un'ora...)

²⁶⁸ "Tabi wa michitsure, yo wa nasake, Izu no odoriko fukanasake" (旅は道連れ、世は情け、伊豆の踊子深情け), *Yukiguni no odoriko*, Fukutake shoten, 1994, p. 84: la prima parte è presa da un vecchio proverbio che Kawabata cita in "Izu no odoriko" (*Kawabata Yasunari zenshū*, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984, vol. 2, p. 301).

Ti inseguo, paese delle neeviii...

No no, non è la mia parte in una canzone, è che sto inseguendo un uomo.

Se ne sentono spesso, eh, di storie così... Ti va di ascoltarmi, visto che siamo seduti vicini? Ah sì? Se è così, brindiamo ancora con più sentimento...

Ah, ci sono pure le seppie²⁶⁹. Leggi la prima pagina di questo libro, "La ballerina di Izu." Come? Con il sake in una mano e la seppia nell'altra non ti rimane una mano per reggere il libro? Certo che anche tu, non sei proprio un tipo alla mano...

Allora leggerò io ad alta voce.

*"Una pioggia torrenziale che tingeva di bianco i boschi di cipressi risalendo i fianchi della montagna, cominciò a incalzarmi a velocità spaventosa."*²⁷⁰

È un passo famoso, questo. È famoso, ma anche se lo leggi più e più volte è sempre bello, no? Mi fa piangere... (pianto)

Come, non capisci perché? Bèh, sei un po' lento ecco perché non capisci...

Ecco, allora: la "pioggia torrenziale" sono io, "io" è l'uomo, e quindi io "a velocità spaventosa" mi sono messa a inseguire l'uomo.

Come, dici che è un po' troppo contorto? Certo che tu sei proprio a digiuno di letteratura, eh? Allora, le cose della natura e le persone sono unite da legami... alcolici... no, che dico, simbolici, ecco.²⁷¹ È così che è stato scritto questo libro.

²⁶⁹ *Surume* スルメ, nel testo; preparazione alimentare ottenuta dall'essiccazione di seppie eviscerate; spesso utilizzata come regalo.

²⁷⁰ *La danzatrice di Izu*, trad. Antonietta Pastore, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, p. 1027.

²⁷¹ Gioco di parole tra shōchū (焼酎, liquore) e shōchō (象徴, simbolo).

“I personaggi e il paesaggio sullo sfondo non avevano tra loro nessun rapporto. Tuttavia, i personaggi resi immateriali dalla trasparenza, e il paesaggio, nel suo vago scorrere tra l’oscurità, fondendosi creavano un mondo simbolico, ultraterreno.”²⁷²

È l’immagine di quando fuori dal treno si fa buio e i vetri dei finestrini diventano come specchi, così il paesaggio che è fuori e le persone che sono dentro si sovrappongono.

Questo? Questo è *Il paese delle nevi*. Eh, sì sì. Proprio così, il paese delle nevi.

Già, pare che l’uomo si sia completamente invaghito di una geisha delle terme in una città del nord. È quello che ho capito leggendo questo libro, ed è per questo che sto andando a riprendermelo.

Prova a leggere qui.

“[...] Shimamura, annoiato, giocherellava con l’indice della mano sinistra muovendolo avanti e indietro, e lo osservava pensando che solo quel dito conservava un ricordo vivido della donna che si stava recando a incontrare.”²⁷³

All’inizio mi sono chiesta che cosa volesse dire che un dito indice ricorda una donna.

Forse hanno fatto dito contro dito, come nel film di ET...

Dato che c’è proprio una nota, ho provato ad andare in fondo:

²⁷² *Il paese delle nevi*, trad. Giorgio Amitrano, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, p. 7.

²⁷³ *Il paese delle nevi*, op. cit., p. 5; *Yukiguni*, op. cit., pp. 11-12. 「結局この指だけが、これから会いに行く女をなまなましく覚えている」.

“Questa espressione, estremamente carica di toccanti sensazioni e suggestioni, indica una sensuale associazioni d’idee.”

Toccante e suggestivo può andare, ma sensuale non mi torna proprio.

Continuando a leggere:

“Egli cercava a tutti i costi di richiamarla alla mente, ma più si sforzava e più la memoria sbiadiva e gli negava ogni appiglio. Gli sovvenne allora con stupore che solo quel dito, ancora impregnato della sensazione di lei, sembrava riportarlo verso quella donna lontana. Egli lo avvicinò al naso e provò ad annusarlo...”²⁷⁴

Questo “impregnare” ... non sarà forse come lo intende il maestro Uno?²⁷⁵

È come “ricordarsi vividamente” che in una scena del tipo “Ah, io, non so, mi sento così strana”, si dice “Il suo dito si contorce come un essere vivente”, e poi “Ah, basta, non lì...”.

Ah, che cosa disgustosa. Ah, che cosa mortificante. (*Piange*)

E io che sono la donna del suo cuore... eppure a me queste cose non le ha fatte.

(*Singhiozza*)

(*Mancano tre righe. Svariati minuti dopo...*)

²⁷⁴ *Il paese delle nevi*, op. cit., pp. 5-6.

²⁷⁵ Uno Kōichirō 宇能鴻一郎, autore di romanzi pornografici (ロマンポルノ), tra cui figura anche uno “Izu no odoriko” (1984, regia di Fujiura Atsushi) rivisitazione del testo decisamente *sui generis*; è autore delle sceneggiature originali di una serie di commedie a sfondo pornografico che hanno come tratto comune l’incipit del titolo: “Nurete...” (『濡れて ●●』; ad esempio “Nurete utsu”, 1984 per la regia di Kaneko Shūsuke). Il verbo *nureru*, alla lettera “inumidire, impregnare”, è utilizzato qui chiaramente per il suo secondo significato, ovvero “avere un rapporto sessuale”. Ovviamente Ogino gioca qui sul doppio senso del verbo, forzando l’ambiguità della scena di Kawabata, fino a precipitare il sublime nel basso, con un procedimento che le è precipuo.

Naturalmente Shimamura è un nome fittizio.

Sono stata amata dal maestro che ha scritto "Il paese delle nevi" e questo "La ballerina di Izu", all'epoca dei miei quattordici anni. È stato il primo amore! Proprio perché era inesperto, anche se mi amava, non è riuscito neanche a dirmelo...

Senza che niente accadesse tra noi, lui se ne è andato.

Da allora ci sono stati tanti uomini, e ci sono state tante cose: mi chiamano la donna dai mille amori. Ma l'amore, poi, che cosa sarà? L'amore, quello vero, io forse non lo conosco affatto; anche se il corpo si abitua, il cuore non ne ha nessuna confidenza.

L'amore, dicono, è qualcosa di transitorio, effimero come un fiore; nel mio caso, poiché solo il cuore è ancora un bocciolo di quattordici anni, di effimero non c'è nulla. Il mio amore non è un fiore.

Io amo quell'uomo. Solo lui. Quando, nell'intimità dell'abbraccio di un corpo sto per schiudere il cuore, qualcosa di gelido mi trafigge. In un attimo, quando provo a rimuoverlo dal profondo del profondo del mio petto, quell'uomo inevitabilmente riemerge. Come un tatuaggio, il pallido spettro di lui mi si è impresso nel cuore; e fa di me una donna che non può più amare sul serio. Che sfortunata, pensavo.

Che felicità, quando ho letto per la prima volta "La ballerina di Izu." Modestia a parte, sono diventata l'eroina di un romanzo! La ballerina di quattordici anni di cui lo studente ventenne protagonista si innamora, naturalmente sono io. L'ho capito subito.

"La danzatrice dimostrava circa diciassette anni. Portava i capelli raccolti in una strana foggia all'antica molto voluminosa, nuova per me, che faceva sembrare

più piccolo il suo nobile volto ovale formando un insieme estremamente armonioso."²⁷⁶

Bello vero? Sembra una bambola, no? Quell'uomo, allora, non si è mai dimenticato di me; nei suoi ricordi sono ancora una bambolina senza macchia. A pensarci non riesco a fermare le lacrime. Cadono goccia a goccia sulle pagine. Sono le macchie di quel tempo. *La ballerina* è tutto una lettera d'amore per me. Che fortunata, pensavo.

E poi c'è "Il paese delle nevi." Che avrà poi di speciale, questa donna chiamata Komako... Komako è la geisha delle terme in questione. Non è mortificante? A me non ha neanche stretto le mani, di questa donna si ricordano le sue dita, che roba... In più, se *La ballerina* in formato tascabile è di sole trentaquattro pagine, quest'altro arriva a centoquarantaquattro.

Come? Il numero delle pagine non conta, dite?

Beh, ecco, "*l'amore è questione di qualità più che di quantità*", queste sono scuse da padre di famiglia che non può dedicare tempo al suo adulterio. Le parole d'amore che si dicono quando si ama, appena nascono si trasformano in aria... L'amore è quantità! È una somma di denaro, no... un numero, ecco, un numero di pagine! Non c'è da stupirsi se dico che è davvero una mortificazione.

Eh già, *La ballerina*... A quattordici anni ero artista girovaga con la mia famiglia: mio fratello maggiore Eikichi, sua moglie Chiyoko; poi Yuriko, a servizio dalla madre di Chiyoko.

Anche se eravamo sempre in viaggio, si trattava di un'occupazione quasi domestica visto che erano tutti miei parenti.

²⁷⁶*La danzatrice di Izu, op. cit., p. 1028; Izu no odoriko, op. cit., p. 296.*

Quella volta da Shuzenji ci eravamo spostati a Yugashima, per poi continuare in direzione di Shimoda, passando da Amagi; sulla strada prese a seguirci uno studente che si interessava a noi.

La prima volta deve essere stata quando eravamo di strada per Shuzenji. Era alto e magro. I suoi grandi occhi, al di sopra degli zigomi alti, mi fissavano senza sosta, come stupiti.

Poiché mi sentivo in imbarazzo, continuai ad andare avanti, guardando dritto, senza voltarmi.

“Ehi, quel tipo si è girato di nuovo a guardarti!”

Per l'ironia delle parole di Chiyoko mi irrigidii ancora di più, tanto che ormai camminavo come in una marcia di bambini delle elementari.

“Quel tipo, deve essere al primo anno delle superiori. Dal berretto si direbbe così.”

“Non sarebbe male, eh, Kaoru, un buon partito...”

Tutti mi prendevano in giro, e non sapendo se fosse più giusto vergognarmene o essere felice, scoppiai a piangere.

Lo incontrammo di nuovo al passo di Amagi, in una sala da tè. Pensai che avessimo seguito casualmente lo stesso percorso; dopo aver letto *La ballerina* ho capito per la prima volta che era stata tutta una tecnica. Dev'essere stata una qualche interiore tristezza a portarlo ad avere a che fare con dei miserabili artisti girovaghi. “[...] Nutrivo in cuore una speranza che mi faceva affrettare il

passo"²⁷⁷ : così dev' essersi messo a seguirci... no, che dico: si è messo a seguire me.

*Dis Iz(u) Lav.*²⁷⁸ Questa è la forza della cecità dell'amore.

Che vuoi, ho provato ad essere un po' fiera di me.

Sono stata superata dalla cara vecchia Komako de "Il paese delle nevi", ma alla fin fine per quanto lo leggo e rileggo, ci sono cose che non mi convincono...

Gli uomini non si innamorano di una donna inutilmente... Brama di sesso, denaro, prestigio; desiderio di controllo, di una prospera discendenza e prosperi affari...

Eh, come dici? Anche le donne sono così? Eh, sei ancora piccolo, ne riparlamo tra dieci anni! Anche le donne sono coinvolte da una qual sorta di desiderio per gli uomini. Ma quando si innamorano, mettono da parte il desiderio.

Quando non c'è più il desiderio, poi diventa arte/tecnica. Ehi, la tua faccia ha cambiato colore... Allora sei davvero troppo piccolo!

Per gli uomini, anche quando si innamorano, il desiderio resta. Questo vuol dire che amano il loro desiderio attraverso il prisma che è la donna. Diciamolo una volta per tutte: il mio studentello era innamorato, attraverso me, di una cosa bella. No, non è per dire che io ero bella... Intendevo: della bellezza della figura femminile.

Una bellezza senza forma. Il sentimento della bellezza. Per un insaziabile desiderio di qualcosa di totalmente trasparente. Forse si potrebbe anche dire per un desiderio di purezza.

In qualche modo "purezza" e "desiderio" sembrano, come dire cane e gatto²⁷⁹, nemici storici. Ma se li si mette insieme, non ne viene fuori per forza un

²⁷⁷ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1027; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 295.

²⁷⁸ "This is love", nella trascrizione in katakana 「ジス・イズ・ラブ」 (*jisu izu rabu*) con un evidente gioco di parole su "Izu".

tiepido desiderio; piuttosto qualcosa di torbido. Forse è la stessa sensazione che si ha a guardare lo strato superiore, straordinariamente più chiaro, dell'acqua di un torbido stagno: da una parte c'è il fango, e per la prima volta si vede nitidamente la limpidezza dell'acqua.

C'è il fango, e c'è l'acqua. Dopo l'acqua viene il fango.

La ballerina che compare ne *La ballerina di Izu* sono certamente io, o meglio: una come me, ma non io. Il fango e l'acqua, in maniera opposta, a turno creano l'increspatura delle onde; la forma di queste onde non somiglia che al mio contorno.

È lo stesso per gli altri personaggi. Le persone che compaiono sono, in maniera appropriata ai luoghi, fangosi o limpidi; il che è chiaramente simbolico.

Guardiamo il primo capitolo. È la parte in cui nelle prime righe incontra gli artisti girovaghi nella sala da tè del passo di Amagi. L' "io" narrante che vi si era riparato dalla pioggia anche se invitato ad accomodarsi in soggiorno "sulla soglia, esitò ad entrare"

*"Di fianco al braciere stava seduto a gambe incrociate un vecchio tutto gonfio e blu come un annegato. Girò malinconicamente verso di me gli occhi ingialliti fino alla pupilla. Intorno a sé aveva costruito una montagna di vecchie lettere e buste, era letteralmente sepolto sotto tutta quella cartaccia. Io ero rimasto in piedi dove mi trovavo, a guardare attonito quella strana creatura dei morti nella quale a stento si indovinava la presenza di un essere umano."*²⁸⁰

²⁷⁹ Nell'originale, "saru to inu" 「猿と犬」, ovvero scimmia e cane.

²⁸⁰ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1029; *Izu no odoriko*, op. cit., pp. 296-297.

Secondo quello che riferisce la vecchia donna della casa da tè, l'uomo era da lungo tempo affetto da una paralisi e le barricate di carta straccia erano costituite da scatole di medicinali e prescrizioni mediche.

Non c'è lettore che possa sentirsi bene dopo questa scena. È scritta per risvegliare un fisiologico disgusto, evitando una superflua morale.

Per quanto muova a compassione, il vecchio, in quanto immagine all'interno dell'opera, rappresenta qualcosa di impuro. È il fango.

L' "io" narrante che sta per lasciare la casa da tè, dopo aver rivolto al vecchio parole di cortesia, lascia all'anziana donna un'abbondante mancia; questa lo rincorre, profondamente scossa dal gesto: *"non era il caso di darmi tanto denaro. Non so come ringraziarla"*.

*"Avendole dato soltanto una moneta d'argento da cinquanta centesimi, rimasi sorpreso e commosso fino alle lacrime."*²⁸¹

Al mondo non c'è niente di più puro delle lacrime. Penso che anche se qui non si arriva alle lacrime, il loro presentimento illumina chiaramente il cammino per la prosecuzione dell'opera.

Da principio è rappresentato con sguardo freddo il vecchio come fango, ma il (*tentato*) sgorgare di lacrime dell' "io" narrante riluce per contrasto.

Siamo ancora nella stessa parte; una riga prima, "io" ha chiesto notizie sul pernottamento degli artisti girovaghi alla vecchia che gli risponde:

*"Quelle lì, chi lo sa dove si fermano a dormire, signore mio!"*²⁸²

²⁸¹ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1031; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 299; nell'originale quello che è reso con "commosso fino alle lacrime" è *namida ga koboresouni kanjite iru* (涙がこぼれそうに感じている), ovvero: "sentivo che stavano per sgorgare le lacrime".

²⁸² *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1030; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 298.

usando, chissà per quale ragione quelle parole così *“frementi di disprezzo”*²⁸³. In questo caso le parole sono fango, no? Dopo il fango viene l’acqua. Alle parole di fango, il risentito *“io”* risponde pensando in segreto:

*“in tal caso potevo anche chiedere alla danzatrice di trascorrere la notte in camera mia.”*²⁸⁴

Ero una ragazzina di quattordici anni, sì, ma è una cosa diversa da averne otto o nove! Siccome a quel tempo si contavano gli anni alla vecchia maniera, io avrei avuto tredici anni; ma ad ogni modo, come è chiaro, io ero una donna con capacità riproduttive!

È per questo che avrebbe fatto dormire nella sua stanza *“la ballerina”*, e non già *“le ballerine.”* A leggere adesso, alla mia età, sono arrossita.

Però queste sono parole di compra/vendita. Le parole d’acqua di *“io”*, le parole di fango della vecchia. Poi, passata la momentanea e un po’ carnale insania di *“io”*, l’acqua scorre, e non resta in bocca alcun cattivo sapore.

E così, la ballerina supera il passo di montagna e *“io”* continua a seguirla:

*“Entra nella galleria buia, dove cadevano qua e là gocce fredde. Davanti a me vedevo, piccola e luminosa, l’uscita a sud verso Izu.”*²⁸⁵

In questo modo, venendo gradualmente fuori dal *“tunnel del passo”*, si entra nel secondo capitolo.

²⁸³ Idem, p. 1031.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ *La danzatrice di Izu, ibid.; Izu no odoriko, op. cit.*, p. 299.

Al mio buon uomo piacciono i tunnel, eh? Ah, ma guarda che non c'è nessun doppio senso...

2. Il tuo nome?

Io odio i tunnel. Ed è perché, nonostante l'uomo che amo è da qualche parte fuori da un tunnel, per quanto mi riguarda da quando è iniziato il viaggio, nel mio vagare qua e là sono entrata e uscita da molti tunnel; ma alla fine, ahimè, torno sempre al punto di partenza.

Ma a leggere *La ballerina* mi è tornato in mente. C'è stato anche un tunnel che quell'uomo ha attraversato nell'inseguirmi.

*"All'uscita della galleria la strada scendeva a zigzag come una saetta, bordata su un lato da una palizzata dipinta di bianco."*²⁸⁶

Naturalmente "la strada" è quell'uomo, e la "bianca palizzata" che la accompagna sono io! La "pittura bianca" non è altro che il *make-up* della ballerina!!!

Il *make-up* è una cosa da artisti. Come consuetudine, senza mai dimenticare di stendere con accuratezza un primo e un secondo strato, al mattino si frizionano i liquidi di bellezza e si prepara già l'impacco per la sera. Come consuetudine, il *beauty-care* deve essere perfetto! Grazie a questo anche a quel tempo, pur avendo quattordici anni, ero una ragazza che "sembrava averne diciassette."

Ma poi chissà qual era la verità...

²⁸⁶ *La danzatrice di Izu*, p. 1032; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 299.

Anche se la mia vera età era quattordici, ero in realtà già adulta, o ero ancora una bambina? Ah, che stupida, non è vero? Se devo dirlo in una sola parola, per farla breve, insomma, per semplificare, in pratica... ero vergine, ecco.

Beh, sì... non ha solo un significato concreto questo termine. Esiste anche una verginità dello spirito, no? Eh, come? È più che sufficiente quella del corpo? Oh mio dio, ma che offensivo! Ma mi hai offeso! Allora, proprio a proposito di questo, ecco qua: un commento all'edizione tascabile de *La ballerina*²⁸⁷. Guarda un po' qua:

“l'interiorità di una vergine non può mai realmente divenire un oggetto di espressione. Un uomo che violi una vergine non potrà mai arrivare a sapere nulla di lei. Al contempo, un uomo che non la violi non saprà mai di lei a sufficienza.”²⁸⁸

Pesca con l'esca la prugna prelibata,
non più vergine è la vergine, ma ancora immacolata.²⁸⁹

C'è anche il problema che se se si viola una non vergine, di lei non si sa a sufficienza, o no? Anche se, se io fossi un uomo ci rinuncerei a capire qualcosa

²⁸⁷ Si tratta di un commento effettivamente scritto da Mishima Yukio, che fu pubblicato per la prima volta come *kaisetsu* all'edizione Shinchōbunko del 1951 di *Izu no odoriko*; cfr. Mishima Yukio, “Izu no odoriko, Onsen Yado, Jojōka, Kinjū ni tsuite”, in *Mishima Yukio zenshū*, Shinchōsha, 1975-78, vol. 25, pp. 369-374.

²⁸⁸ Mishima Yukio, “Izu no odoriko, Onsen Yado, Jojōka, Kinjū ni tsuite”, *op. cit.*, p. 370.

²⁸⁹ “Sumomo mo momo mo momo no uchi/hishojo mo shojo mo onna no uchi” (スモモもモモもモモのうち。非処女も処女も女のうち。Lett. “sia la prugna sia la pesca fra le cosce/sia non vergine sia vergine in una donna”). Gioco di parole che opera sui due livelli di significato e significato: tramite progressiva sottrazione del primo carattere è creato un parallelismo che gioca sul suono nella prima frase (in cui è sfruttata l'omofonia tra *cosce* e *pesca*, “momo”, che giustifica il campo semantico dei frutti) e sul senso nella seconda (con riduzione da tre e un carattere, quello di donna, che incarna il fulcro della presunta immanente duplicità che si è esplicitata nella citazione che precede; di tale duplicità si è tentata la resa in traduzione, considerando fondamentale qui salvaguardare l'aspetto semantico).

delle donne. È che anche questo commentatore, tale Mishima, è un uomo di lettere.

“Ma esisterà poi questa cosa chiamata verginità?”²⁹⁰

Sembra che in qualche modo dica “per favore, non esistere così semplicemente”, no?

Una vergine dal corpo ricco di forza di immaginazione, e per contro una donna non più vergine che, ormai esperta, si comporta per questo come se lo fosse...

Forse i letterati pensano che le donne di oggi non abbiano più né i sogni né l'ingenuità.

“Si dice che questa ardua conoscenza dell'inconoscibile sia il lirismo di Kawabata; in verità è la pura inquietudine della sua mente che spinge verso l'inconoscibile la difficile conoscenza.”²⁹¹

È difficile capire le donne. Le vergini, poi, si capiscono ancora meno, ed è per questo che le si teme quasi fossero quei serpenti immaginari²⁹²...

Ehi, sbaglio o esiste un “puroqualchecosa” che piace tanto al professor Otsuji Katsuhiko²⁹³? Tipo la “scala pura.” La scala ha una forma, ma dopo esserci

²⁹⁰ Mishima Yukio, “Izu no odoriko, Onsen Yado, Jojōka, Kinjū ni tsuite”, *op. cit.*, p. 370.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Tsuchinoko* (ツチノコ、槌の子).

²⁹³ Otsuji Katsuhiko (尾辻克彦) è il *nom de plume* di Akasegawa Katsuhiko (赤瀬川克彦, 1937 -), meglio conosciuto come artista concettuale con lo pseudonimo di Akasegawa Genpei (赤瀬川源平); famoso negli anni Sessanta come neo-dadaista è stato parte attiva di vari gruppi di artisti (*Neodada organizers* ネオ・ダダ・オルガイザーズ, *Hi-Red Center* ハイレッド・センター). Nel 1980 propone il concetto di *Hyper Art* (*chōgeijutsu* 超芸術), nel quale giocano un ruolo centrale ordinari oggetti di arredo urbano che divengono depositari di arte concettuale: questi

saliti non c'è una porta. Ci sono varie altre cose simili, come la "poesia pura." Anche le vergini di cui si parla qui sembrano cose simili. Ovvero "donne pure." Non esiste una cosa del genere; e se è così, si aprono due possibili strade:

1. esiste, e si arriva giusto in tempo;
2. si fa finta che non esista ciò che esiste e che esista ciò che non esiste.

Per quanto mi riguarda sceglierei senza esitare la prima. Ma probabilmente uno che ha scritto "la pura inquietudine della sua mente che spinge verso l'inconoscibile la difficile conoscenza", dal momento che mi pare un po' complicato, sceglierà la seconda.

Anche se ha a che fare con una donna reale, nega la sua esistenza in carne e ossa e la tratta come un'ideale "donna pura."

Non so se è ha una "mente pura", ma sicuramente "inquieto" lo è! Sembra sotto stress, mi fa pena! Se fossi io, mi trasformerei in una "donna pura" per dargli un po' di conforto...

Io vado proprio a portare conforto, nel paese delle nevi. Come, dite che è una gentilezza non richiesta? Una visita inopportuna? Ma al contrario!

Almeno quando avevo quattordici anni mi ha trattato impeccabilmente da "donna pura." Guardate, che galantuomo.

"Dal fondo dello stabilimento termale, immerso nella penombra, tutt'a un tratto una donna nuda sembrò venire di corsa verso di noi, poi salì in piedi sul parapetto dello spogliatoio come per saltare sulla riva del torrente e protendendo in avanti le braccia si mise a gridare qualcosa. Non aveva niente addosso, nemmeno un asciugamano. Era la danzatrice. Guardando il bianco corpo nudo

oggetti sono chiamati da Akasegawa "Thomason", e fra essi compare anche la "scala pura" (*junsui kaidan* 純粹階段) (si veda ad es. il saggio "Diario di un'investigazione per le strade di Tōkyō" [*Tōkyō rojō tankenki* 『東京路上探険記』, Shinchōsha 新潮社, 1986]). Come scrittore di narrativa, col nome di Otsuji Katsuhiko, ha ricevuto il premio Akutagawa nel 1981 con il racconto breve *Chichi ga kieta* ("Papà è scomparso", 『父が消えた』, Bungei shunju 文芸春秋).

dalle lunghe gambe, simile a un giovane albero di paulonia, ebbi la sensazione che il mio cuore fosse attraversato da una corrente di acqua limpida. Tirai un profondo sospiro e mi misi a ridere piano. Era una bambina. Una bambina che per la gioia di averci scoperto era balzata, nuda come si trovava, nella luce del giorno, e cercava di sollevarsi il più in alto possibile sulla punta dei piedi.”²⁹⁴

Andando avanti a leggere, pian piano è venuta meno la mia sicurezza Ero davvero una “bambina”, a quel tempo? A guardarmi ora, vedo con gli occhi della mente, per tutta la lunghezza delle “lunghe gambe simili a un albero di paulonia” una scura boscaglia. Forse sono impuri i miei occhi che avvertono così vividamente la parte di “donna” di quella “donna nuda”, più che il comportamento da bambina.

Impuri, ovvero fango. Dove c’era il fango poi l’acqua cristallina, ho detto prima. E così, è come se ritraesse anche una figura apparentemente “fangosa” della ballerina come presagio per il suo “candido corpo ignudo” che diverrà “una cascata di acqua limpida e cristallina” ...

Qui, ecco, questa parte:

“«Oh, che vergogna! Ha già cominciato a far la civetta, questa ragazza. Su, su...» disse la donna aggrottando le sopracciglia con aria sconcertata, e le lanciò uno straccio. Lei lo raccolse e si mise ad asciugare i tatami con un’espressione avvilita.”²⁹⁵

Questo me lo ricordo. Era la prima volta che lui veniva a trovarci nella nostra camera e io avevo preparato un tè. Per una qualche ragione, il mio cuore

²⁹⁴ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, pp. 1037-1038; *Izu no odoriko, op. cit.*, pp. 304-305.

²⁹⁵ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1034; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 301.

aveva preso a battere forte forte. *“Diventò tutta rossa e le tremavano le mani”*: così finii per versare tutto il tè. Aaah, che ingenua che ero, a quel tempo. Se mi fosse successo adesso, con la scusa del tè, avrei finto di barcollare per potergli almeno afferrare una mano.

Che strano, no? Anche se adesso gli stringerei la mano, nuda *“senza neanche un asciugamano”* nella sala da bagno non lo avrei mai fatto.

E se vogliamo parlare di stranezze, c'è la scena a cui passa immediatamente dopo quella senza ritocchi di *all nude*. Era venuto nelle stanze dove avevamo passato la notte:

“[...] gli artisti non si erano ancora alzati. Imbarazzato, mi fermai in corridoio. La danzatrice divideva con la ragazza più giovane il primo futon che mi trovai davanti. Vedendomi, arrossì violentemente e si nascose il viso tra le mani”.²⁹⁶

Certamente è possibile che si avverta più vergogna in pigiama nel letto che nudi in una sala da bagno. Ma se nel letto *“si coprì il volto con entrambe le mani”*, non sarebbe stato male se anche nel bagno *“con entrambe le mani”* si fosse coperta là sotto...

Ma io, a quel tempo, che problemi avevo?!

Beh, in effetti... io che tremo davanti un uomo e verso il tè, io che in un ingenuo nudo integrale stringo le mani a un uomo, io che nel letto mi copro il viso con le mani... quale fra queste *“io”* aveva maggiori problemi?

Naturalmente so qual è la risposta...

Ma secondo quell'uomo la risposta è l'esatto contrario.

D'altronde è un uomo che ha l'indefinita sensazione che le cose reali non ci sono, e quelle che non ci sono esistono.

²⁹⁶ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1040; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 307.

Probabilmente la piccola quantità di fango incrostata sull' "età pericolosa", sulla tremebonda scoperta dell' "attrazione sessuale" davanti all'uomo, emana assai più splendore di un innocente nudo.

Anche se chiamarlo "innocente" è un'ammiccante ambiguità.

Non c'è niente di più *ambiguo* di mostrarsi come una "ingenua bambina" di fronte a un uomo. Anche se si hanno quarant'anni è una cosa abbastanza *ambigua*. A meno che non sia Marilyn Monroe, qualunque donna sopra i trenta che lo faccia, bucata la stratosfera dell'ambiguità, è da ricovero.

Ciò che esiste non c'è. E ciò che non c'è esiste. L'innocenza il possesso più sublime. La purezza un prodotto del processo di elaborazione di un'impurità.

L'ambiguità, che cosa straordinaria.

Quando l'*ambiguità* arriva al limite della sua viscidità, improvvisamente la colla cade, e diviene acqua cristallina completamente trasparente. Che così va a bagnare le ali della fantasia dell'uomo assetato.

Il "dileguarsi delle fantasie"²⁹⁷ dell'uomo che mi era davanti mentre per la "pericolosità della mia età" arrossivo di vergogna, mancava certamente di ambiguità, no? L'atto di vergognarsi non è ostinato, ma incompleto: c'è un ego che non riesce a perdersi completamente in qualcos'altro... La fortuna aiuta solo gli audaci o anche quelli un po' incapaci?!?²⁹⁸

È dura però: se non si butta via l'*io* da sé, ci pensa qualcun altro a buttarti via.

Però, mi chiedo, chissà che cosa succede se sono gli altri a sopprimere il nostro ego? Se lo faccio io, resta qualcosa che non è più me; già, se viene meno la singola persona di nome Kaoru, poi non resta che la ballerina. Ah, è una cosa odiosa... nella testa di quell'uomo già da lungo tempo c'è una io che io non

²⁹⁷ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1034; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 301.

²⁹⁸ Nel testo, p. 98: "ware wo sutete koso ukabuse mo aru no dawa" (我を捨ててこそ浮かぶ瀬もあるのだわ) proverbio: "mi wo sutete koso ukabuse mo are" (身を捨ててこそ浮かぶ瀬もあれ, letteralmente: se ci si butta (in acqua) può darsi che ci si salvi...".

sono... Nel suo libro nel riferirsi a me dice sempre e solo “la ballerina” di qua, “la ballerina” di là... Ci fosse stata una volta che mi ha chiamato “Kaoru.”

Quando ci siamo incontrati non abbiamo saputo i nostri nomi subito. Però guardate un po’ qua, nel quarto capitolo sta parlando con mio fratello che gli riferisce che:

“lui si chiamava Eikichi, sua moglie Chiyoko e la danzatrice Kaoru”²⁹⁹.

Mio fratello, che fino ad allora era stato semplicemente “il ragazzo”, da quel momento viene chiamato “Eikichi”; la stessa cosa succede anche per Chiyoko e Yuriko. Solo io rimango fino alla fine “la ballerina.” Che nervi. Di questa cosa si è accorto anche mio fratello, che gentilmente gli ha fatto presente il mio nome... è successo la mattina della sua partenza:

“Soffiava un vento mattutino d’autunno e faceva freddo. Lungo la strada Eikichi mi comprò quattro scatole di sigarette Shikishima, dei cachi e delle pastiglie rinfrescanti di marca ‘Kaoru’. «Perché Kaoru è il nome di mia sorella» disse con un vago sorriso.”³⁰⁰

Anche mio fratello ha degli sprazzi di gentilezza...

Almeno verso la fine, che cosa gli sarebbe costato scrivere “Kaoru” invece che “la ballerina”? Nonostante fosse un risparmio di inchiostro scrivere “KA-ORU” invece che “LA-BAL-LE-RI-NA”... E ciononostante, ciononostante...

²⁹⁹ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1042; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 309.

³⁰⁰ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1054; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 321.

“Arrivando nei pressi del molo d’imbarco, tutt’a un tratto fui preso da una grande emozione alla vista della ballerina accovacciata vicino al mare.”³⁰¹

Ancora...

“ «Vengono anche le altre?» chiese Eikichi.

[La ballerina] scosse la testa.

«Stanno ancora dormendo?»

[La ballerina] Assentì.”³⁰²

A leggere, mi sono intristita.

Nell’essere di carne e ossa di nome Kaoru c’è un *ego*, ma anche delle passioni. Mi sporco, mi intorbido, mangio, respiro. Probabilmente è molto più bella la trasparente visione, profondamente incarnata nel ruolo della ballerina... Ma, naturalmente, è il mio cuore di donna che mi porta a desiderare di essere chiamata solo col mio nome... Molto meglio essere chiamata “Kaoru” che “signorina”!

Sono proprio una stupida, io. Non c’è ragione perché una persona debba rivolgersi a un’umile artista di strada chiamandola “signorina.” Prima ho detto del fango e dell’acqua: gli artisti girovaghi sono inequivocabilmente “fango.” Anche quell’uomo lo sapeva, naturalmente. Leggere questo libro ora mi riporta alla mente molte cose di quel tempo per cui provo nostalgia, ma anche tante altre di cui mi vergogno. Anch’io ora sono una *ballerina*, dunque non certo un’*artista*. Ma a quel tempo ci definivano “attorcicoli mendicanti”³⁰³

³⁰¹ *Ibid.* [Abbiamo sostituito “ballerina” a *danzatrice* che compare sempre nella traduzione italiana per *odoriko*].

³⁰² *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1054 - 1055; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 321.

³⁰³ *Kawara kojiki* 河原乞食

ed eravamo visti male... Così è cresciuta in me una timidezza, frutto del senso di inferiorità, che ha reso il mio comportamento in un certo senso "servile". Quell'uomo aveva deciso di fare il viaggio con noi artisti girovaghi. Uno studente del primo anno delle superiori di quel tempo, per noi era come dire un professorone, o un ministro. Anche se la compagnia di viaggio era assortita in maniera così singolare – uno studente di tal fatta e degli artisti di strada – il sole che splendeva sul nostro cammino era uno solo, così come anche la strada stessa. Il sole non fa distinzioni fra pini, bambù o prugni. Ma quando giungeva la notte, per le locande dove pernottare esistevano pini e prugni. I posti dove ci fermavamo noi di solito erano posti economici, con "tatami e fusuma"³⁰⁴ *consunti e sporchi.*" Conscio di questo, mio fratello decise di condurre quell'uomo "a un'altra locanda":

*"per tutto il tempo io avevo pensato di dormire nella modesta locanda dove si erano fermati gli ambulanti."*³⁰⁵

"Avevo pensato" è nella forma passata... a pensarci adesso, le nostre strade, quella nostra e quella di quell'uomo, erano strade separate.

*"L'uomo se ne andò, e dal giardino si voltò in su per farmi un cenno di saluto."*³⁰⁶

"L'uomo" è mio fratello, che "stava andando via" dopo averlo accompagnato all'altro alloggio.

³⁰⁴ *Fusuma* 襖, porta scorrevole utilizzata come divisorio per stanze, realizzata in legno e carta.

³⁰⁵ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1034; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 302.

³⁰⁶ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1035; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 302.

“«Tenga, con queste si compri magari dei cachi. Mi scusi se glieli tiro dall’alto» gli dissi lanciandogli alcune monete avvolte in un pezzo di carta. Lui rifiutò e fece per andarsene, ma dato che l’involto di carta era rimasto per terra nel giardino, tornò indietro e me lo rilanciò. «No, non deve disturbarci» disse tirandolo in alto. L’involto cadde sulla tettoia di paglia. Io glielo lancia di nuovo, allora lui lo prese e se ne andò.”³⁰⁷

Quell’uomo che getta i soldi dal secondo piano è sempre quell’uomo, quello che li prende e li porta via è sempre mio fratello.

“Di nuovo Eikichi passò la giornata nel mio albergo, dal mattino alla sera. La padrona sembrava una persona gentile e alla mano, però mi metteva in guardia, diceva che non valeva la pena di offrire da mangiare a uno come lui.”³⁰⁸

È così che va il mondo. Ma la cosa più penosa è che essendo abituato ai modi di quelli che appartengono a quel mondo, quell’uomo fissava con sguardo attento noi che ci avvicinavamo senza vergogna alla sua benevolenza, come un falco che punti la sua preda.

Successe anche un’altra cosa simile. Una sera che quell’uomo era venuto in camera nostra a giocare, arrivò il tipo della stanza accanto.

“In quel momento un uomo sulla quarantina, un mercante di polli che alloggiava in quella misera locanda, aprì i fusuma e invitò le ragazze a mangiare con lui. La danzatrice e Yuriko si spostarono nella stanza vicina

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *La danzatrice di Izu, op. cit., p. 1043; Izu no odoriko, op. cit., p. 310.*

portando con sé i loro bastoncini e si misero a mangiucchiare nella marmitta i resti di pollo bollito lasciati dal mercante.”³⁰⁹

È crudele, da far venire voglia di distogliere lo sguardo, essere descritti in questo modo dalla persona che si ama... Lo dico da me stessa, è uno schifo! (*Lacrime*) Questo è fango. È incrostato di fango, “*mangiucchiare nella marmitta i resti di pollo*”. (*Piangendo forte*)

Ah, grazie. Bello questo fazzoletto. Oh, scusa... ci si è appiccicato del mascara...

Va già meglio. È che ci metto poco a buttarmi giù, ma mi tiro su con altrettanta velocità. Ora che sto meglio possiamo leggere subito il seguito.

“Quei grandi occhi dalle iridi nere e lucenti erano la sua cosa più bella. La linea delle palpebre era di un’indicibile leggiadria. E poi quando rideva sembrava che sbocciasse. Il paragone con un fiore, in questi momenti, le andava a pennello.”³¹⁰

Che bello, eh? Bellissimo, davvero. Che bella io, in questo punto.

Bella io, io e la mia bellezza, *io e il mio bel Giappone*³¹¹.

Perché fai quella faccia?

Bèh, sì, in effetti non c’è tanto da fantasticare... Anche se dopo essere stata descritta come il fango mi si descrive come un fiore, il conto si chiude più o meno in pareggio. A meno che non si finisca di descrivere il fango degli artisti girovaghi, non si può far scaturire da lì l’acqua cristallina... Non c’è niente da

³⁰⁹ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1044; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 311.

³¹⁰ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1045; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 312.

³¹¹ *Utsukushiiatashi, utsukushiiatashi, utsukusii nihon no atashi* (美しいあたし、美しいあたし、美しい日本のあたし。): con questa specie di ironico *mantra* la ballerina invoca la bellezza ed evoca il famosissimo titolo del discorso di Kawabata per il ritiro del premio Nobel “*Utsukushii Nihon no watakushi*” 『美しい日本の私』.

fare, degli artisti mendicanti che in un soffio si trasformano in fiori... è proprio una cosa da *letteratura*, no? La signorina che *“sorride come un fiore”* è da romanzo Harmony.³¹²

A pensarci, anch'io ero proprio in una posizione sfavorevole. Artista di strada illetterata, e per di più donna. Eeh, a quel tempo essere una donna era una cosa alquanto miserevole. Erano tempi in cui se le donne non si umiliavano da se stesse, non arrivavano da nessuna parte. Sentite un po' le parole della vecchia qua:

*“«Bevete prima voi» fece la suocera. «Ci siamo dette che l'acqua si sarebbe sporcata, se la toccavamo prima noi donne.»”*³¹³

*“«Non vuole favorire, almeno un boccone? È sporco perché ci siamo già servite noi donne, ma lo potrà raccontare per farsi due risate!”*³¹⁴

Artista di strada e donna. In un certo senso, proprio nell'aver scelto il soggetto meno raffinato possibile, forse ha potuto scrivere qualcosa di una bellezza pura senza pari. Scrivere in maniera bella ciò che è brutto, può essere un modo per purificare se stessi. Eh già. È che, per dirla in breve a parole mie, quell'uomo è diventato bello.

“Per un po' continuarono a parlare a voce bassa, poi sentii ancora la voce della danzatrice:

«È una brava persona, vero?»

«Già, sembra una brava persona.»

«Lo è veramente! Che bella cosa...»

³¹² Harlequin Romance (ハーレクインロマンス) titolo di una collana di libri rosa.

³¹³ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1049; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 316.

³¹⁴ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1053; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 319.

C'era un palese stupore, in quel semplice modo di esprimersi, in quel tono che metteva infantilmente a nudo i sentimenti. Io stesso mi convinsi in tutta sincerità di essere una brava persona. Il cuore pieno di allegria, alzai gli occhi a guardare la catena di luminose montagne. Sentivo un leggero dolore dietro le palpebre. Avevo vent'anni, e mi ero messo in viaggio per Izu in preda a una malinconia soffocante, convinto da severi e ripetuti esami di coscienza che la mia condizione di orfano mi avesse deformato il carattere. Così provavo un'indicibile riconoscenza per il fatto di venir considerato una brava persona, nel senso che si dà comunemente³¹⁵ alla parola."³¹⁶

Qui l' "acqua cristallina" è "io" stesso, ma in sé, il fatto che "io" sia riuscito ad essere "sinceramente" cristallino, è dovuto al fango che io incarnavo.

Non ha ancora neanche finito di dire quanto ci è "grato", che scrive questo:

"Qua e là all'ingresso della città notai dei cartelli: «VIETATO L'INGRESSO A MENDICANTI E ARTISTI AMBULANTI»."³¹⁷

Dal punto di vista dell'opera, questo è proprio un momento di grande effetto, qualcosa come *mono no aware*... Io, poi, sono proprio un'eroina di serie B. Anche se gli ho appena dato del "bravo ragazzo", mi ritrovo apostrofata come "mendicante" ... Che mente contorta, eh?

Così come dire che "una signorina è come un fiore" è troppo ovvio, sarà che deve essere di poco impatto essere definito una brava persona da persone ordinarie, dalla "gente comune".

³¹⁵ *Seken jinjō no imi* 世間尋常の意味, lett. "il senso della gente comune".

³¹⁶ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1051; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 317-318.

³¹⁷ *Ibid.*

Che vorrà dire, poi “la gente”? E “comune”? Può darsi che frapponendo tra lui e me la “gente comune”, ci siamo specchiati da due lati opposti della realtà.

La “realtà”, poi, penso che non l’avesse del tutto messa da parte. Il che non è proprio una buona cosa... Se non ci sono grumi di fango, non c’è neanche acqua limpida. In un certo modo forse, una mescolanza dell’uno e dell’altro, una fanghiglia acquosa. Pastosa e viscida.

Se si volesse paragonare “La ballerina di Izu” a un fiume, più che alla Senna o al Sumida penserei al limpido fiumiciattolo della canzone... *oooh, azzurro ruscello che te ne vai gorgheggiando...* Nei ruscelli anche se ci sono zolle di fango che galleggiano, il fango, per una qualche misteriosa ragione, non si scioglie nell’acqua. Dev’essere una specie di fango impermeabile... lui l’ha preso, e ci ha fatto un bel rivestimento di “gente comune”.

Dopo tutto, né io né lui eravamo “gente comune”, ma grazie alla “gente”, ci siamo separati rimanendo belli.

A noi sarebbe piaciuto continuare ancora con lui il viaggio.

“Il mio atteggiamento schietto e amichevole, senz’ombra di curiosità o disprezzo per loro che erano degli umili artisti ambulanti, pareva averli toccati nel profondo del cuore. A un certo punto venne deciso che sarei andato a trovarli a Ōshima.”³¹⁸

Anche lui aveva si era mostrato d’accordo su questa decisione.

³¹⁸ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1046; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 313. Nel testo originale ciò che colpisce gli artisti girovaghi è l’ “ordinaria cortesia” (jinjō kōi 尋常な好意) del protagonista che appare “come dimentica del loro appartenere a quel tipo di umanità che sono gli artisti girovaghi” (旅芸人という種類の人間であること忘れてしまったような私の尋常な好意: come si vedrà poco più avanti questa espressione che è omessa nella traduzione italiana (evidentemente per motivi stilistici, dal momento che essa è pleonastica per la comprensione della proposizione nella sua interezza) è invece fondamentale per cogliere la riflessione della ballerina nel testo di Ogino.

A Shimoda, improvvisamente, lui partì per tornare a casa.

Era per la scuola, disse.

Sarà successo qualcosa all'improvviso, avevamo pensato; ma sai com'è, non essendoci mai andati, noi della scuola non capivamo molto. E quindi pensavamo che fosse per quello...

Era una bugia. L'ho capito per la prima volta leggendo questo libro.

*"Dovevo tornare a Tōkyō con la nave del mattino dopo. I soldi del viaggio erano finiti."*³¹⁹

Ah, se solo ci avesse accennato una cosa simile... Avevamo ricevuto spesso da lui mance e "pacchettini" di denaro, ma non era per questo che ci piaceva. Sebbene avesse di fronte degli artisti girovaghi, ci aveva dimostrato una "amicizia disinteressata", non era "curioso": di questa sua disposizione d'animo ci eravamo innamorati. Se uno come lui fosse rimasto senza soldi, Bèh che importava? Non gli avremmo mai detto *Ok, adesso bastaaa!* Anche mio fratello è un uomo! Penso che gli avrebbe detto cose tipo: non c'è bisogno di preoccuparsi per il denaro, il sole e un pasto caldo sul nostro cammino non mancano mai, quindi proseguiamo insieme senza preoccupazioni...

Sarebbe stato bellissimo, se fosse andata così... Avremmo pernottato insieme nelle locande... Avrebbe cucinato... Queste cose così umili sono rare per un signorino, gli sarebbero potute piacere! Ah quanto avrei voluto restare ancora un po' insieme...

Ma se fosse successo, dopo un po' avrebbe avuto difficoltà a oziare all'infinito; e allora avrebbe scritto le sceneggiature e noi le avremmo rappresentate... Io e lui saremmo stati una coppia di *manzai* niente male, eh? Lui, facendo uso della

³¹⁹ *La danzatrice di Izu, op. cit., p. 1052; Izu no odoriko, op. cit., p. 319.*

sua buona educazione e gentilezza, sarebbe stato il *boke*, io, nella mia volgarità, lo *tsukkomi*³²⁰.

Dal momento che era al primo anno delle superiori, il suo nome d'arte poteva essere... "Il primino" ... *Sul palco di Izu: "Il primino & la prima donna"*!³²¹
Poteva funzionare, no?

Ma anche questo effettivamente non è "comune". Accettando la nostra ospitalità, dormendo insieme nella nostra locanda si sarebbe separato tristemente dalla "gente" del mondo... Spezzata la linea di confine tra gli artisti e l'*amateur*, l'ignoranza dei primi si sarebbe mescolata alla saggezza dell'*intelligenza*, e alla fine saremmo diventati la stessa cosa macchiandoci con un fango di tipo diverso.

Davvero, ci aveva mostrato una gentilezza che sembrava persino dimentica della nostra realtà di girovaghi. Già "sembrava" ... c'è qualcosa di sospetto in questo "sembrava."

Il fatto che ci mostrasse l'umana cortesia di "sembrare dimentico" della differenza tra l'ammiratore e gli artisti, forse può apparire un po' curioso, ma anche visto dall'esterno rimane nei confini dell' "ordinarietà"... Potendo togliere quel "sembravo", allora diventerebbe: una "gentilezza dimentica" della differenza: questa sì è una "gentilezza fuori dall'ordinario". Il degno finale di tanta cortesia sarebbe stato... tipo... una fuga d'amore tra l'ex studentello e la ballerina. Hihhi, con questo schema si sarebbe messa proprio bene per me, eh?

³²⁰ *Manzai* 漫才, alla lettera "traboccanti talenti", è la dicitura moderna che designa una forma di arte narrativa le cui origini risalgono all'VIII secolo; l'attuale *manzai*, che ne rappresenta la terza fase evolutiva iniziata nel dopoguerra, si presenta sotto forma di dialogo comico tra un *tayū* 太夫, ovvero il protagonista detto *tsukkomi* 突っ込み, e uno *saizō* 才蔵, la spalla comica detta *boke* 惚け.

³²¹ Nell'originale si gioca sull'assonanza di *ikkō* (一高, abbreviazione di *ikkōsei* 一高生 ovvero studente del primo anno della scuola superiore) e *kekō* (ケッコー, perfetto, magnifico).

Ma in ogni caso è un bene che la storia abbia un bel finale. Per fortuna ci siamo separati in un bel momento, e in un bel modo, io e lui. Per una come me, essere così profondamente coinvolta, non è una buona cosa... Ma va bene, va bene.

Beviamo un sorso, su.

(Mezz'ora dopo)

Che peccato che sia finita così semplicemente. Se non sono coinvolta fino in fondo, io mi annoio... Quel viaggio, che cosa sarà mai stato?

Un sogno. Ho fatto un bel sogno.

Gli uomini che nei sogni ci rendono felici, non danno una reale felicità, perché solo uomini così sono bravi a separare sogno e realtà

Anche quell'uomo era così. Se si può dire che fosse bravo nella regia, aveva qualche difficoltà con l'uso dei materiali scenici. Aveva indossato un cappello con la visiera ed era entrato nel mondo degli artisti.

“Ci eravamo messi d'accordo per lasciare Yugashima il mattino dopo alle otto. Mi misi in testa un berretto che avevo comprato vicino alle terme pubbliche, ficcai in fondo alla cartella quello dell'uniforme da liceale, e mi recai alla locanda sul ciglio della strada.”³²²

E così, dopo che si fu cambiato il cappello, noi improvvisamente uscimmo dal nostro guscio, arrivando a rivelargli i nostri nomi. Ma giunta la mattina della partenza, eccolo di nuovo col cappello della scuola; e di nuovo all'improvviso, eccolo tornare nel mondo da cui era venuto.

³²² *La danzatrice di Izu, op. cit., p. 1040; Izu no odoriko, op. cit., p. 307.*

“Mi tolsi il berretto e glielo [a Eikichi] misi in testa. Poi tirai fuori dalla cartella quello dell’uniforme e ridemmo mentre ne lasciavo le pieghe.”³²³

Cambiato il cappello, cambia il mondo. Incredibile, eh? Altro che mago di Oz, questo è il mago di Iz(u)!!!³²⁴ E anche lo “Izu” del titolo, non è affatto il nome del posto ma della sua *Iz(u)* ... *Dis Iz(u) Izu*, che ve ne pare???³²⁵ (*Ride*) In ogni caso... se lui era uno *stregone*, io sono stata una *stupida*³²⁶ a innamorarmene. (*Piange*)

Quell’uomo, anche se viaggiava nella reale regione di Izu, non è mai uscito dalla sua personale *Izu*. Anche se mi vedesse, attraversando con uno sguardo a raggi X il corpo in carne e ossa di Kaoru, sullo schermo della sua mente si proietterebbe l’immagine della *ballerina*. Né donna, né bambina: *ballerina*. E quella ballerina sembra preferisca incontrarla e amarla nei ricordi piuttosto che nella realtà.

“Appena loro se ne furono andati però la mia fantasia, come liberata, prese il volo con nuovo vigore.”³²⁷

La pensava così fin dall’inizio. E anche quando alla fine salì sulla nave, non appena si fu allontanato dalla costa:

³²³ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1054; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 321.

³²⁴ Il fatto che in giapponese “Oz” diventi Ozu (オズ) rende l’assonanza con Izu perfetta.

³²⁵ “This is Izu” (ジス・イズ・イズ): Izu sarebbe dunque un luogo altro, “magico”, creato ad hoc dalla penna di Kawabata nel quale la realtà e le sue regole sono escluse per l’arco di tempo occupato dalla storia, che rimane sospesa nell’ irrealizzabile, nel sogno, “nella letteratura” direbbe la nostra ballerina.

³²⁶ Assonanza tra *mahō* (魔法 magia) e *ahō* (アホー stupido).

³²⁷ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1030; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 298.

“Mi sembrava che l’addio alla danzatrice appartenesse già a un lontano passato.”³²⁸

Aaah, che uomo senza cuore! Più della realtà, la fantasia. Più del presente, i ricordi. Più della donna, la ballerina. Tutte bugie, solo bugie. Questo mondo così infinitamente bello che ha creato è tutta una bugia. Non vi sembra di sentirlo, *queste bugie sono ciò che chiamano letteratura...*

Quel bugiardo... Non solo bugiardo, ma anche bravo a fingere era quello. Il giorno prima della partenza propose di andare tutti insieme al cinema a divertirci. Chiyoko e Yuriko gli risposero di no, e io, anche se ero rimasta da sola, volevo andare con lui; provai a chiederlo alla signora³²⁹, ma niente.

“A dire la verità anch’io trovavo strano quel divieto.”³³⁰

Eh??? Bugia. Non c’è proprio niente di “strano” ... come se non sapesse bene quanto era risoluta la signora su queste cose. Proprio perché non era la nostra vera madre aveva una cura anche eccessiva...

Come quella volta del pollivendolo che ci aveva offerto il suo cibo...

“Poi si alzarono, e stavano tornando tutte e tre insieme nella loro stanza quando l’uomo batté leggermente sulla spalla della danzatrice.”

³²⁸ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1056; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 323.

³²⁹ Letteralmente è “la madre” (おふくろ), ma l’anziana donna è la madre di Chiyoko, dunque la suocera del fratello della ballerina, che svolge un ruolo materno anche per lei e Yuriko, l’altra ragazza che pure non ha con loro alcun legame di parentela.

³³⁰ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1053; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 320.

«Ehi!» fece la suocera prendendo un'espressione truce. «Questa ragazza non si tocca. È ancora illibata.»³³¹

Per un tocchettino sulla spalla quello si era beccato un bel rimbrotto... figurarsi se mi avrebbe mai permesso di andare al cinema da sola con un uomo!

In realtà lo sapeva anche lui, eccome! Non solo lo sapeva, ma faceva pure finta di no.

Com'è possibile che pensasse che la relazione con la ballerina era una cosa così pura (*ah, se fosse così!*) al punto da non accorgersi che erano visti come un uomo e una donna?!?

Nel punto in cui sembra dire "ah, se fosse così!", ha come la mania di incrinare il pennello.

Nella sala da tè del passo, all'inizio, compare il vecchio afflitto da paralisi "tutto gonfio e blu come un annegato."

«Mi raccomando, abbia cura di sé, perché ormai comincia a far freddo» dissi al vecchio con sincera sollecitudine mentre mi alzavo.»³³²

Chissà perché ha espressamente aggiunto "con sincera sollecitudine." "Riguardatevi"³³³ non si dice solo per formalità, è un'espressione sincera. Secondo me aggiungere "con sincera sollecitudine" è come dire "nero nerissimo." Noi che non abbiamo grande familiarità con le parole diciamo spesso cose del

³³¹ *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1044; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 311.

³³² *La danzatrice di Izu*, op. cit., p. 1031; *Izu no odoriko*, op. cit., p. 298.

³³³ *Odaijini* お大事に, saluto di commiato rivolto a chi è malato o convalescente che vale l'italiano "Si riguardi", "Abbia cura di sé".

tipo “sono caduta da cavallo cadendo da cavallo”, ma quando lo fa uno esperto una qualche ragione dovrà pur esserci.

Il pallido vecchio è spiacevole dal punto di vista fisico. Ma sul piano del sentimento muove a pietà. Spiacevole e pietoso. La gente non si accontenta di un “*pietoso*” puro e semplice.

Nella reale Izu sarebbe stato così, ma essendo lui del *magico mondo di Izu*, allora vuole necessariamente vivere nella bellezza. Senza nessuna “spiacevolezza”, allora forse voleva dire: “pensai a quanto sarebbe stato bello poterlo dire *con sincera sollecitudine mentre mi alzavo*”

E se è così, allora anche quella sua espressione di gentilezza che “*sembrava persino dimentica della loro realtà di girovaghi*” forse era: “ah, se avessi potuto dimenticarmi della loro realtà di girovaghi” ...

Quando l’opera volge al termine i deboli sospiri di “...ah se fosse stato così...” si accumulano gli uni sugli altri come gli strati delle torte, e un calda fragranza prende a fluttuare nell’aria. “*La dolce, piacevole sensazione che non restasse più nulla*”³³⁴, dice quell’uomo.

Pare che anche alla geisha Komako de “Il paese delle nevi” quest’uomo ha dato parecchio filo da torcere. È un uomo che pur se amato alla follia è capace di dire cose simili:

*“Vedere nell’amore di Komako, che pure era rivolto a lui, solo un nobile spreco d’energia, gli dava un senso di vuoto [...] Egli compiangeva lei, e se stesso.”*³³⁵

Forse la cara Komako era solo “normalmente” innamorata. “*Un nobile spreco d’energia*”: non mi sembra affatto dalla parte di Komako. Un uomo che

³³⁴ *La danzatrice di Izu, op. cit.*, p. 1057; *Izu no odoriko, op. cit.*, p. 323.

³³⁵ *Il paese delle nevi, op. cit.* 97; *Yukiguni*, pp. 102-103.

impone a sé stesso di vedere così le cose, che insiste con i "...ah se fosse stato così...": questo, ai miei occhi, è "uno spreco d'energia."

Che uomo debole. Che uomo sensibile. Me ne vergogno, ma io amo quest'uomo così. Va bene non essere considerata come la Kaoru in carne e ossa, va bene essere la "ballerina" senza nome. Già. Lascia la geisha della *hot spring* dello *snou cauntri*, e SMACK a lungo le *hot legs* della *Izu denser* che era una *gherl* e ora è una *umen*.³³⁶

3. *Ai em a denser*

Mi, denser. Izu non è *mai hom cauntri*. Vengo da Manila. Ho incontrato *Mister Shimamura* solo al tempo dei miei *fourtin years*. Ah, che nostalgia. Ma dal momento che ha una *stedy gherl-friend* che si chiama Komako, anche se *mi* gli vado incontro, può darsi che io sia *no-hop, meibi*.

Oh, dis, questo è "*Snou cauntry*." *Mister Shimamura* è il *Nobel* che ha scritto del suo *love-affair* con Komako. Ah, *mi* sono assolutamente *gelous*, assolutamente. *Oh*, questo è *in japanis*. Questa è la traduzione *in english*. Io, il giapponese, i *kanji*, capita un po', spesso che non capisco...il giapponese è *veri veri difficult*. Soprattutto non capisco le *lav-scin*. *You, luk* qui. Io *anderstend* che è una scena di *first-bed* con Komako, ma l'ho letta tre volte!

³³⁶ "Per piacere, lascia la geisha delle terme del paese delle nevi e bacia a lungo le lunghe gambe della ballerina di Izu che era una bambina e ora è una donna". Da questo punto in poi la ballerina, che rivelerà le sue insospettabili origini filippine, si esprimerà in un idioma eterogeneo anglo-nipponico reso in *katakana* (nell'originale solo SMACK è in inglese, in *romaji*); la scelta di tradurre questi passi con un inglese italianizzato è dettata dalla necessità di rendere una lingua che pur se scritta in giapponese, non è giapponese (e al contempo non è neppure inglese).

“Andò da lei e la tirò verso di sé.

Dopo aver tentato di sfuggirgli, girando la faccia dall'altra parte, infine la donna, tutt'a un tratto, tese le labbra impetuosamente verso di lui.

Ma poi, come se in un delirio cercasse di spiegare quanto soffriva, di nuovo disse: «Non dobbiamo, non dobbiamo. Non avevi detto che dovevamo essere solo amici?»³³⁷

“Tese” le sue lips. Mi, pensavo si trattasse di un kiss. Dopo ci si aspetterebbe una cosa tipo “Lo sguardo di lui si insinuò tra le belle labbra di lei; lentamente Shimamura ripiegò il viso per incontrare il suo.” E invece? Dopo aver “teso” ecco che, *tac*, arriva improvvisamente un “ma.” Arriva il “poi.” “Poi” è lo *after* di che?!? Insomma questo kiss c'è stato o no? *Bifor* e *after*, senza parte centrale. È quella che vorrei di più leggere, la parte centrale! A me interessano le *scin* vere...

Oh, un'altra parte *difficult*, qua. Shimamura dice a Komako “Sei buona, una ragazza buona.”³³⁸ Bèh, mi al posto di Komako gli avrei detto *tenk yu very much* e SMACK. Ma a Komako non fa molto piacere... “Perché?” and “Che cosa ho di buono io?” and “Quanto sei assurdo!”³³⁹ Questo forse è quello che si intende per *vergogna & sessualità*³⁴⁰ del mondo *japanis*.

“«Che ci trovi di buono in me?» La sua voce era venata di pianto. «Quando ti ho incontrato la prima volta, ho pensato che eri veramente una persona odiosa.

³³⁷ *Il paese delle nevi*, op. cit., p. 28; *Yukiguni*, op. cit., p. 33.

³³⁸ *Il paese delle nevi*, op. cit., p. 112; *Yukiguni*, op. cit., p. 119.

³³⁹ *Il paese delle nevi*, op. cit. 112; *Yukiguni*, op. cit., p. 119.

³⁴⁰ *Tere* 照れ, *iroke* 色気.

*Nessuno chiede quello che tu hai chiesto a me. Ti ho trovato insopportabile.»
Shimamura annuì.”³⁴¹*

*Hey, boy... You non sai wot is “quello che tu hai chiesto a me” ... Te lo spiego mi.
La prima volta che si sono incontrati Shimamura all'improvviso ha chiesto a
Komako “presentami un'altra ragazza!”. È che lui pensa a lei come a
un'amica; gli dice pure: “Quando due stanno insieme, qualsiasi cosa si faccia
finirà!”³⁴² “Qualsiasi cosa” che??? You, capisci? Che ci sia qualche spiegazione?
Nessuna spiegazione. Già, che peccato. Mi, se un uomo mi dice: “You sei my
friend, quindi chiamami un'altra donna”, gli rispondo fak you.*

*“«Capisci perché non ti ho detto queste cose prima? Quando una donna arriva al
punto di parlare così, vuol dire che è la fine,»*

«Ma no...»

*«No?» Komako restò a lungo in silenzio, pensosa, come se stesse guardandosi
indietro. Come se un soffio di calore, la sensazione del suo vivere di donna lo
pervase.”³⁴³*

Oh, no!

*“È la fine”: vuol dire The End??? Ma, you, se uno ti dice “is the end” gli
rispondi “Va bene”, OK... Così ci si separa... no, non può essere.*

Non avendo altra soluzione ho guardato la traduzione di Saidenstiker.

³⁴¹ *Il paese delle nevi, op. cit., p. 112; Yukiguni p. 119.*

³⁴² Traduzione nostra. *Nani shitara oshimaisa*, 「なにしたらおしまいさ」, Yukiguni, p. 22; *Il paese delle nevi, op. cit., p. 17: “Quando due stanno insieme, è la fine”.*

³⁴³ *Il paese delle nevi, op. cit., pp. 112-113; Yukiguni, p. 119: 「あら。それを私今まで黙ってたの。分かる？女にこんなこと言わせるようになったらおしまいじゃないの」「いいよ」「そう？」と、駒子は自分を振り返るように、長いこと静かにしていた。その一人の女の生きる感じが温かく島村に伝わって来た」.*

“È la fine”, ovvero “...she has gone as far as she can, you know”³⁴⁴: ma questo è l’esatto contrario di *The End!* Ah sono confusa, *very very* confusa. Se è così allora “*va bene*” sarà *okey or gud or you ar a gud gherl*, oppure *pritty, charming?!?* Conviene guardare di nuovo alla traduzione inglese.

“*But it’s all right.*”³⁴⁵

Oh, no!

Ai em completely impressionata e sconcertata. Illuminata e allibita. Servita e riverita. Azzittita, *no comment.*³⁴⁶

Oh, ma questo *trein* che fa? Vibra, che cosa fastidiosa. *Insaid de tunnel* è proprio buio, ho paura. Vibra, che fastidiooo. *Oh, mai god.*

STUNK.

4. Davanti al tunnel

Il treno non è ancora uscito dal tunnel. Il tunnel è piuttosto lungo, e io a tratti mi appisolo.

Nei sogni interrotti del dormiveglia, pensavo che non sarò mai all’altezza di Komako... pensando e ripensando lentamente, nel sonno mi sono sentita sprofondare.

³⁴⁴ In inglese nel testo.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Serie di espressioni che crea un omoteleuto (in *-zen*), spesso senza coerenza di significato per quanto la maggior parte di essi si riferisca al campo semantico della sorpresa; in particolare “*zazen*” è il nome di una pratica meditativa del Buddismo Zen, “*agezen suezen*” è un’espressione fatta che indica “vivere nell’agiatezza”: *azen bōzen – zazen, gakuzen – agezen, suezen – zenzen, no comento.* (「唾然ボウゼーン。ザゼン、ガクゼーン。アゲゼン、スエゼーン。ゼンゼーン、ノーコメント」).

Un tonfo dovuto al traballare del treno, e alzo improvvisamente la testa: ancora il tunnel. Su una parete lontana del buio vagone, prende a fluttuare un avviso di un bianco difficile da distinguere; ci fisso lo sguardo, c'è scritto:

“VIETATO BUTTARSI GIÙ.”

Mi sono spaventata, ma stranamente è più forte la sensazione che mi fa assentire... Eh già. Certo che non mi butto giù! Lui ha detto di me che sorrido come un fiore. Per Komako non ha scritto niente di così *floreale*... Ha detto cose come “*Qualsiasi cosa faccio finirà!*”, e con lei ha fatto di certo “*qualsiasi cosa.*” Ciò vuole dire che “*la fine*” è già arrivata di certo! A me non ha ancora neanche stretto le mani, quindi non c'è nessuna fine: inizia tutto da ora! Senza fare “*alcuna cosa*”, impegnandosi nel più platonico degli amori, diverrà sorprendentemente serio. Si separerà da moglie e figli, e allora sarò io felicemente la sua legittima sposa, no?

Un altro tonfo, alzo la testa, i caratteri scritti sono cambiati.

“ATTENZIONE A NON VOLARE TROPPO ALTO.”

Poi, cominciano a scorrere sudori freddi sulla mia fronte. Con nonchalance guardo attorno ai miei vicini. Nell'aria ristagna la fatica del lungo viaggio. Come sardine dal respiro difficile, i viaggiatori dormono, mangiano mandarini, leggono; per quanto l'aspetto dica che ognuno differisce dall'altro per l'età, solo nel volto tutti hanno il mio volto.

Ah, qui siamo dentro il mio cuore. Con il violento STUNK di prima il treno ha vibrato forte, e per la sorpresa sono finita fin dentro il mio stesso cuore. Non c'è da meravigliarsi che sia tutto così buio. Anche dopo aver attraversato un

tunnel, eccone ancora un altro, e un altro ancora: è il tunnel del mio *io* che continua all'infinito.

Quello STUNK di prima allora mi ha davvero aperto gli occhi. Che strano sogno ho fatto. I colori erano accelerati. Saranno i nervi, la stanchezza incide. Perché io sono fondamentalmente nervosa.

Oh, stiamo per arrivare. Grazie per avermi concesso questa lunga compagnia. Per ringraziarvi, ecco, ho giusto qua due copie del libro. Se vi fa piacere, leggetelo. Da questa primavera farò parte dello show allo *Hatoya*³⁴⁷ di Itō, venite a vedermi! Bene, *bye bye*.

Scuotendo la mano, la ballerina è scesa nella piccola stazione del paese delle nevi. Quando il treno comincia a muoversi, ridendo, con entrambe le mani raccolgo i grandi baci che ci manda. Insieme con il panorama che scorre fuori dal finestrino, la ballerina, i baci, la stazione deserta in un men che non si dica volano via in direzione dell'altro ieri; proprio nel bel mezzo di un piacevole pisolino, la coscienza lascia il posto alla paralisi.

Preso dalla lettura, provo a prendere in mano una delle copie tascabili dalla copertina gualcita. Voltando le pagine, mi solletica la debole fragranza di profumo lasciata dalla ballerina. Senza né leggerlo né chiuderlo, mi lascio andare alla piacevole sensazione che il libro stesso produce, quando mi cade l'occhio sulla cronologia che segue la postfazione. Fra titoli e nomi che non conosco cerco "La ballerina di Izu".

È stato pubblicato nel "*quindicesimo anno Taishō, il primo anno Shōwa*".³⁴⁸ Se lo scrittore e la ballerina si incontrarono nel primo anno *Shōwa*³⁴⁹, e lei a quel

³⁴⁷*Hatoya* è il nome di uno degli hotel turistici più reclamizzati della regione.

³⁴⁸ Era Taishō 大正: 30 luglio 1926 – 25 dicembre 1927; era Shōwa 昭和: 25 dicembre 1926 – 7 gennaio 1989. Il racconto fu pubblicato per la prima volta nei numeri dei mesi di gennaio e febbraio del 1926 della rivista letteraria *Bungei jidai*.

tempo aveva quattordici anni, ora lei dovrebbe averne ottanta. Se l'incontro avvenne molto prima che fosse scritta l'opera, allora l'età sale in proporzione. Un volto da bambina, senza considerare le piccole rughe agli angoli degli occhi, un viso sorridente nel quale era ancora nascosto il segreto del fiore dei quattordici anni.

Su quelle gambe che mi ha mostrato mentre le *"alzava così in alto"* c'era del grasso, e francamente una forza muscolare quasi animalesca, quella di una donna del tutto fiorentina. Anche se, quando si era chinata per ridisegnarsi le sopracciglia, la figura che si piegava sul sedile era quella di una donna anziana. Insomma, l'età resta misteriosa. Quell'immagine che va rapidamente colorandosi in tinte seppia, vagando tra i quattordici e gli ottant'anni, non avrà mai una sagoma unica.

Ferma nel tunnel del proprio io continua il viaggio senza fine... non è forse come l'ebreo errante? Fuori dal tunnel forse qualcosa sta aspettando. Può darsi sia l'inferno chiamato *gli altri*.

STUNK. Dopo una serie di piccoli e grossi singulti il treno ha smesso di vibrare.

Abbiamo attraversato il tunnel, infine.

³⁴⁹ In verità Kawabata fa un esplicito riferimento alla sua diretta esperienza nella penisola di Izu in *Shōnen*, dove racconta che *"l'incontro con la danzatrice risale al VII anno Taishō (1918, ndt) e io avevo vent'anni"*; cfr. *"Shōnen"*, *Kawabata Yasunari zenshū*, vol. 10, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984, p. 166.

SNOU CAUNTRI

Shimizu Yoshinori

(「スノー・カントリー」, *Sunō kantorii*)

Note alla traduzione:

La traduzione è stata condotta sul testo incluso nella raccolta *Ese monogatari* ("I racconti di Ese"), nell'edizione pubblicata da Kadokawa bunko nel 1991.

(Nel testo, citato come "Shimizu")

Per il testo fonte di Kawabata, *Yukiguni* (Il paese delle nevi) faremo riferimento alla *Kawabata Yasunari zenshū* ("Kawabata Yasunari – Opera omnia"), Tōkyō, Shinchōsha, 1981-1984.

川端康成全集、東京、新潮社、1981-1984

Per il testo fonte *Snow Country*, traduzione inglese di *Yukiguni* a cura di Edward Seidensticker (1956, © Alfred A. Knopf), si fa riferimento all'edizione pubblicata da Vintage International nel 1996. Le citazione a cui si rimanda nel testo sono riportate in nota alla traduzione.

(Nel testo, citato come "Seidensticker")

Per la traduzione italiana di *Yukiguni*, dove non diversamente specificato, ci si riferisce a: *Il paese delle nevi*, trad. G. Amitrano, *Kawabata Yasunari. Romanzi e racconti*. (a cura di G. Amitrano), I Meridiani, Mondadori, 2003, pp. 3 – 135.

(Nel testo, citato come "Amitrano").

All'inizio son rimasto sorpreso. Poi, turbato, ho pensato a quanto sia diventato vano il mestiere dell'insegnante. Nel calmarmi, però, ho cominciato pian piano a considerare che questo potrebbe essere uno specchio dei tempi. Forse, sono arrivato a pensare, potrebbe essere l'espressione stessa del Giappone odierno che procede spedito verso l'internazionalizzazione.

Cercherò di spiegarmi in breve...

Al liceo privato Meihō, Komazawa Kazuo, professore di lingua inglese in una seconda classe, ha dato un compito tosto per le vacanze estive: tradurre un libro dall'inglese, uno qualsiasi. Dal momento che un intero romanzo sarebbe stato ragionevolmente impossibile, poteva andar bene provare a tradurre un racconto; in alternativa, se si fosse scelto un romanzo, era sufficiente un capitolo iniziale. Non solo romanzi: ammessi anche testi di non-fiction. In totale, si trattava di consegnare una traduzione di venti/trenta fogli basandosi sulla pagina-tipo del *genkō yōshi*.

Il liceo Meihō, ad essere onesti, era una scuola di livello bassino. La percentuale di studenti che continuavano a studiare all'università dopo il diploma era più o meno del cinquanta per cento; quelli che ci andavano poi, finivano quasi tutti in università sconosciute (del tipo "ah, ma dai, esiste pure 'st'università qua..."). Nonostante il livello scolastico fosse al di sotto della media, il liceo Meihō non era però una di quelle scuole violente, allo sfascio o cose simili. Era probabilmente nella tradizione della scuola che gli studenti fossero sorprendentemente obbedienti e per certi versi un po' ingenuotti, e di loro il professor Komazawa pensava fossero dei tipetti adorabili. Ma con quel livello scolastico, e per di più con quegli studenti di seconda che avevano iniziato lo studio dell'inglese da cinque anni, non prevedeva di ottenere traduzioni di tutto rispetto: sapeva che sarebbero probabilmente fioccate le

traduzioni più strane. Poteva andar bene anche così: 'il senso è provare a scontrarsi per una volta con l'inglese vero', aveva pensato lui.

E così, alla fine delle vacanze estive, gli obbedienti studenti, uno dopo l'altro, gli avevano presentato i loro capolavori. C'era anche un venti per cento che non aveva fatto i compiti, ma il restante ottanta per cento in un modo o nell'altro, aveva fatto le traduzioni.

Fra questi, uno era riuscito a stupire oltremodo Komazawa.

Nishida Akira, studente dai risultati piuttosto scarsi in inglese, aveva tradotto un romanzo decisamente assurdo: *Snou cauntri*, di Yaasan'ari Kuuwabatta. In pratica, non si era reso conto che *Snow country* di tale Yasunari Kawabata, era lo *Yukiguni* di Kawabata Yasunari³⁵⁰. Come dire, 'ma che ne so io di che roba è 'sto Premio Nobel'. Ma se anche fosse stato così... Yaasan'ari Kuuwabatta? Di dove diavolo aveva pensato che fosse originario l'autore?

Komazawa aveva provato a leggere questo *Snou cauntri*. E poi, non potendo proprio trattenersi, era scoppiato a ridere.

³⁵⁰ 「つまり、その生徒は、YASUNARI KAWABATA の SNOW COUNTRY が、川端康成の『雪国』だということにきがついていないのだ。」 (Shimizu, p. 51).

Snou cauntri

di Yaasan'ari Kuuwabatta

traduzione di Nishida Akira

Quel treno uscì da dentro il lungo tunnel ed entrò in Snou cauntri. La Terra si era sdraiata sotto il cielo della notte. Il treno era stato tirato su allo stop del semaforo.

La ragazza che era appena stata seduta tutto il tempo nella parte opposta del carro si avvicinò e aprì il finestrino di fronte a SHIN'AMUURA. La freddezza della neve fu versata dentro. Inclinandosi ben lontano all'esterno del finestrino, la ragazza chiamò il capostazione, come se lui fosse assai distanziato.

Il capostazione camminava lentamente sopra la neve e aveva in mano una torcia elettrica portatile. La sua faccia era coperta dal naso in una sciarpa, e le falde del cappello coprivano le sue orecchie.

Questo è quello che è freddo, non è vero?, è il pensiero di SHIN'AMUURA. Edifici che somigliavano a basse caserme³⁵¹ - forse dormitori della ferrovia? - erano sparsi sul fianco ghiacciato della montagna. La bianchezza della neve era precipitata via all'interno dell'oscurità, a poca distanza prima che li raggiungesse.

"Come va?" chiese la ragazza.

"E' YOKO."

"Ah, YOKO, e già! Il tuo modo è sulla schiena? Dal momento che fa di nuovo freddo."

"Ho compreso che mio fratello è venuto qua a lavorare. Ho gratitudine in tutto quello che tu hai fatto".

"E' perché è solo soletto. Questo non è un paese per un giovane ragazzo."

"Lui per davvero non è più che un bambino. Tu gli devi insegnare le cose che è necessario che lui sa, è così, no?"

³⁵¹ "Barracklike buildings" (Seidensticker, p. 4) → 「兵舎に似たビルディング」 p 52 (川端: 「官舎らしいバラック」). Barrack → baraccamento, caserma.

“Oooh, però lui sta facendo molto bene. Noi probabilmente saremo impegnati di più da ora in su. La neve e il tutto che accompagna. L’anno scorso ne abbiamo posseduta molto, e i treni erano sempre in stop per le valanghe. E così nella città hanno cucinato per loro e l’affaccendamento è continuato.”

“Però, guardi quel vestito caldo, vero? In base a quello che dice mio fratello nella lettera, lui anche se si mette il maglione, non diventa ancora caldo.”

“Io, anche se porto quattro strati, ancora sono il me stesso che non diventa caldo. I giovani se è freddo cominciano a bere, e poi, le cose che tu saprai per prime è che sono sul letto insieme alla freddezza.”

Lui scosse la torcia elettrica portatile verso il dormitorio.

“Mio fratello beve?”

“Di quello che io so, non è così.”

“Tu hai sulla strada della tua propria casa, non è vero?”

“Io ho avuto un piccolo incidente. Io devo andare dal medico.”

“Tu devi essere più attento.”

Il capostazione che aveva un cappotto sopra il KIMONO, si girò come per tagliare corto la conversazione refrigerante.

“Fai assistenza a te stessa!”, lui chiamò da sopra la sua spalla.

“Mio fratello ora è qui?” YOKO vide la piattaforma ricoperta di neve.

“Guarda che lui si comporti se stesso!”

Era una voce così bella, il cuore dell’uomo fu colpito. Quell’alto riverbero uscì fuori dalla notte di neve e sembrò come un’eco.

La ragazza era ancora inclinata dal finestrino, e in quel momento il treno fu spinto fuori dalla stazione.

“Di a mio fratello di tornare a casa quando è in vacanza, per favore”, lei urlò al capostazione, camminando parallelamente ai binari del treno.

“Chissà se lo informerò”, gridò di ritorno l’uomo.

*YOKO chiuse il finestrino e poi con entrambe le mani pressò sulle sue guance rosse.*³⁵²

³⁵² THE TRAIN came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky. The train pulled up at a signal stop.

A girl who had been sitting on the other side of the car came over and opened the window in front of Shimamura. The snowy cold poured in. Leaning far out the window, the girl called to the station master as though he were a great distance away.

The station master walked slowly over the snow, a lantern in his hand. His face was buried to the nose in a muffler, and the flaps of his cap were turned down over his ears.

It's that cold, is it, thought Shimamura. Low, barracklike buildings that might have been railway dormitories were scattered here and there up the frozen slope of the mountain. The white of the snow fell away into the darkness some distance before it reached them.

"How are you?" the girl called out. "It's Yoko."

"Yoko, is it. On your way back? It's gotten cold again."

"I understand my brother has come to work here. Thank you for all you've done."

"It will be lonely, though. This is no place for a young boy."

"He's really no more than a child. You'll teach him what he needs to know, won't you?"

"Oh, but he's doing very well. We'll be busier from now on, with the snow and all. Last year we had so much that the trains were always being stopped by avalanches, and the whole town was kept busy cooking for them."

"But look at the warm clothes, would you. My brother said in his letter that he wasn't even wearing a sweater yet."

"I'm not warm unless I have four layers, myself. The young ones start drinking when it gets cold, and the first thing you know they're over there in bed with colds." He waved his lantern toward the dormitories.

"Does my brother drink?"

"Not that I know of."

"You're on your way home now, are you?"

"I had a little accident. I've been going to the doctor."

"You must be more careful."

The station master, who had an overcoat on over his kimono, turned as if to cut the freezing conversation short. "Take care of yourself," he called over his shoulder.

"Is my brother here now?" Yoko looked out over the snow-covered platform. "See that he behaves himself." It was such a beautiful voice that it struck one as sad. In all its high resonance it seemed to come echoing back across the snowy night.

The girl was still leaning out the window when the train pulled away from the station. "Tell my brother to come home when he has a holiday," she called out to the station master, who was walking along the tracks.

"I'll tell him," the man called back.

Che confusione.

“Di ritorno?” (“*On your way back?*”) è stato tradotto con “*Il tuo modo è sulla schiena?*”³⁵³: non ho proprio la minima idea di che diavolo di discorso avrà pensato stessero facendo.

E “stare a letto con l’influenza”, è diventato “*essere sul letto insieme alla freddezza.*”³⁵⁴

Nonostante tutto, però, Komazawa era assolutamente consapevole dell’enorme sforzo che doveva aver fatto Nishida Akira. Anche tradurre solo questa parte, doveva essergli costato una fatica enorme: probabilmente per ogni frase aveva consultato il dizionario almeno tre o quattro volte. Con il suo livello di inglese – si può dire che fosse capace di tradurre a grandi linee il sunto di un discorso per arrivare a capirci qualcosa – era già degno di grande ammirazione. Da professore qual era, si sentiva quasi di complimentarsi con lui per quanto aveva fatto.

Nonostante tutto, è innegabile che il risultato fosse per certi versi comico. Chissà dove avrà pensato che stesse correndo, questo treno su cui aveva fatto salire la giovane “YOKO” e il signor “SHIN’AMUURA”, il nostro Nishida Akira! Un protagonista di nome Shin’amuura, l’autore Yaasan’ari Kuuwabatta: con molta probabilità avrà avuto l’impressione che fossero arabi! Però un paese delle nevi nel mondo arabo ...

La traduzione-da-premio-per-lo-sforzo di Nishida Akira non si ferma qui. Da qui in avanti, però, dal momento che i dialoghi diminuiscono e le frasi si fanno più complesse, la traduzione diventa via via sempre più bizzarra.

Yoko closed the window and pressed her hands to her red cheeks. (Seidensticker, pp. 3-5)

³⁵³ 「お帰りかい」(Kawabata)→「きみの方法は背中の上ですか」(Shimizu, p. 53).

³⁵⁴ “The young ones start drinking when it gets cold, and the first thing you know they’re over there in bed with colds” (Seidensticker, p. 5) → 「若い人たちは冷たいと飲み始めて、そして、きみが知る最初のことは冷たさと共にベッドの上にいる」(Shimizu, *ibid.*).

Qui, dove tre macchine spalaneve attendevano le pesanti nevi, era la catena montuosa di confine. Alle entrate nord e sud del tunnel, c'era un allarme-elettrico-valanghe-system.

Cinquemila lavoratori facevano i preparativi per rimuovere la neve, duemila giovani dalle brigate di vigili del fuoco che si erano offerti che se c'era la necessità era possibile la mobilità. Il fratello di YOKO lavora a questo segnale di stop, e poi presto sarà coperto sotto la neve.

A causa di questo fatto la ragazza aveva aizzato l'interesse verso SHIN'AMUURA. Quella ragazza, nei suoi modi qualcosa suggeriva una ragazza non sposata. Certamente SHIN'AMUURA non possedeva modo di cose certe della relazione di lei, fra lei e l'uomo. Loro si comportavano piuttosto come una coppia sposata. Quell'uomo era evidentemente malato, e però ciononostante... però la malattia accorcia la distanza tra uomo e donna.

Più diligente era l'assistenza, più pian piano i due si mostravano come marito e moglie. Una ragazza si prendeva cura di un uomo molto più vecchio di lei, questo somigliava ad una giovane madre, ma questo produceva una distanza fra lui e la moglie.³⁵⁵

Ma come si fa a capire da questo brano quante persone ci sono? Quella ragazza che è insieme ad un anziano malato - per quanto l'apparenza data

³⁵⁵ Three snowplows were waiting for the heavy snows here on the Border Range. There was an electric avalanche-warning system at the north and south entrances to the tunnel. Five thousand workers were ready to clear away the snow, and two thousand young men from the volunteer fire-departments could be mobilized if they were needed.

Yoko's brother would be working at this signal stop, so soon to be buried under the snow—somehow that fact made the girl more interesting to Shimamura.

"The girl"—something in her manner suggested the unmarried girl. Shimamura of course had no way of being sure what her relationship was to the man with her. They acted rather like a married couple. The man was clearly ill, however, and illness shortens the distance between a man and a woman. The more earnest the ministrations, the more the two come to seem like husband and wife. A girl taking care of a man far older than she, for all the world like a young mother, can from a distance be taken for his wife. (Seidensticker, pp. 5-6)

dalle amorevoli cure faccia pensare ad una coppia sposata – è in verità una nubile giovane donna: così la pensa in realtà Shimamura. “Questo produceva una distanza fra lui e la moglie” è nell’originale “a distanza, potevano sembrare una coppia sposata”³⁵⁶.

Però SHIN’AMUURA nel suo cuore aveva reciso la ragazza dall’uomo, aveva deciso il suo aspetto generale e comportamento, lei non poteva sposarsi.

*E poi, come conseguenza dell’averla guardata per un bel pezzo da un angolo strano, passioni violente particolarmente lui stesso, avevano forse colorato il suo giudizio. Cose che succedono spesso. Cioè, ecco ... poiché aveva guardato a lungo da uno strano angolo, ha avuto quella sensazione.*³⁵⁷

E qui dove vorresti arrivare, allontanandoti dalla traduzione e iniziando a dare spiegazioni? Ma sai quello che dici?

*Era stato tre ore in anticipo. All’interno del suo tedio, SHIN’AMUURA, come quattro dita della mano sinistra, cominciò a flettere-nonflettere-flettere-non flettere. Solamente questa sola mano, andava a incontrare la donna del ricordo diretto, e vitale.*³⁵⁸

Questo è un passaggio famoso.

³⁵⁶ 「彼の妻との間に距離が生じる」は「遠目には、夫婦に見える」なのだ。(Shimizu, p. 56).

³⁵⁷ But Shimamura in his mind had cut the girl off from the man with her and decided from her general appearance and manner that she was unmarried. And then, because he had been looking at her from a strange angle for so long, emotions peculiarly his own had perhaps colored his judgment. (Seidensticker, pp. 5-6)

³⁵⁸ It had been three hours earlier. In his boredom, Shimamura stared at his left hand as the forefinger bent and unbent. Only this hand seemed to have a vital and immediate memory of the woman he was going to see. (Seidensticker, pp. 6-7)

Nell'originale troviamo: *“solo quel dito conservava un ricordo vivido della donna che si stava recando a incontrare”*³⁵⁹. Mi è capitato di sentire che c'è chi si dà la pena di tradurre in inglese *dita* con *hand*, perché *finger* rimanderebbe a un'immagine troppo indelicata.

In ogni caso, quest'enigmatica espressione letteraria si è persa nel caos della traduzione di Nishida. Una sola mano che va incontro al ricordo di una donna ... che roba sarebbe? Una storia di fantasmi?!?

Prima di tutto, in questo passaggio Nishida Akira non ha capito delle parole importanti, e le ha tradotte senza premurarsi di cercarle sul dizionario. *“Forefinger”*, o *dito indice*, lo ha tradotto *“quattro dita”*. Probabilmente non ha neppure idea del fatto che se fosse stato *“quattro dita”* ci sarebbe andata quanto meno una *“s”* alla fine di *“four fingers”*. È avvilito, ma questa è l'abilità degli allievi di Komazawa.

Lui provò di più, e telefonò alla fotografia di una vivida ragazza. Di più lui provava a rendere un file il suo ricordo, e lei svaniva verso il lontano. E lui così non poteva afferrare né abbracciare niente.

Nel bel mezzo di questa incertezza, una sola mano, e in particolare quelle quattro dita, ehm ..., anche ora in ogni caso, avevano la sensazione di essere come bagnate del suo tocco, la sensazione di riportarlo indietro, da dietro di lei. Tenendo quella stranezza, lui portò le mani di lui al viso, improvvisamente, attraversando il finestrino coperto di nebbia disegnò una linea. Un occhio di donna fluttuò in alto davanti a lui. Lui quasi urlò nella sua meraviglia. Però, quello era un sogno. Provò a tornare in me stesso e vide. Si rifletteva all'interno del finestrino della parte opposta dell'unica donna. Fuori, poiché andava crescendo oscuramente, la luce aveva voltato il treno, il finestrino fu

³⁵⁹ Amitrano, p. 5.

trasformato all'interno dello specchio. Lo specchio insieme al vapore era stato tutto il tempo là fino quando lui aveva disegnato una linea lì.

*In altre parole: poiché nello specchio si rifletteva il finestrino, quando ha disegnato una linea la ragazza si è voltata dall'altra parte.*³⁶⁰

Non è così. Poiché fuori è buio, il finestrino diventa uno specchio, e nel togliere il vapore disegnandoci sopra una linea con il dito, si riflette l'occhio della ragazza che stava seduta dalla parte opposta. "Egli cercava di richiamare alla mente un'immagine distinta di lei" è diventato "telefonò alla fotografia di una vivida ragazza" ("call up a clear picture of her")³⁶¹: è chiaro che il suo livello di inglese non gli ha permesso di capire questa frase.

Però c'è da dire che fin qui non è malaccio. Nishida Akira ha consumato tutte le sue energie per arrivare a questo punto; mi sembra di capire che si sia stancato anche di consultare il dizionario. Da qui in poi, il nostro giovane Nishida comincia a produrre una traduzione totalmente nonsense con le sole parole che conosce, opportunamente collegate a caso tra loro.

Ed eccola, l'incredibile traduzione strampalata.

Un occhio è in sé una cosa bella, però, provando a fare secondo il viaggiatore, sbatté la testa contro il finestrino e asciugò tutto il vapore del finestrino con il viso. La ragazza

³⁶⁰ The more he tried to call up a clear picture of her, the more his memory failed him, the farther she faded away, leaving him nothing to catch and hold. In the midst of this uncertainty only the one hand, and in particular the forefinger, even now seemed damp from her touch, seemed to be pulling him back to her from afar. Taken with the strangeness of it, he brought the hand to his face, then quickly drew a line across the misted-over window. A woman's eye floated up before him. He almost called out in his astonishment. But he had been dreaming, and when he came to himself he saw that it was only the reflection in the window of the girl opposite. Outside it was growing dark, and the lights had been turned on in the train, transforming the window into a mirror. The mirror had been clouded over with steam until he drew that line across it. (Seidensticker, p. 7)

³⁶¹ In inglese nel testo, Shimizu p. 59.

si sporgeva in avanti, scrutando l'uomo crollato a terra davanti a lei. Poiché SHIN'AMUURA poteva vedere la sua altezza e la sua giarrettiera, la spalla di lei era scoperta e gli suggeriva varie cose. Quell'uomo giaceva con la testa sulla finestra, le gambe al di sopra del viso, e visto che probabilmente lei non riusciva a dormire bene, aveva assunto un'espressione di indifferenza. I due non erano arrabbiati direttamente con SHIN'AMUURA, ma piuttosto erano sui sedili davanti. E poi, la mano dell'uomo nel finestrino-specchio era separata da lunga distanza dall'orecchio.

Poiché lei gli aveva fatto qualcosa di sospetto, era in bella vista davanti a SHIN'AMUURA.

Quando due di loro erano arrivati sul treno, delle aggraziate parti di lei che non potevano non essere guardate, penso che avevano suscitato in SHIN'AMUURA senza dubbio un certo eccitamento.³⁶²

Ma pensa un po'... che cosa si sarà immaginato?!? Ma ti pare il caso di abbandonare il dizionario e usare la tua libera immaginazione? ... Siccome ha tradotto "*Poteva guardare la ragazza direttamente*" ("have looked directly at her"³⁶³) con "*era in bella vista*", inconsciamente le fantasie del liceale del secondo anno sono partite su una falsa pista ...

³⁶² The one eye by itself was strangely beautiful, but, feigning a traveler's weariness and putting his face to the window as if to look at the scenery outside, he cleared the steam from the rest of the glass.

The girl leaned attentively forward, looking down at the man before her. Shimamura could see from the way her strength was gathered in her shoulders that the suggestion of fierceness in her eyes was but a sign of an intentness that did not permit her to blink. The man lay with his head pillowed at the window and his legs bent so that his feet were on the seat facing, beside the girl. It was a third class coach. The pair were not directly opposite Shimamura but rather one seat forward, and the man's head showed in the window-mirror only as far as the ear.

Since the girl was thus diagonally opposite him, Shimamura could as well have looked directly at her. When the two of them came on the train, however, something coolly piercing about her beauty had startled Shimamura [...]. (Seidensticker, pp. 7-8)

³⁶³ In inglese nel testo, Shimizu p. 60.

Quando SHIN'AMUURA abbassò gli occhi e guardò, le dita dell'uomo le stavano facendo qualcosa. Erano stati visti mentre facevano quelle cosacce.

Il viso dell'uomo nello specchio, poiché i suoi occhi guardavano le mammelle di lei, era tutto sconvolto. Ma 'sto qua è un racconto che parla di quelle cose fatte in treno?!?³⁶⁴

"Il viso dell'uomo nello specchio appariva sereno, come placato dal fatto di posare lo sguardo sul petto della ragazza": così è nell'originale. Chi sarebbe tanto idiota da tradurre "breast" con mammelle in questo caso?

Il suo soft balance & harmony erano le due dita. Mi sembra chiaro, questo penso proprio che sia un libro erotico. Un lembo della sua sciarpa era impigliato sul cuscino, l'altro era teso sulla bocca così da formare una maschera. Però ora era scesa fin sotto il naso e la ragazza gentilmente faceva varie cose. Questo processo si ripeté molte volte, e SHIN'AMUURA che stava a guardare, non poteva più resistere.

Sotto il cappotto, si vedevano addirittura i piedi dell'uomo che tiravano rapidamente a sé la ragazza.

Dal momento che avevano un'aria innocente nel fare ciò, si può pensare che nel treno si sarebbe andati verso cose via via più scioccanti...

Secondo SHIN'AMUURA, dal momento che quella scena era così in bella vista si sarebbe andati avanti verso qualcosa di sadico. Queste sono decisamente cose che avvengono in sogno, ma in questo caso erano riflesse senza dubbio all'interno dello specchio.³⁶⁵

³⁶⁴ [...] (and) as he hastily lowered his eyes he had seen the man's ashen fingers clutching at the girl's. Somehow it seemed wrong to look their way again. The man's face in the mirror suggested the feeling of security and repose it gave him to be able to rest his eyes on the girl's breast. (Seidensticker, p. 8).

³⁶⁵ His very weakness lent a certain soft balance and harmony to the two figures. One end of his scarf served as a pillow, and the other end, pulled up tight over his mouth like a mask, rested on his cheek. Now and then it fell loose or slipped down over his nose, and almost before he had time to signal his annoyance the girl gently rearranged it. The process was

Il fatto di aver confuso “figure” con “finger” e aver tradotto “dita” è preoccupante, aver reso “sad” con “sadico” è un atto ancora più sconsiderato.

*Nello specchio c'era una gran confusione, proprio come avviene nei film erotici per super-impotenti.*³⁶⁶

“Come immagini sovrapposte in un film” (“like motion pictures superimposed one on the other”³⁶⁷): per tradurlo “come avviene nei film erotici per super-impotenti” bisogna dire che ci vuole davvero molta forza di immaginazione. Infatti “super imposed” è diventato “super-impotente”.

*Dopodiché, succedono molte cose che non ho capito bene, sullo sfondo, avviene qualcosa in un luogo oscuro nella parte più interna di una giarrettiera.*³⁶⁸

Quello che il giovane Nishida traduce con “giarrettiera”³⁶⁹ è in realtà “gather”.

repeated over and over, automatically, so often that Shimamura, watching them, almost found himself growing impatient. Occasionally the bottom of the overcoat in which the man's feet were wrapped would slip open and fall to the floor, and the girl would quickly pull it back together. It was all completely natural, as if the two of them, quite insensitive to space, meant to go on forever, farther and farther into the distance. For Shimamura there was none of the pain that the sight of something truly sad can bring. Rather it was as if he were watching a tableau in a dream—and that was no doubt the working of his strange mirror. (Seidensticker, pp. 8-9)

³⁶⁶ In the depths of the mirror the evening landscape moved by, the mirror and the reflected figures like motion pictures superimposed one on the other. (Seidensticker, p. 9)

³⁶⁷ In inglese nel testo, Shimizu p. 62.

³⁶⁸ The figures and the background were unrelated, and yet the figures, transparent and intangible, and the background, dim in the gathering darkness, melted together into a sort of symbolic world not of this world. (Seidensticker, p. 9)

³⁶⁹ ガーター

*E poi, cose impensabili in questo mondo: alla fine i due si dissolvono, e il simbolo diventa soft.*³⁷⁰

*“Melted together into a sort of symbolic world not of this world”: “i personaggi [...] e il paesaggio [...] fondendosi formavano un mondo simbolico, ultraterreno”*³⁷¹.

Solo rendendo “symbolic” con “simbolo” e confondendo “sort” con “soft”, è stato capace di fare una traduzione così assurda.

A mettersi nei panni di Komazawa, che fa di mestiere l’insegnante di inglese al liceo, si sentono venir meno le forze, si sente la necessità di interrogarsi sul senso della propria esistenza, per un po’ si resta senza parole. Direi che è del tutto naturale.

*In particolare, quando la luce dalla montagna arrivò a illuminare la ragazza, riuscendo a vedere tutto, SHIN’AMUURA apprezzò quel tipo di bellezza immorale.*³⁷²
Fosse per me, preferirei non scrivere cose simili in un compito di scuola, ma ormai ho scelto questo libro senza sapere bene che roba fosse, e non ci posso fare niente ... La prego di scusarmi per queste cose.

Con la traduzione che hai fatto, no che non ti scuso, avrò pensato Komazawa.

³⁷⁰ Seidensticker, *ibid.*

³⁷¹ Amitrano, p.7.

³⁷² Particularly when a light out in the mountains shone in the center of the girl's face, Shimamura felt his chest rise at the inexpressible beauty of it. (Seidensticker, p. 9)

CONCLUSIONI

J'ai un peu l'idée que maintenant on pourrait très bien concevoir une époque où on n'écrirait plus d'*œuvres* au sens traditionnel du terme, et l'on réécrirait sans cesse les œuvres du passé, « sans cesse » au sens de « perpétuellement » : c'est-à-dire qu'au fond il y aurait une activité de commentaire proliférant, bourgeonnant, récurrent, qui serait véritablement l'activité d'écriture de notre temps.

(Roland Barthes, *Entretien*, 1971)³⁷³

It will be witnessed in this study how frequently adaptation adapt other adaptations. There is a filtration effect taking place, a cross-pollination; we are observing mediations though culture, practice, and history that cannot be underestimated.

(Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, 2006)³⁷⁴

Se si tentasse di ripercorrere l'evoluzione della nozione di 'riscrittura' tra i due possibili estremi – temporali e spaziali – rappresentati dai due studi posti qui in esergo, si traccerebbe inevitabilmente una parabola che parte dal *testo* per arrivare al *contesto*. In effetti, quando il concetto di "intertestualità" è stato elaborato alla fine degli anni Sessanta, esso si inseriva in una più ampia e sfaccettata "théorie du texte" di cui erano pilastri la "productivité de l'écriture" e "la signifiante comme procès", in un contesto presentato come critico per "la théorie du langage et de la littérature"³⁷⁵. L'intertestualità era una categoria generale e generalizzante – "tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" nella celebre definizione kristeviana – poiché le preoccupazioni principali dei suoi promotori erano d'ordine filosofico, o "teorico" com'era

³⁷³ Roland BARTHES, *Entretien*, 1971, propos recueillies par Stephen Heath, *Œuvres Complètes*, vol. III, Seuil, 2002, p. 1022.

³⁷⁴ Julie SANDERS, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, 2006, p. 13.

³⁷⁵ Roland BARTHES, "Texte (théorie du)", 1973, *Œuvres Complètes*, vol. IV, *op. cit.*, pp. 443-459 *passim*.

d'uso dire all'epoca, ancor prima che critico; nel contesto francese in cui la nozione è stata elaborata, non si sono avute fino agli anni Ottanta – fino dunque al seminale *Palimpsestes* di Genette – analisi più concretamente poetiche e feconde di concetti operativi. In una riflessione che si allarga progressivamente in maniera centrifuga dal testo al suo valore referenziale, passando per le nozioni di influenza (Bloom) e di trasmissione, nel mondo anglofono negli stessi anni si moltiplicano gli studi sulle forme di riscrittura 'sintomatiche' del cosiddetto 'postmoderno': dal testo fondatore di Margaret Rose, *Parody//Metafiction* (1979), agli studi di Linda Hutcheon, la pratica della riscrittura nella sua declinazione parodica esce dalla nozione ristretta di derivazione bakhtiniana per andare ad occupare il posto di sintomo e strumento critico dell'episteme moderna (Rose) e/o postmoderna (Hutcheon).

Sono, in Giappone, gli anni di quello che abbiamo chiamato in questo studio il *parodi buumu*: se si può dire che ovunque nel mondo, a partire da quegli anni, risuoni l'eco ininterrotto dell'uso – e dell'abuso - del termine *parodia*, è innegabile che il 'boom' nipponico mostri alle origini particolari caratteri di vaghezza e al contempo amplissima diffusione nel *médialecte*. Nella nostra ricognizione necessariamente non esaustiva, abbiamo voluto porre in evidenza come – nella pur frammentaria riflessione sulle forme di riscrittura in auge in una certa produzione artistica – si riconosca distintamente l'apporto dato al dibattito dagli stessi autori che hanno fatto ricorso a tali modalità variamente intertestuali. Fra i possibili (e tutti complementari) modi di interrogare i rapporti che l'opera d'arte intrattiene con le altre opere (o forme) d'arte, nel Giappone di quegli anni la riflessione sul tema ha visto emergere meno un approccio alla questione d'ordine 'metaforico' ("si texte veut dire tissu, comme l'affirmait Barthes, sa reprise suggère à la fois les aléas, fortunes et infortunes de sa réception (accros, raccords, accommodages...) et la nécessité de toujours remettre l'ouvrage sur le métier ; [...] toujours déjà tout

est dit et pourtant, sans cesse, on peut dire *de nouveau*)³⁷⁶ - riscontrabile forse solo nelle formulazioni teoriche di Ogino Anna all'inizio degli anni Novanta; e più di frequente una modalità di *ripetizione* a valore al contempo pratico ed ermeneutico ("[la *répétition*] suppose toujours un usage réfléchi de la langue et implique une transformation, même minimale, de l'énoncé (...); elle interroge paradoxalement l'histoire: que s'est-il passé entre deux occurrences pour que le même énoncé soit devenu différent de la première fois?")³⁷⁷.

L'analisi che abbiamo cercato di condurre non si è limitata ad esplorare modalità ed esiti della relazione intertestuale in un dato corpus di testi prodotti negli anni del *parody boom* in Giappone, ma si è aperta a considerare anche la feconda portata delle intersezioni tra queste e la più 'storicizzata' delle pratiche di riscrittura: la traduzione. Raramente annoverata fra le modalità intertestuali e quasi sistematicamente ignorata nella riflessione critica che le riguarda³⁷⁸, la traduzione è stata analizzata in questo nostro lavoro sotto vari aspetti: quale strumento indispensabile per la circolazione del capitale letterario e la sua canonizzazione nel campo internazionale, che ha permesso l'appropriazione delle riscritture trasformative (la *parodia*, secondo la tassonomia genettiana) e imitative (il *pastiche*); ma anche come tema che dispiega nelle riletture parodiche stesse il valore ermeneutico della pratica di riscrittura. Si può sicuramente concordare con Samoyault sul fatto che, in generale, "tandis que la citation classique repose sur une hiérarchie, la citation moderne fonctionne sur le mode de l'interaction"³⁷⁹ (sono costanti

³⁷⁶ *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, eds. Jean-Paul Engélibert, Yen-Maï Tran Gervat, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 9.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Cfr Christine LOMBEZ, "Réécriture et traduction", *ibidem*, pp. 71-80. Una delle poche eccezioni a questa paradossale impermeabilità tra i due discorsi critici è rappresentata da Genette che include la traduzione nella sua tassonomia delle pratiche ipertestuali.

³⁷⁹ Tiphaine SAMOYAULT, *Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, 2005, p. 104.

della cosiddetta 'letteratura postmoderna' l'instabilità crescente dell'*auctoritas* dell'originale, il ruolo esautorante della presa di distanza ironica, il *double coding* e l'ibridazione, ecc); ciò che abbiamo nello specifico tentato di mostrare qui è in che misura tale interazione col canone – da essa al contempo esautorato e riattualizzato - possa essere considerata una "traduzione" per un *new literacy* (Aoyama) ma anche un ironico superamento dell'ansia dell'influenza della letteratura moderna per autori che si rifanno ad una tradizione letteraria premoderna.

Il processo di canonizzazione che abbiamo definito "esogeno" delle opere di Kawabata Yasunari, analizzato seguendo l'approccio della bourdieana Pascale Casanova, ci è sembrato paradigmatico della situazione del campo letterario giapponese tra gli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta: se da una parte il Nobel a Kawabata corona la prima fase del processo di attribuzione di capitale simbolico al campo giapponese sulla scena internazionale, esso dall'altra mette a nudo i processi politici di costruzione dell'immaginario operati all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale dentro e fuori il Giappone attraverso le scelte – mai anodine – di traduzione; al contempo, lo iato sempre crescente (a partire dalla data-cesura del 1968) che separa la ricezione internazionale di tali traduzioni e il posto riservato a Kawabata dalla critica³⁸⁰ e dal pubblico dei lettori, nonché nel canone scolastico (da cui risulta quasi completamente assente già dagli anni Ottanta) è colto a partire dalla fine degli anni Settanta dai parodisti che lo

³⁸⁰ Particolarmente interessante è l'articolo -dai toni quasi testimoniali – di Mizenko dedicato allo stato degli studi critici dedicati a Kawabata negli anni Novanta, e in particolare del gruppo di ricerca 'Kawabata bungaku kenkyūkai' (autore nel 1999, anniversario dei cento anni dalla nascita dello scrittore defunto nel 1972, dei cinque volumi *Kawabata bungaku no sekai*). Mizenko, constatando l'anacronistica rilevanza ancora data all'approccio biografico dagli studiosi e il perpetuarsi di letture stereotipate della sua opera, li definisce ironicamente "a fan club consuming commodified images of Kawabata" (cfr. Matthew Mizenko, "What if god never existed? Some thoughts on Kawabata, texts and criticism", *PAJLS*, vol. 5, 2004, p. 199).

colmano di ironia. Il consueto processo che soggiace al meccanismo parodico (*ipotesto canonico=riconoscibile* → *ipertesto parodico*) è nel caso degli autori analizzato triangolato considerando l'ulteriore elemento della riscrittura traduttiva, che dà nuova luce a significanti e significati nel gioco delle ripetizioni (*ipotesto canonico* → *sua traduzione* → *parodia del testo canonico/della sua traduzione*).

Le questioni aperte – in particolare sul ruolo della riscrittura parodica nella letteratura giapponese contemporanea e la sua ricezione, ma più in generale sull'uso ricorrente al suo interno della ripresa intertestuale del canone moderno – restano molte, così come molti sono gli approcci possibili ed auspicabili. E ciò si lega indissolubilmente e necessariamente al carattere poliedrico e dialogico della riscrittura; “parody” – conclude Dentith – “and its related forms serve to continue the conversation with the world, though its particular contribution is to ensure that the conversation will be usually carried out noisily, indecorously and accompanied by laughter”³⁸¹.

³⁸¹ Simon Dentith, *Parody, op. cit.*, p. 189.

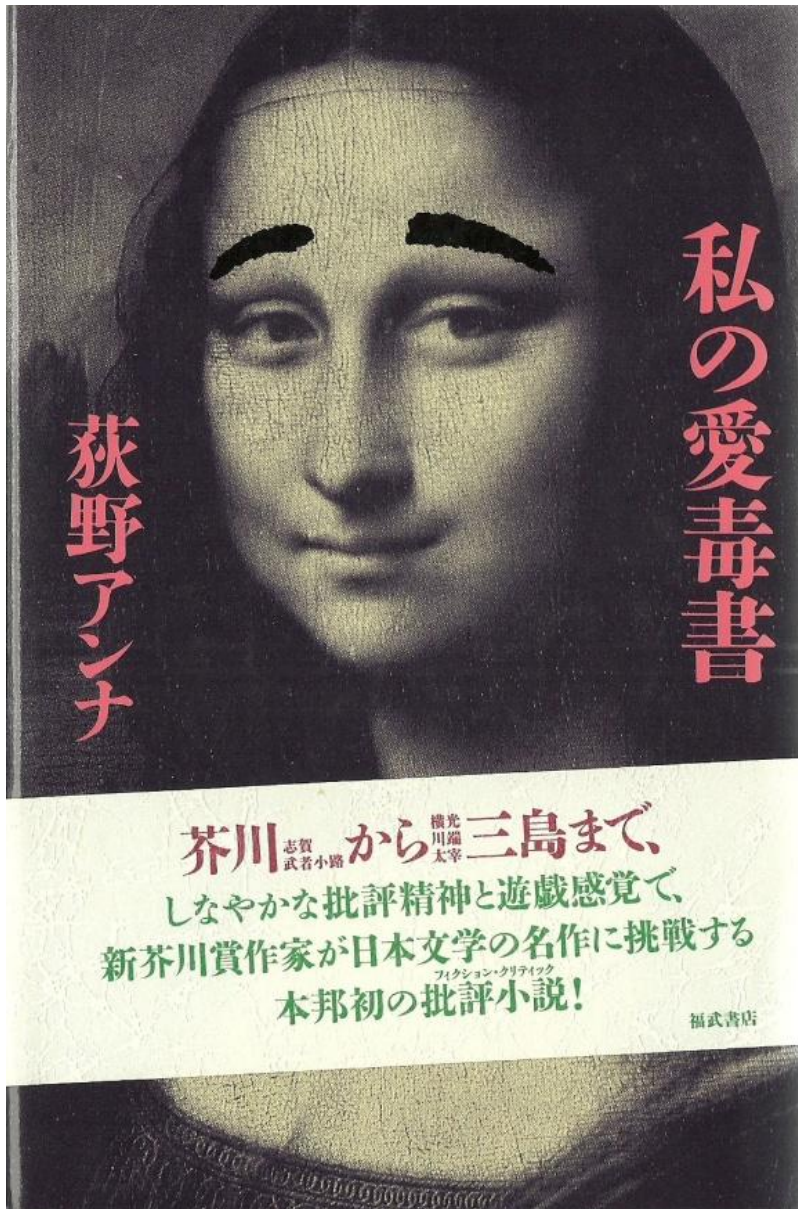
ANNEXES



Gesakusha meimeiden, Chuo Koronsha, 1979



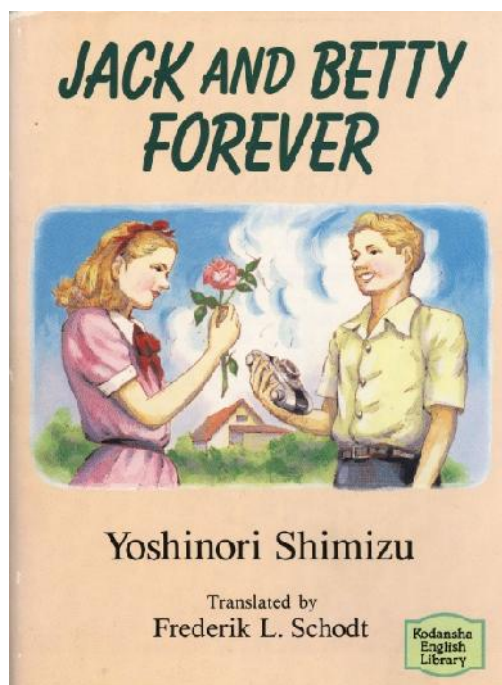
Kirikirijin, Shinchosha, 1981



Watashi no aidokusho,
Fukutake shoten, 1991



Soba to kishimen, Kōdansha, 1986



Jack and Betty forever, Kodansha International,
1993

TEXTES ORIGINAUX :

『スノー・カントリー』

最初はとにかく驚いた。次にあきれて、教師をやっているのがむなしくなってきた。しかし、落ちついてくるに従って、だんだんと、これが現実の姿であるかもしれないなと思うようになった。ひよつとしたらこれは国際化をめざして進む現在の日本の姿そのものかもしれない、という気がしてきたのだ。

簡単に説明すると……。

私立銘宝学園高校で、二年生の英語を教えている教師駒沢和夫は、夏休みにちよつと骨のある宿題を出したのだ。

何でもいいから、英語の本をひとつ、翻訳してこい、という宿題だ。

大長編は無理だろうから、短編小説をひとつ訳してみればいい。もしくは、長編ならその冒頭の一章だけ、ということでもいい。小説に限らず、ノンフィクションでも構わない。とにかく、原稿用紙にして、二、三十枚分の翻訳をしてくるように、という課題であった。銘宝学園高校は、正直言ってそうレベルの高い学校ではなかった。卒業後、大学へ進学する率が五十パーセントくらいで、それも、そんな大学あったっけ、というような無名大学へ進む者がほとんどだった。

しかし、学力的には世の中の平均より落ちるかもしれないが、銘宝学園は荒廃した暴力

高校などではなかった。それが校風なのだろうが、生徒たちは案外素直で、純朴なところがあり、駒沢はそういう教え子たちをこれはこれで可愛い奴らだと思っていた。

ただ、そういうレベルの学力で、しかも英語というものを習い始めて五年目の高校二年生で、まともな翻訳ができるとは予想していなかった。努力してやってきても、とんでもない珍訳が続出するだろうことはわかっていた。それでもいい、とにかく一度英語の塊にぶつかってみるといふ体験を試みることに意義がある、と彼は考えたのだ。

それで、夏休みあけに、素直な生徒たちはそれぞれ、大力作を提出してきた。宿題をやつてこなかった者も二割ほどいたが、八割の生徒は、とりあえず何かを翻訳してきたのだ。そして、その中のひとつが、駒沢をあきれかえらせたのである。英語の成績のあまりよくない西田晃、という生徒が、とてつもない小説を翻訳してきたのだ。

ヤーサンアリ・クワバッタ著

『スノー・カントリー』

がその小説である。

つまり、その生徒は、YASUNARI KAWABATA の Snow Country が、川端康成の『雪国』だということに気がついていないのだ。ノーベル文学賞なんて、知らないもん、ということなのである。しかしそれにしてもヤーサンアリ・クワバッタとは、一体どここの国の人間が書いたものだと思っただけであらうか。

駒沢はその、『スノー・カントリー』を読んでみた。そして、あまりのことに、腹をかかえて笑ったのである。

『スノー・カントリー』

ヤーサンアリ・クワバッタ著

西田 晃訳

その列車は長いトンネルの中から出て、スノー・カントリーに入った。地球は夜の空の下に横たわっていた。列車は信号の止まりに引きあげられた。車の反対側にずーっとすわっていたところの少女がやってきて、シンアムーラの正面の窓を開けました。雪の冷たさが注ぎ入れられた。窓の外の遠くまで傾斜して、少女は駅長を呼んだ、まるで彼が大変に離れているようにであった。

駅長はゆっくりと雪の上を歩き、手に手さげランプを持っていた。彼の顔はマフラーの中で鼻におおわれていたし、帽子のはねぶたが彼の耳をおおっていた。

それはあれが冷たいのでじゃないかとシンアムーラの思考である。低い兵舎に似た、ピルディングが、鉄道の寄宿舎だろうが、山の凍った斜面に散らばっていた。雪の白さが、暗がりの中に落ちてくるし、少し距離がそれに手が届く前にあった。

「お元気ですか」と少女は呼びかけた。

「それはヨコです」

「ヨコ、そうかね。きみの方法は背中の上ですか。また冷たくなってきたから」

「私の兄がここへ働きに来たことを理解しました。あなたのしたことすべてに感謝します」

「それは一人ぼっちだから。ここは若い少年のための場所じゃない」

「彼は本当は子供以上ではありません。あなたは彼が知る必要があることを教えねばならない、そうでしょう」

「オー、しかし彼はとてもうまくやっている。我々は今から上へより忙しくなるだろう。雪とすべてをともなつて。去年、我々は沢山持ちすぎて列車はなだれによっていつもストップした。そして街中は彼らに料理して忙しさが続いたのだよ」

「しかし、その暖かい服を見てください。私の兄が手紙に言うには、彼はセーターを着てもまだ暖かくないのです」

「私は四つの層を持ってもまだ暖かくない私自身だ。若い人たちは冷たいと飲み始めて、そして、きみが知る最初のことは冷たさと共にベッドの上にいる」

彼は寄宿舎のほうに手さげランプを振った。

「私の兄は飲みますか」

「私の知っているそうではない」

「あなたは自分の家庭への道にあるんでしよう」

「私は小さな事故があったのだ。私は医者へ行かねばならない」

「あなたはもつと注意深くしなければいけません」

キモノの上にオーバーコートを着た駅長は、冷凍の会話を短く切るためにように振り返った。

「自分の世話をしなさい」

彼は肩の上から呼んだ。

「私の兄は今ここにいますか」

ヨコは雪におおわれたプラットホームを見た。

「彼が自分にふるまうのを見る」

それは非常に美しい声で、人の心を打つものだった。その高い反響が雪の夜を抜けてこだまするように見えた。

少女はまだ窓から斜傾していたが、その時列車は駅から引き出された。

「私の兄に休日には家へ来るように言って下さい」

彼女は駅長に呼んで、軌道にそって歩いていく。

「私は彼に告げるだろう」

男は呼び返した。

ヨコは窓をしめ、そして両手を彼女の赤いほほに押しつけた。

めちやくちやである。

お帰りかい。On your way back? を「きみの方法は背中の上ですか」と訳されては、一体何の話をしているんだか見当もつかない。

風邪をひいてねている、が「冷たさと共にベッドの上にいる」。

しかし、駒沢には、西田晃が大変な努力をしたということもひしひしとわかるのだ。これだけ訳するのはすごく大変だっただろう。ほとんど、一文章につき三、四度辞書を引いているはずである。彼の英語力で、まあ多少は話のすじがわかるように訳されているだけで、大賞賛ものである。教師としては、よくやったなあと感動してしまうくらいだ。

だが、それでもやはり、どこか滑稽である。ヨコという少女と、シンアムーラという人物に乗せたこの列車は、一体どこを走っていると西田晃は思っているのだろうか。主人公がシンアムーラで、作者がヤーサンアリ・クワバッタである。どうもアラビア人系の印象がないでもない。しかし、アラブのほうに雪国はないわなあ。

西田晃の努力賞もの翻訳はまだまだ続く。しかしこのあたりから、会話が少なくなり文章がむつかしくなってくるので、訳文はいよいよ奇ッ怪なものになっていくのであった。

三台の除雪車が重い雪たちを待っているここ、国境山脈だった。電気式なだれ警報システムがトンネルの北と南の入口にあった。

五千人の労働者が雪を取り除く準備をしていて、二千人の若い人が志願した消防隊からもし必要があるなら機動性が可能なのである。

ヨコの兄はこの信号止めで働き、それですぐに雪の下におおわれるわけである。その事実によって少女はもつと興味をシンアムーラに対してわいてくる。

その少女、何かを彼女の方法で提案するところの結婚していない少女。もちろん、シンアムーラは彼女の関係が彼女と男の人との間に確かであることの方法を持っていない。彼らは結婚したカップルのようにむしろふるまった。その男は明らかに病気で、どんなに……でも、病気は男と女の距離を短かくする。

もつとまじめな援助、それがますます二人を夫と妻のように見せる。少女は彼女よりずっと年上の男の世話をし、それは若い母に似ているわけだったが、それで彼の妻との間に距離が生じるのだ。

一体、そこに何人いるんだかよくわからない文章である。実は、その娘は年老いた病気の男といっしょで、世話をする様子が夫婦のように見えるが、本当は未婚の娘だろうか、

と島村が考えているのである。

「彼の妻との間に距離が生じる」は「遠目には、夫婦に見える」なのだ。

しかし、シンアムーラは心の中に、少女を切りきざんで男の人から彼女の一般的な外見とマナーを決定し、彼女は結婚できないのだ。

そしてそれから、彼が彼女を奇妙な角度から長い間見ていたが故に、激情は特別に彼自身が、彼の判決を多分色づけたということなのである。よくあることである。つまりえいと、変な角度から長いこと見ていたのでそういう気がしたのです。

翻訳を離れて説明を始めてどうする。自分が何を言っているのかわかっているのか。

三時間早かった。退屈の中で、シンアムーラは彼の左手を四本指のように、折り曲げたり折りまげなかったり始めた。唯一この手のみが、生命の、そして、直接の思い出の女性に、彼は会いに行くのだ。

有名な部分である。

「結局この指だけが、これから会いに行く女をなまなましく覚えている」という文章が原

文である。

この、指という言葉が英訳する時、finger とするとあまりにも露骨な印象になるので、hand にしたのだという苦心談をどこかできいたこともある。

それなのに、その微妙な文学的表現を、西田晃の訳はめちやくちやにしてしまう。手のみが思い出の女性に会いに行つてどうするんだ。怪談じゃないんだぞ。

第一、ここで西田晃は大事な単語を、辞書をひかずに誤解したまま訳している。fore-finger 人さし指を、四本指と訳しているのがそれだ。もし四本指なら four fingers と、がつくことも知らないのだ。ガツクリしてしまうが、それが駒沢の生徒の実力なのである。

彼はもっと試みて、鮮明な彼女の写真に電話した。もっと彼の思い出をファイルしてみたいが、彼女は遠くへぼやけていったのだ。彼には何もつかまえたり抱きしめたりできないわけであった。

この不確かさの真ん中に、一本の手、その四本指が特に、えーとその、今ではともかく、彼女の手ざわりから濡れているような気がし、彼を彼女のあとから引き戻すような気がするのだった。

その不思議さを手に入れ、彼は手を彼の顔にしたところ、急に、霧におおわれた窓を横切つて線を描いた。女性の目が彼の前に浮かびあがった。

彼はほとんど彼の驚きの中に叫んだ。

しかし、それは夢だった。我に返つてみれば彼は見たのだった。それは唯一の少女の反対側の窓の中に反射していたのだ。

外で、それが暗く成長していくので、光が列車をターンして、窓を鏡の中に変形させたのだ。鏡は蒸気とともに彼がそこに線を描くまでずーつといたのであろう。

ということはどういうことかと言いますと、鏡の中に窓が写っていたので、線を描くと少女が反対側にターンしたのです。

違う。外が暗いので窓が鏡の役をはたし、そこに指で線を描いて蒸気をとつたら、反対側にすわっている少女の目が写ったのだ。

彼女の像をくつきりと思っておこそうとした、が、鮮明な彼女の写真に電話した (call up a clear picture of her) になつてしまう実力では、この辺を理解して訳すのは無理というもののなのである。

しかしまあ、ここまでではよくやったと言うべきであらう。西田晃はここまでやって力つきたのだ。もう、辞書を引くのもいやになつてしまったらしいのである。

そこから、西田くんは自分の知っている単語だけを適当につないで出鱈目訳をしていくのである。

それは、嘔飯物の珍訳であった。

一個の目はそれ自体が美しいものだが、しかし、旅行者にしてみれば窓に顔をぶつけて、顔でガラスから蒸気をふいてしまった。

少女は前へかかんでいて、彼女の前に男が倒れてのぞきこんでいる。

シンアムーラには彼女の背丈とガーターが見えたので、彼女の肩が丸出しになっていていろいろなことが感じられた。

その男は頭を窓にして横たわっていて、足がその顔の上に来ていて、さぞかし寝苦しかっただろうが少女は知らん顔していた。

そのペアはダイレクトにシンアムーラに怒り出しはしなくて、むしろ座席の前にいた。そして、男の手は窓鏡に耳から遠く離れていた。

少女が彼にいかかわしいことか何かをしたので、シンアムーラは彼女が丸見えだった。

彼らのうちの二人が列車に来た時、何かその、少女の見てはならない美しい部分が、シンアムーラをきつと刺激したんだと思う。

おい。何を想像してるんだ。辞書を引くのをやめて、勝手におかしなことを想像しちゃいけないよ。じかに娘が見える (have looked directly at her) を、彼女が丸見えだった、

と訳すから、ついつい高校二年生の空想はあらぬ方向へ行ってしまうのだ。

シンアムーラは目を低くしてのぞいてみると、男の指が少女に何かしていた。そんな悪いことをしていて、見られてしまったのだ。

鏡の中の男の顔は彼の目が少女の乳房を見ているのもうめちゃくちゃである。列車の中でそんなことをしてる話なのか、これ。

鏡の中の男の顔色は、ただもう娘の胸のあたりを見ているゆえに安らかだという風に落ちついていた。が原文である。breast は胸であって、こんなところで乳房と訳すバカがあるものか。

彼のソフトなバランスとハーモニーは二本の指だった。やっぱりこれ、エロ本だろうか。彼のスカーフの端が枕にかかり、もう一方の端を口で強く引っぱってマスクにする。

ところがそれを今は鼻のところまで下げたりなんかして、ほとんど少女をやさしく、その、いろいろするのだった。そのプロセスは何度もリピートされ、その様子をシンアムーラは見ているんだからたまったものではない。

オーバーコートの下で、男の足が、少女をあわてて引っぱったりするところまで見えて

しまうのだ。それを何くわぬ顔してやるので、どんどんと列車はどえらいことになっていくと思われる。

シンアムーラにとっては、その光景が丸見えだからだんだんサド的になってくる。これはまるで夢のようなことだが、しかしそれは疑いなく鏡の中に写っていることなのだ。

figureをfingerと間違えて指と訳すのも困ったものだが、sadをサド的と訳すのはそれ以上の暴挙である。

鏡の中ではもうめちゃくちゃであり、それはまるで超インポの人間のエロ映画さながらであった。

映画の二重写しのように (like motion pictures superimposed one on the other) を、超インポの人間のエロ映画と訳すのは、大変な空想力と言わなければならぬ。superimposedが超インポ、になっているわけだ。

そして、よくわからないがいろいろあつて、バックグラウンドでは、ガーターの奥の暗い所で何かが行われている。

西田くんがガーターと訳しているのは、gatherである。

そして、この世のこととは思われないが、ついに二人は一緒にとろけて、シンボルがソフトになったのだった。

melted together into a sort of symbolic world not of this world. その二つが融けあいながらこの世ならぬ象徴の世界を描いていた、を英訳した部分である。

symbolicをシンボルと訳し、sortをsoftと勘違いするだけで、こんなとてつもない訳ができてしまうのだ。

高校生に英語を教える、ということを職業としている駒沢にしてみれば、体中の力が抜け、自分の存在意義は一体何だったのだろうという気がして、しばらくは口もきけなくなるのだ。当然のことと言えよう。

特に、光が山から少女を照らし出した時、そこにすべてが見えてしまうわけだから、シンアムーラは、そこにある種のいかかわしい美を認めるのであった。

私としては学校の宿題にこういうことを書きたくはなかったのですが、よく知らずにこ

の本を選んでしまったのでしょうがないのです。その点を考えて許して下さい。

そんな訳をするお前が許せん、と駒沢としては思うわけであった。

TEXTES ORIGINAUX :

『雪国の踊り子』

I 踊子なのよ

あたし、踊子でーす。

名前はカオルっていうの。伊豆方面じゃ、かなり売れてる名前なの。ほれ、見てみて。足がここまで上がる子は少ないのよ。ところでこのガーター、ちよっといいでしょ。おフランス製よ。あら、なんも赤くなることなんかないわよ。ウブね、おにいさん。え、トシ？ ずばりときたわね。十四歳よ。あはは、なんて顔すんのよ。うっそ。もちろんウソよ。十四歳×2+α。αは宮上上の秘密。あたしにも十四歳の時があった、って言ってみたかっただけ。

ありがと。でも、もうミカンはいいわ。もらつといて悪いけどさ、このミカンちよつとズっぱいじゃない。汽車乗ってるあいだ中これ食べてつと、着くころには黄色い汗かきそうじゃない。でも下りた先が雪国じゃ汗なんか、かかないか。

それより、どう、一杯。なかなかのもんよ、これ。いける口なんでしょ？ 顔に書いてあるわよ。さ、さ、ぐーっといきなさいよ。イッキ、イッキ。いい飲みっぷりじゃないのさ。もう一杯どう？ 旅は道連れ、世は情け、伊豆の踊子深情けつてね。遠慮はなしよ。

(以下数行略。一時間経過)

♪追いかけてえーて、雪国イー、てか。歌のセリフじゃないけれど、オトコ追いかけてくるとこなのよ。よくある話なんだけどね、それが。同席のよしみでちよつと聞いてくれる？ そう。そうと決まれば景気付けにもう一杯。ほれ。スルメもあるですよ。この本、『伊豆の踊子』での、最初のページ開けて読んでみなよ。なに、片手に酒で片手にスルメじゃ本持つ手が残ってない？ 手間のかかる人だねあんたも。じゃ、あたしが声出して読んであげる。

〈雨脚が杉の密林を白く染めながら、すさまじい早さで麓から私を追って来た。〉
名文でんでしょ、こういうの。名文で何度読んでもいいわよね。泣けてくるわよね(涙)。

え、何のことだかさっぱりわかんない？ 鈍いんだからア。これはね、「雨脚」があたしで、「私」がオトコで、だからあたしがこうして「すさまじい早さで麓から」オトコを追っかけてるってわけ。

え、なんとなくコジツケっぽい？ あんたブンガクはシロウトだね。風景と人物がいつしよくたにつるんで焼酎、じゃなかった、あの、ええと象徴つての。そういうものになるんだわよ。そう書いてあったわよ、こっちの本に。

〈登場人物と背景とはなんのかかわりもないのだった。しかも人物は透明のはかなさで、風景は夕闇のおぼろな流れで、その二つが融け合いながらこの世ならぬ象徴の世

界を描いていた。)

夜汽車の窓ガラスが鏡になって、外の景色と中の人物がオーバーラップして映ってる
ところなんだけど。これ？ これは『雪国』って小説よ。

あっ、そうそう。そうなのよ。雪国なのよ。

オトコがさあ、北の町で温泉芸者にひっかかっちゃまってるみたいなの。この本読んで
それがわかったから、彼を取戻しに行く、というわけ。

まあ読んでみてよ、ここんところ。

〈島村は退屈まぎれに左手の人差し指をいろいろに動かして眺めては、結局この指だけ
が、これから会いに行く女をなまなましく覚えている〉

最初は人差し指が女を覚えていて「何だろ、と思ったわよ。ETの映画みたく指先
と指先でつんつんしたのかしら、なんてね。ちようど注が付いてるから本の後ろをめく
ってみたら、

〈この表現は、きわめて触覚的で暗示的であり、肉感的な連想をさそう。〉

とあるじゃない。触覚的に暗示的はまあいいとして、肉感的てのは穏やかじゃないわ
よね。続けて読むと、

〈はつきり思い出そうとあせればあせるほど、つかみどころなくぼやけてゆく記憶の
頼りなさのうちに、この指だけは女の触感で今も濡れていて、自分を遠くの女へ引き
寄せるかのようにだと、不思議に思いながら、鼻につけて匂いを嗅いでみたりしていた

が、)

これだもんね。この「濡れる」って、もしかして宇能先生の「濡れる」でしょ。「あ
あ、あたし、なんだか、とつてもへん」とかいう場面で「男の指は生き物のように蠢い
て」とかかって「あ、いや、そこだけは、やめて」なんていうのを「なまなましく覚え
ている」ということよね。ああ、いやだ。ああ、くやしい(涙)。あたしという心の妻
がありながら。あたし、こんなことしてもらったこと、ないのに(嗚咽)。

(以下三行略。数分経過)

島村っていうのはもちろん小説の上の名前よ。この『雪国』と、こっちの『伊豆の踊
子』を書いた小説家の先生に、あたし十四の時に見初められたの。初恋だったわ。ウブ
だから好きだって言うことさえ出来なくてね。二人の間にはそれらしいことは何にもな
いまま、あの人は行ってしまった。

その後いろんな男といろんなことがあって、恋多き女って人は呼ぶわ。でも恋って何
かしらね。あたしは本当のところは恋を知らないのかもしれない。体は慣れても、心が
馴染もうとしないの。恋心ってアダ花なんでしょうけど、あたしの場合心だけ十四歳の
蕾のまんまだから、アダも何も、花というものがないのよ。

この人が好き。この人しかいない。抱かれた体の奥で心が開いていこうとすると、す
うっと冷たいものが染みてくの。あわてて胸の底の底の、そのまた底板を剥がしてみる
と、決まってあの人が出てくる。ハートに入れ墨みたいに焼きついたあの人の青白い残

像が、あたしを本気で恋の出来ない女にしているの。不幸かもしれない、って思った。

嬉しかったわ、『伊豆の踊子』を初めて読んだ時。自慢じゃないけど、あたし小説のヒロインになっちゃってるんだもん。主人公の二十歳の学生さんが好きになる十四歳の踊子は、もちろんあたしよ。すぐにわかったわ。

〈踊子は十七くらいに見えた。私には分らない古風の不思議な形に大きく髪を結っていた。それが卵形の凛々しい顔を非常に小さく見せながらも、美しく調和していた。〉
ね、いいでしょ。お雛さまみたいでしょ。あの人もやっぱりあたしのこと、ずうっと覚えててくれたんだ。あの人の思い出の中のアたしは、今でも汚れないお雛さまのままなんだ。そう思ったら、涙が止まなくなっちゃって。ぽたぽたページの上に落ちるのよ。これがその時のシミよ。『踊子』って全部あたしへのラブレターなのよ。なんてシアワセ、って思ってた。

そしたら『雪国』でしょ。なによ、この駒子って女は。駒子ってのが問題の温泉芸者なんだけど。くやしいじゃないの。あたしとは手も握らないどいて、この女は指が覚えている、だもんね。その上『踊子』が文庫本でたったの三十四ページなのに、こっちは百四十四ページときたもんだ。

なに、ページ数は関係ない、ですって？

あのねえ、愛情なんて量より質だ、なんてのは時間の取れない不倫のオヤジの言いぐ

さよ。愛してるの恋してるの言ってたって、言葉なんて口出たとたんに空気になっちゃるんだから。愛情は量よ。金額、いや数字よ、ページ数よ。ああ、まったく、くやしいっただらありゃしない。

そうね。『踊子』のことだったわね。十四歳のあたしは一家で旅芸人をやっていたの。栄吉って兄さんと、兄さんの嫁さんの千代子さん。あと千代子さんのおふくろさんに、雇いの百合子さん。身内でやってたから、旅回りといっても気楽な稼業ときたもんですよ。

あの時は修善寺から湯ヶ島、あとはうらうらと天城を越えて下田へ向かう道中で、あたしたちのことを気にして追ってくる学生さんがいたのよね。

最初は修善寺へいく途中だったかしら。背がひよろ高くて痩せた人とすれ違って。高い頬骨の上で大きな目がびっくりしたみたいに、じっとあたしのこと、見てた。うつむくのも照れ臭いから、まっすぐ前を向いたまま、通り過ぎただけ。

「ほら、あの人、また振り向いてあんたを見てるわよ」

さもおかしそうに千代子さんが言うから、ますます固くなって、小学生が行進してるみたいな歩き方になっちゃった。

「あの人、一高よ。制帽がそうよ」

「薰もやるじゃないの。末は玉の輿だわね」

みんなで囃すものだから、悔しいんだか、嬉しいんだか、どうしていいかわからなくなっただけ涙が滲んできたわ。

その人と天城峠の茶屋でまた会って。何だか同じ道筋かと思つてたけれど。『踊子』を読んで初めてワザとつけてきてたんだ。つてわかつたわ。何が悲しゅうて自分からしがない旅芸人にかかずらつてきたのかしら。「一つの期待に胸をときめかして道を急いで」あたしたちを、いや、あたしを追つてきたのかしら。

ジス・イズ・ラブ。これが、恋の盲目の力というものだわ。

なあんてね、少しは自惚れてもみたけれど。『雪国』の駒子ねえさんには出し抜かれるし、やれやれつてなもんで読み返してみると、どうにもちよつと、納得のいかないところが出てきたわけ。

男つて、無駄に女には惚れないものよ。性欲、金欲、名誉欲。支配欲に子孫繁栄・商売繁盛欲。え、なに、女だつて似たようなものだつて。ちよいとお兄さん、十年早いよ。女も欲がらみで男にからむけど、惚れてしまえば欲が抜けちゃうのよ。欲が抜けて業になるのよ。あら、顔色が変わつたわね。だから十年早いっつうの。

男は、惚れても、欲が残るわね。というよか、女というプリズムを通して、欲そのものに惚れるわね。ずばり言いましよう。あたしの一高生さんは、あたしを通してキレイなものに惚れてたのね。いえ、何もあたしだけがキレイだつて言いたいわけじゃないの。女の容姿のキレイじゃないの。

姿の無くてキレイなもの。キレイという気分。澄み切つて透明なものに対する貪欲。清潔欲、とでもいうのかしら。

「清潔」と「欲」なんて、いつてみれば猿と犬、有史以来の仇同士みたいじゃない。そういうのが合体しちゃうと、なんかこう、なまじつかな欲より切羽詰まつて凄味があるのよね。どろどろの沼の異様に澄んだ上澄み、つて感じかしらね。一方に泥があつて、初めて水の澄んでいることが切実に見えてくるのかもね。

泥があつて水がある。水の次には泥が来る。

『伊豆の踊子』に出てくる踊子は確かにあたしなんだけど、あたしのようにであたしじゃない。泥と水がテレコに入れ代わり立ち代わりしてさざ波をたてる、その波の形があたしの輪郭に似ているだけ。

他の登場人物も同じようなもんね。出てくる人はその場にふさわしく濁つたり澄んだり、やっぱり象徴つて言うのかね、こういうの。

第一章を見ましようか。天城峠の茶屋で芸人一行と出会うところ。雨宿りの「私」が茶屋の居間へ招き入れられるんだけど、「敷居際に立つて躊躇」しちゃうの。

へ水死人のように全身蒼ぶくれの爺さんが炉端にあぐらをかいているのだ。瞳まで黄色く腐つたような眼を物憂げに私の方へ向けた。身の周りに古手紙や紙袋の山を築いて、その紙屑のなかに埋もれていると言つてもよかつた。到底生物と思えない山の怪物を眺めたまま、私は棒立ちになつていった。

茶屋の婆さんによると爺さんは長年の中風病みで、紙屑のバリケードは菓の紙袋や処方箋だつた。

ここ読んで爽やかな気分になる読者は皆無でしようね。生理的な嫌悪を呼び覚ますものを、余計なモラルはシャットアウトしてそのものずばり、書いてある。

かわいそうだけど爺さんは、作中のイメージとして濁っている。泥になっている。茶屋を立ち去る「私」は爺さんに懇々つな言葉をかけ、婆さんには過分なチップを渡す。婆さん、チップで大感激し「勿体のうございます」と「私」に追いすがる。

「私は五十銭銀貨を一枚置いただけだったので、痛く驚いて涙がこぼれそうに感じているのだったが、」

この世に涙ほど、澄んだ水はないわよね。ここでは落涙まではいかないにしても、その予感が鮮やかに作品の進む道筋を照らし出している、と思うわ。

まず冷徹な眼で爺さんを泥と描ききることで、泥との対比で「私」の落涙（未遂）がきらりと光る。

同じ場面なんだけど。婆さんが芸人一行の泊まり先を尋ねる「私」に、

「あんな者、どこで泊まるやら分るものでございませうか」

なんてね、「甚だしい軽蔑を含んだ」言葉を吐くわけ。これは、言葉が泥だわね。泥の次には水が来る。泥言葉に憤慨した「私」は、

「それならば、踊子を今夜私の部屋に泊まらせるのだ、」

と密かに思ってみたりするのね。いくら十四歳のガキンチョとはいえ、八つや九つとは違うのよ。当時は数え年だから今でいう十三だけど、はつきし言っただけ、一応は

生殖可能な女だったわね。それを「踊子たち」じゃなくて「踊子」を自分の部屋に泊めるといふのだから、ねえ。読んでこの年で顔赤らめちゃった。

でも、ここは売り言葉に買い言葉。婆さんの泥言葉に「私」の水言葉。だから「私」の突発性若干色情的非常識はさらりと水に流れてイヤな後味を残さない。

てなわけで踊子は峠を越え、後追いの「私」も、

「暗いトンネルに入ると、冷たい雪がぼたぼた落ちていた。南伊豆への出口が前方に小さく明るんでいた。」

これですよやく「峠のトンネル」を抜けて第二章に入りまーす。

それにしても、あたしのいい人はトンネルが好きね。あ、これ別にやらしい意味で言ってるんじゃないんだけど。

2 君の名は

あたしはトンネルって嫌い。好きになつた人はトンネルを抜けてどっか行っちゃったのに、あたしときたら旅から旅のドサ廻り（り）で随分といろんなトンネルを出たり入ったりしたあげく、いつだって振り出しに戻ってきちゃうんだから。

でも『踊子』を読んでいて思い出したわ。あの人があたしを追って抜けたトンネルもあつたってこと。

「トンネルの出口から白塗りの柵に片側を縫われた峠道が稲妻のように流れていた。」

もちろん「峠道」があの人で道に寄り添う「白塗りの柵」があたしよ。「白塗り」ってのはつまり踊子のメイクアップよね。

メイクアップといえば、そりゃあ芸人ですもの。普段から地塗りに上塗りおさおさ怠りなく、朝に美容液すり込もうとも夕べのバックも辞さず。普段からビューティ・ケアはバッチリよ。おかげであの頃でも十四歳にして「十七くらいに見えた」あたし。でも、ホントのところはどうだったのかしら。

実年齢は十四でも、ホントのあたしはもう大人だったのか、それとも子供のままでったのか。あら、鈍いわねえ。ひとことと言ってしまえば、ようするに、早い話が、いわゆるひとつの、バージンであったのか。

やーねえ、具体的な意味だけで言ってるんじゃないやなくてよ。精神のバージンでこともあるでしょうに。え、なに、肉体のそれだけで十分に結構です？ おやまあ、こだわらわねえ。こだわってくれちゃうわねえ。そういえばこの『踊子』の文庫本の解説がさあ。ちよつとご覧なさいよ。

へ処女の内面は、本来表現の対象たりうるものではない。処女を犯した男は、決して処女について知ることはできない。処女を犯さない男も、処女について十分に知ることはできない。

スモモもモモもモモのうち。

非処女も処女も女のうち。

非処女を犯せば非処女について十分に知ることができるのか、という問題もあるわよねえ。あたしが男だったら、なんだか女はようわからん、で投げ出しちゃうとこだけ。そこはそれ三島って解説の人もブンガクだから。

へしからば処女というものはそもそも存在しうるものであろうか。

なんだか簡単には存在しないでくれ、って言ってるみたいね。想像力たくましい肉体の処女に、知ってしまったこととかえって処女っぽくふるまえる肉体の非処女。現実の女は夢もチポーも無いよ、というふうに男のブンガクの人は思うのかな。

へこの不可知の苦い認識、人が川端氏の抒情というのは、実はこの苦い認識を不可知のものへ押しすめようとする精神の或る純潔な焦躁なのである。

女がよくわからない。処女はもっとわけがわからない上にツチノコと同じでその存在自体が危ぶまれる。

ほら、尾辻克彦センセイの好きな純粋ナントカってのがあるじゃない。たとえば純粋階段ね。階段のカタチをしてるんだけど、登って行った先にドアが無いの。似たようなので純粋詩とか色々あるんですよ。ここで言う処女ってのも、その手のものみたいね。つーことは純粋女。

んなもん、在るわけない。在るわけないとかりゃ、そこで道は二手に別れるわよね。

①在るもので、とりあえず間に合わせる。

②在るものは無かったことにして、無いものを在ることにしてしまう。

あたしなら迷わず①を取るけど。「苦い認識を不可知のものへ押しすすめる」ってのは、何だかややこしそうだから②なのかな。

現実の女とかかわっても生身の相手は無かったことにして、気分の上で純粹女として処理しちゃう。「純潔」かどうかわからないけど、「焦躁」するでしょうね。ストレスたまりそう。おいたわしや。こんなあたしでよかったら、なんぼでも純粹女に化けておなぐさめいたしやしよう。

てな訳でおなぐさめに行くのだから、雪国へ。え、有難迷惑ですって。とんでもない。少なくとも十四歳のあたしは立派に純粹女をやったんだからね。見て、この勇姿。

へ仄暗い湯殿の奥から、突然裸の女が走り出して来たかと思うと、脱衣場の突鼻に川岸へ飛び下りそうな恰好で立ち、両手を一ぱいに伸して何か叫んでいる。手拭もない真裸だ。それが踊子だった。若桐のように足によく伸びた白い裸身を眺めて、私は心に清水を感じ、ほうっと深い息を吐いてから、ことごと笑った。子供なんだ。私達を見つけた喜びで真裸のまま日の光の中に飛び出し、爪先きで背一ぱいに伸び上げる程に子供なんだ。

読んでいてだんだん自信なくなってきたわ。ホントに「子供」だったのかしら、あの時のあたし。今のあたしの心の眼には「若桐のように」よく伸びた足の延長線上に黒い茂みが見える。ふるまいが「子供」じみているほどに「裸の女」の「女」の部分になまましく感じてしまうあたしの心眼が濁っているということかしら。

濁っているといえば、泥よね。さつき泥のあるところ澄んだ水がある、って言うておいたけど。そういえば踊子のきらきらした裸体が「清水」になる伏線として、泥じみた彼女の姿も描きこんであつたような……。

ここ。こことこ。
 「まあ！ 厭らしい。この子は色気づいたんだよ。あれあれ……」と、四十女が呆れ果てたという風に眉をひそめて手拭を投げた。踊子はそれを拾って、窮屈そうに畳を拭いた。

これ、あたし、覚えてる。初めて彼があたしたちの宿屋を訪ねて来た時、あたしがお茶を出したんだけど。なんかドキドキしちゃって。「真紅になりながら手をぶるぶる顫わせるので」お茶がこぼれちゃったのよ。あはは。純だったわね、あの頃は。今のあたしならお茶出したついでにゆるけたふりして、手のひとつも握っちゃらんだけ。

でも変ね。今のあたしなら手は握っても、風呂場で「手拭もない真裸」で男に手なんか振らないわ。変といえばオールヌードの無修整版できゃびきゃび飛びまわったすぐ後の場面なんだけど。彼があたしたちの泊まってる宿屋に来たら、

「芸人達はまだ床の中にいるのだった。私は面喰って廊下に突っ立っていた。」

私の足もとの寝床で、踊子が真赤になりながら両の掌ではたと顔を抑えてしまった。たしかに風呂場の裸より寝床の寝巻姿の方が恥ずかしいかもしれないけど。だからって寝床で「両の掌ではたと顔を抑え」るぐらいなら、風呂場でだって「両の掌ではたと

と」あすこを抑えてもよかったわよね。

あの頃のあたし、どうかしてたんだわ。

でも、男の前でふるえてお茶こぼすまったしと、無心のすっ裸で男に手を振るあたしと、寝床で顔を手で隠すあたしと、どのあたしが一番どうかしてたことになるのかしら。

答えは当然、わかってるわよね。

でもあの人にとっては、答えが逆なの。だって在るものが無くて、無いものが在るんじゃないやきのすまない人なんだから。男の前でふるえる「色気」にこびりついた微量の泥で、無心の裸がより一層引きたって輝き出すのかもしれないわ。

でも無心って、やらしいわね。

男の前で無心の「子供」になりきれなんて、この上もなくやらしい。十四歳でも十分にやらしい。マリリン・モンロー以外の女が三十過ぎてこれをやったら、やらしさの成層圏を突き抜けて入院もんだわよ。

在るは無い。無いは在る。無心は有心のきわみ。純粹は不純の加工物。

やらしいって、すてき。

やらしさのねばねばが極限にくると、突然粘りがすとんと落ちて、さらりと透明な清水になるのだけ。そして渴いた男の空想の翼を潤すんだわ。

恥じらいで真紅に「色気づいた」あたしを前にしてあの人「空想がぼきんと折れ」

ちゃったのは、きつとやらしさが足りなかったのね。恥じらうって行為は一徹じゃなくて中途半端だし。無我夢中じゃなくて我というものがあるし。我を捨ててこそ浮かぶ瀬もあるのだけ。

たいへん、我を捨てないと彼に捨てられちゃう。

でも人間から我が抜けたら、何になるのかな。あたしから我が抜けたら、それはもうあたしじゃない何かだわね。そうね、薫という一個の人間が消えて、後に踊子が残る。

だとすると、やだあ。あの人頭ん中では、もうとっくにあたしは、あたしじゃない何かになっちゃってるわよ。だって彼ったら本の中であたしのこと踊子、踊子って。いっぺんも「薫さん」って呼んでくれないんですもの。

そりゃ知り合っただけはお互いに名前もわからないじゃない。でもほら、ここんこと見て。第四章であたしの兄貴が彼に「自分が栄吉、女房が千代子、妹が薫ということなぞを教えて」いるでしょう。

それまではただの「男」だった兄さんは、この後ずっと「栄吉」って呼んでもらってるのよ。千代子さんだって百合子さんだって、そうよ。あたしだけいつまでたっても「踊子」のまんま。やんなっちゃう。兄さんもそういうとこ気づいててくれて、ちゃんと彼にあたしの名前をアピールしてくれてんの。彼とのお別れの朝のことなんだけだね。

〈町は秋の朝風が冷たかった。栄吉は途中で敷島四箱と柿とカオールという口中清涼

劑とを買ってくれた。

「妹の名が薫ですから」と、微かに笑いながら言った。

兄貴もいとこあるじゃん。ここまで言われたら、あの人も最後ぐらいはサーブスで踊子は」のかわりに「薫は」って書いてくれた方がいいのに。「踊子」の二文字より「薫」の一文字のほうがインクが減らないのに。ああそれなのに、それなのに。

〈乗船場に近づくと、海際にうずくまっている踊子の姿が私の胸に飛び込んだ。〉

これだもんね。

〈「外の者も来るのか」

踊子は頭を振った。

「皆まだ寝ているのか」

踊子はうなずいた。

読んでて悲しくなっちゃったわよ。

薫という生身には我もあれば欲もある。濁ってよどんで、メシ喰って息している。それよか踊子という役柄に徹しきった無色透明な幻のほうがキレイなんでしょうね。

でも、やっぱ、女心としてはファーストネームで呼び捨てにしてほしいわあ。「お嬢さん」って呼ばれるより、「薫」のほうがいいわあ。

アホね、あたし。しがない旅芸人のことを「お嬢さん」なんて呼ぶ人、いるわけないよね。前に泥と水っていう言い方したけど、旅芸人はどうしたって泥だもんね。あの人

だってそのことは知らないわけじゃない。今こうしてこの本読んできるとき、当時を思い出してなつかしいけど、情け無いことも多いわよ。あたしも今じゃダンサーで、つまりはアーチストじゃない。でもあの頃は河原で乞食なんて言われて、白い眼で見られて。そうすると自分でもいじけて、なんとなくとるまいが卑屈になってきちゃうのよね。

あの人は旅芸人のあたしたちと一緒に旅をする気になってくれた。当時の一高生なんてさ、あたしたちにとっては、末は博士か大臣か。そんな学生さんと芸人のミスマッチ道中でも、照らすおてんとさんは一つだけ、歩く道だっておんなしときたもんだ。おてんとさんに松、竹、梅の別はないからね。でも夜が来れば、泊まる宿屋にや松もあれば梅もある。

あたしたちの定宿なんて「木賃宿」だし、「畳や襖も古びて汚な」いわけ。兄さんが気をきかせてあの人を「別の温泉宿へ案内」すると、

〈それまでは私も芸人達と同じ木賃宿に泊ることばかり思っていたのだった。〉

「思っていたのだった」と過去形になったこの瞬間が、今にして思えばあの人とあたしたちの別れ道だったのね。

〈男が帰りがけに、庭から私を見上げて挨拶をした。〉

「男」は兄貴の栄吉よ。「帰りがけ」というのは案内した温泉宿のこと。

〈これで柿でもおあがりなさい。二階から失礼」と言って、私は金包みを投げた。

男は断わって行き過ぎようとしたが、庭に紙包みが落ちたままなので、引き返してそ

れを拾うと、「こんなことをなさっちゃいけません」と抛り上げた。それが藁屋根の上に落ちた。私がある一度投げると、男は持って帰った。

二階から投げるあの人もあの人なら、持って帰る兄さんも兄さんよ。

へこの日も、栄吉は朝から夕方まで私の宿に遊んでいた。純朴で親切らしい宿のおかみさんが、あんな者に御飯を出すのは勿体ないと言って、私に忠告した。

んなもんよ、世間なんて。でも一番情け無いのは、そういう世間様の扱いに慣れきつて、顔も赤らめずに施しものほうへすり寄っていくあたしたちを、あの人は鷹が獲物を捕えるような鋭い目で見つめていた、ということよ。

こんなこともあったわ。あの人があたしたちの木賃宿へ遊びに来た夜、隣の部屋のおじさんがね。

へそこへこの木賃宿の間を借りて鳥屋をしているという四十前後の男が襖を明けて、御馳走をすると娘達を呼んだ。踊子は百合子と一緒に箸を持って隣の間へ行き、鳥屋が食べ荒した後の鳥鍋をつついていた。

なんか無残で眼をそむけなくなっちゃう、好きな人にこんな書かれ方して。我ながらサイテー（涙）。これじゃ泥だわね。泥まみれよね、人の「食べ荒した」鍋をつついてるところなんて（号泣）。

あ、ありがと。きれいなハンカチねこれ。あれ、ごめんなさい。マスカラが付いちゃった。もう大丈夫。あたし落ち込むのも早いけど立ち直るのも早いから。元気になるに

はずぐこの先を読めばいいのよ。

へこの美しく光る黒眼がちの大きい眼は踊子の一番美しい持ちものだった。二重瞼の線が言いようなく綺麗だった。それから彼女は花のように笑うのだった。花のように笑うと言う言葉が彼女にはほんとうだった。

いいでしょう、ね？ とってもいいでしょう。なんて美しいの、このあたしは。美しいあたし、美しいあたし、美しい日本のあたし。

なんて顔すんのよ。

そうね、舞い上がることもなかったんだわ。泥のようだと言われた後で花のようだと言われても、プラスマイナスゼロの儲け無しだもんね。芸人の泥を描ききらなきや、そこから清水を湧かせることなんて出来ないんでしょうけど。仕方ないわよね、乞食芸人が一瞬花になるからこそそのブンガクなんや、しょう。「花のように笑う」お嬢さま相手じゃハーレクインロマンスだもんね。

考えてみれば、あたしも損な立場にいたもんだわ。無学文盲の旅芸人で、その上女。あらあ、あの頃は女ってのはずいぶんと情け無いものだったのよ。女が自分で自分を見下さなきや世間様に通らないって御時世よ。こん中のおっかさんのセリフ、まあ聞いてやってよ。

「さあお先きにお飲みなさいまし。（……）女の後は汚いだろうと思って」

「一口でも召し上って下さいませんか。女が箸を入れて汚いけれども、笑い話の種

になりますよ」

旅芸人で女。ある意味で一番泥くさいものを対象に選んだからこそ、この上もなく澄んだキレイなものが書けたのかもしれない。

汚れをキレイに書くことで、自分もキレイになれるのね。あら、そうなのよ。だってあたしのひとことであの人、キレイにかちやっただから。

〈暫く低い声が続いてから踊子の言々のが聞こえた。〉

「いい人ね」

「それはそう、いい人らしい」

「ほんとにいい人ね。いい人はいいわ」

この物言いは単純で明けっ放しな書きを持っていた。(……) 私自身にも自分をいい人だと素直に感じることが出来た。(……) 二十歳の私は自分の性質が孤児根性で歪んでいると厳しい反省を重ね、その息苦しい憂鬱に堪え切れないで伊豆の旅に出て来ているのだった。だから、世間尋常の意味で自分がいい人に見えることは、言いようなく有難いのだった。〉

ここではキレイな清水は「私」本人ということになるけど、「私」が水のように「素直」に透明に澄みきることが出来たのよ、あたしという泥があつてこそなのよ。「言いようなく有難」がった舌の根も乾かないうちに、「私」はこんなことを書いてるんだよ。

〈途中、ところどころの村の入口に立札があつた。〉

―物乞い旅芸人村に入るべからず。

作品としては、ここんどこでコブシが効いてモノノアワレなんでしょうけど。あたしだってヒロインのはしくれじゃない。サっかく「いい人」だって言っただけなのに「物乞い」なんて書かれちゃってさ。複雑な心境よ。お嬢さまが「花のよう」では当たり前過ぎるのと同じで、「世間尋常」のフツツの人に「いい人ね」って言ってもらってもインパクト弱いのかもしないけど。

「世間」って何だろ。「尋常」って何だつ。あの人とあたしは「世間尋常」を間にはさんで、現実のあちら側とこちら側でひっそりと見つめ合っていたのかもしれない。

現実って、そんなに捨てたもんじゃ無いと思うわ。だからって、あんましいいものでもないわね。泥の塊でもなければ澄んだ清水でもない。いわば、泥と水が混ざって出来た泥水ってところかしら。どろどろと、つかみどころがない。

『伊豆の踊子』を川にたとえるならば、セーヌや墨田というよりは、♪春の小川はさらさら行くよ、の澄んだ小川でしょうね。小川に泥の塊が浮かんでも、泥は不思議と水に溶けないのね。防水加工済の泥なのか、って手に取り上げると、「世間尋常」でコピーティングしてあつたりしてね。

あの人とあたしも、結局「世間尋常」じゃなかったけど、その世間様のおかげでキレイなまま別れることが出来たの。

あたしたち、彼とはそのまましばらく旅を続けるつもりだったのね。

「好奇心もなく、軽蔑も含まない、彼等が旅芸人という種類の人間であることを忘れてしまったような、私の尋常な好意は、彼等の胸にも沁み込んで行くらしかった。私はいつの間にか大島の彼等の家に行くことにきまってしまった。」

彼も結構その気になってノッてただけだ。彼、下田で突然帰るって。学校があるからって。

何か唐突だなあ、とは思ったけど、あたしたち学校行ってないから学校のこと、よくわかんないじゃない。だからそんなもんかなあ、って。

嘘だったのよ。この本読んで、初めて知ったんだけど。

「私は明日の朝の船で東京に帰らなければならなかった。旅費がもうなくなって

いるのだ。」

やだあ、一言そうと言ってくれればよかったのに。彼はオゴったり「包金」くれたり、よくしてくれたけど、それで好きになったんじゃない。相手が芸人だからといって「好奇心もなく、軽蔑も含まない」、その心意気にホレたのよ。そんな人に金が無くなりゃ、ハイそれまでヨ、なんてこと、するわけじゃない。あたしの兄さんだって男よ。金の心配はいらねえ、おてんと様と米の飯はどこだっについてまわらあ、だから一緒に気楽に行きましようや、ぐらい言っただと思っようよ。

そうなったら楽しかったでしょうねえ。一緒に木賃宿泊まってさ。自炊してさ。そう

いう下々っぽいのもお坊ちゃまには珍しくて、結構気に入っちゃったりしてさ。もう少しご一緒したいなあ、なんてね。

でもそうなると、いつまでもブラブラされても困るから、彼に脚本書いてもらってお芝居やったり。彼とあたしで漫才なんていいかもね。育ちが良くておっとりしてるのを生かして彼がボケで、ガラッパチのあたしがツッコミ。一高生だから芸名はイッコーにして、伊豆亭イッコー&ケッコー。ウケるわよ、こりゃ。

なんてのは「尋常」じゃないわよね、やっぱし。芸人のオゴりで芸人と一緒に木賃宿に泊まることから「世間」様と泣き別れになるわよね。芸人对シロウトの一線が崩れて、芸人のレロレロとインテリさんのドロドロがぶつかって、終いには異なった種類の泥で我が身を汚す泥んこ同士になってたかもしれない。

ホント、彼はあたしたちが芸人であることを「忘れてしまったような」好意を示してくれた。

この「ような」というのがクセモノよね。シロウトと芸人の区別を「忘れてしまったような」ヒューマンな好意は、ちょっと粋狂かもしれないけど、世間様から見てもまあ「尋常」の範囲内よね。

「ような」が取れて、区別を「忘れてしまった」好意となると、これは「尋常ならざる好意」だわよ。そういう好意の行き着く果ては元一高生と踊子の駆け落ちとか。うふふ、あたしの側からするとうれいパターンになるんだけどね、これが。

まあとにかく、話がキレイに済んでよかったわよ。いい折に、いい塩梅あしはに別れたもんだ、彼とあだし。あたしみたいなのには深入りしたってロクなことないもん。よかった、よかった。

ま、一杯やる。(三十分経過)キレイゴトで済んで残念よ。深入りしてもらえなくて、あたしはつまらないわよ。あの旅は、一体何だったのかしらね。夢よね。いい夢見たのよね。

夢の中で幸せにしてくれる男って、現実の幸せはくれないものよ。そういう人に限って夢と現実を仕切るのがうまいんだから。

あの人もそう。演出がうまいというか、小道具の使い方がニクいわね。鳥打帽をひよいかぶって芸人ワールドに入ってきたの。

〈その次の朝八時が湯ヶ野出立の約束だった。私は共同湯の横で買った鳥打帽をかぶり、高等学校の制帽をかバンの奥に押し込んでしまっ、街道沿いの木賃宿へ行っ

た。〉
 そういえば制帽が鳥打帽に変わってから、あたしたち急に打ち解けて名前を明かしたりするようになったのよね。それが出発の朝になると、また制帽をひよい、で元の世界へ戻ってっちゃった。

〈私は鳥打帽を脱いで栄吉の頭にかぶせてやった。そしてカバンの中から学校の制帽を出して皺を伸ばしながら、二人で笑った。〉

帽子が変わると世界が変わる。すごいいわね。これじゃオズじゃなくてイズの魔法使いね。『伊豆の踊子』の伊豆は現実の伊豆じゃなくてイズなのね。ジス・イズ・イズ、なんちゃって(笑)。それにしても魔法マジック使いに惚れたあたしがアホーよ(泣)。

あの人は旅行してて周りが伊豆でも自分ひとりイズなのよ。あたしを見ても、その視線は又線みたく生身の薫を通り越してオドリコを頭のスクリーンに映し出すのね。女でも、子供でもなくてオドリコ。そのオドリコとも現実より思い出の中で、好きなように逢うほうがお気に召すみたい。

へしかし踊子たちが傍にいとなくなると、却って私の空想は解き放たれたように生き生きと踊り始めた。

のっけからこれですもん。そいでもって最後に船に乗って、岸を離れた途端に「踊子に別れたのは遠い昔であるような気持ちだった」。ええん、薄情もん。現実より空想。現在より思い出。女よりオドリコ。ウソよ、ウソ。そんなにまでしてキレイな世界をつくり上げたって、そんなん、ウソ。そういうウソがブンガクだなんて言ったって、聞かえませんかよー、だ。

あの人のウソつき。ウソといえは、オトポケもうまいのよね、彼。別れる前の日にみんなと一緒に映画行こうって、楽しみにしてただけど。千代子さんと百合子さんがダメで、あたし一人でも彼と一緒に行きたいっておふくろさんに頼んでみたら、ダメだった。

〈なぜ一人ではいけないのか、私は実に不思議だった。〉

うっそー。「不思議」なわけ、ないじゃん。うちのおっかさんがそういうことにキツイの、知ってるくせに。実母じゃないだけに、余計気を遣っちゃうのよ。例の鳥屋のおじさんが鳥鍋ご馳走してくれた時のことだけど。

〈こちらの部屋へ一緒に立って来る途中で、鳥屋が踊子の肩を軽く叩いた。おふくろが恐ろしい顔をした。〉

「こら。この子に触っておくれでないよ」。生娘なんだからね。」

肩ポンで「こら」の人が、男と二人っきりで映画行くの許すわけ、ないじゃん。

ホントは彼だって、わかっているのよ。わかかった上でわからないふりをする。男と女という見方をされてることに気付き得ないほどオドリコとの関係が純粹なもの（であればいいなあ）、ということなんでしょうね。

彼って、（であればいいなあ）のところ、でちよつと筆がうわづる癖があるのよね。冒頭の峠の茶屋で「水死人のように」蒼ぶくれの中風病みの爺さんが出てきたでしょう。

〈「お爺さん、お大事になさいよ。寒くなりますからね」と、私は心から言って立ち上った。〉

何故わざわざ「心から」なんて付けたのかしら。「お大事に」というのは義理で言わない限りは真心の言葉よね。それに「心から」を付けるのは、「黒々と黒い」って言うみたいなものだと思っただけ。あたしは言葉のシロウトはよく「馬から落ちて落馬し

て」みたいな言い方しちゃうけど、達人がこれやる時は、それにはそれの、ワケがある。

蒼ぶくれの爺さんは生理の次元できもちわるい。心の次元でかわいそう。きもちわるくて、かわいそう。すっきりとキレイに「かわいそう」だけでは人間、まとまりが付かないものよ。現実の伊豆ではそうなんだけど、彼はイズの人だから、どうしてもキレイにいきたい。「きもちわるい」抜きで「心」から言（えたらよかったのになあ、と思）って立ち上った」のではないかしら。

そういえばさっきの「彼等が旅芸人」という種類の人間であることを忘れてしまったよ。うな」好意ってのも、そうよね。忘れてしまえたらなあ、ということなのね。

作品が終わる頃には（……だったらよかったのになあ）の微かなため息がパイ生地のように折り重なって、そこはかとな陽炎の気配が漂ってくるみたい。「美しい空虚な気持」ってあの人は言うけど。

『雪国』の駒子って芸者さんも、随分あの人に尽くしてるみたいなんだけど。彼ったらメタメタに愛されてもこんな言い方しちゃう人なんだよね。

〈駒子の愛情は彼に向けられたものであるにもかかわらず、それを美しい徒労であるかのように思う彼自身の虚しさがあって、（……）彼は駒子を哀れみながら、自らを哀れんだ。〉

駒子ねえさんは「尋常」に惚れてるだけなんだろうけど。「美しい徒労」ってきつと、

駒子さんの側のことじゃないわね。そう見てしまおう、そう見ることを自分に課する人の、(……だったらよかったのになあ)の「堆積を、あたしの目は「美しい徒勞」と見るけれど。

弱い人なのよ。センシティブなのよ。くやしいけどそんな彼が、好き。生身の薫で相手にしてくれなくていいから、名なしのオトリコでいいから。ねっ。スノウ・カントリーのホット・スプリング芸者はよして、ガールからウーマンになったイズ・ダンサーのホット・レググスにSMACKしてちょうだいプリーズ。

3 アイム・ア・ダンサー

ミー、ダンサー。伊豆はマイ・ホーム・カントリーじゃないよ。マニラから来たね。ミスタ・シマムーラとはフォーティーン・イヤーズ・オールドのときに会ったきりね。なつかしね。でもコマッコというステディがいるから、ミーこれから会いに行ってもノー・ホープかも、メイビー。

オー、ジス、これ「スノウ・カントリー」。ミスタ・シマムーラがコマッコとのラブ・アフエア書いたノヴェルね。ミー、ジェラシーいっぱい、いっぱい。アウ、こっちイン・ジャパニーズね。こっちイングリッシュユ訳よ。わたーし、日本語、漢字ちよつとよく、わからなーいこと、ある。日本語ベリベリ、デイファイカルト。ラブ・シーン、いっちはーん、わっからなーい。ユー、ここ、ルック。ここ、コマッコとのファースト・ベッド・

シーンとアンダスタンズするのに、ミー三回読んだね。

へ女を引き摺って行った。

やがて、顔をあちらに反向けこちらに隠していた女が、突然激しく唇を突き出した。

しかしその後でも、寧ろ苦痛を訴える謔言のように、

「いけない。いけないの。お友達でいようって、あなたがおっしゃったじゃないの。」と、幾度繰り返したかしれなかった。

リップ、突き出す。ミー、キスと思っただね。次に「島村は女の形のよい唇に目を這わせ、おもむろに顔を重ねあわせていった」とかなんと来る、期待してたね。ところが「突き出した」あとがブツツンで突然「しかし」と来たね。「その後で」と来たもんだ。「その後」て何のアフターね。これで「正体キスしたかね、しなかったかね。ビフォーとアフターで真ん中、抜けてーる。真ん中、いっちはーん、読みたーい。興味、シンシーン。

アウ、もひとつデイファイカルトなとこ、ここ。シマムーラさん、コマッコを「いい子だね」、言われた。ミーがコマッコならサンキュー・ベリマッチでSMACKね。コマッコ、いい子、言われて素直に喜ばないね。「どうして？」アンド「そう？ いやなひとね」アンド「悪い子でしょう？」、言うね。これ、もしかしてパーハックス、ジャパニーズ照れ&色気かね。

「そんなの、どこがいい子？」と、駒子は少し声を潤ませて、
 「初めて会った時、あんななんていやな人だろうと思ったわ。あんな失礼なことを言
 う人ないわ。ほんとうにいやあな気がした。」

島村はうなずいた。

「はい、ボーイ。ホワット・イズ「失礼なこと」かユー知らないね。ミー教えなげー
 る。シマムーラがコマッコに初めて会った時、突然他の女を紹介しろ、言うたのよ。
 コマッコにはフレンドを感じるから、「おにしたらおしまいさ」だつてさ。「なに」てな
 にか、ユーわかるか。教えたるか。教えるいらぬ。そうか残念。男にユーはフレンド
 だから他の女呼んでくれ、言われたらミーならフアック・ユーね。」

「あら。それを私今まで黙ってたの、分る？ 女にこんなこと言わせるようになって
 たらおしまいじゃないの。」

「いよよ。」

「そう？」と駒子は自分を振り返るように、長いこと静かにしていた。その一人の女
 の生きる感じが温く島村に伝わって来た。

「オー、ノー。」

「おしまいじゃないの」て、ジ・エンドかね。ユーとはジ・エンド、言われて「いよ
 よ」、OK。これじゃ別れっちまう。どうも違うね。」

仕方がないからサイデンステッカー先生の英訳、見たね。「おしまい」は、

“……she has gone as far as she can, you know”

てことはジ・エンドの逆ね。ややこーし、ベリーややこーし。こうなると「いいよ」
 はオーケー or グッド or ユー・アー・ア・グッド・ガール、それともプリティー、チ
 ヤーミング？ また英訳見ようかね。

“But it's all right.”

「オー、ノー。アム・コンプリートリー啞然ボウゼーン。ザゼン、ガクゼーン。アゲ
 ゼン、スエゼーン。ゼンゼーン、ノーコメントね。」

「オー、ところでこのトレインなんですか。揺れる、ひどい。インサイド・ザ・トンネ
 ル裏、暗、こわい。揺れ、ひどい。ナー・マイ・ゴッド。がつくん。」

4 トンネルンバ

「汽車がいつまでもトンネルを抜けないのよ。あんまりトンネルが長いんで、いつのま
 にかうとうとしちゃって。」

途切れ途切れの夢の中で、あたしやっぱり駒子さんにはかないそうもないわ、とか
 ね。ずるずるこたわって、寝ながら落ち込んでく。

「ガタンと揺れたんではっと顔を上げるし、まだトンネルなのね。薄暗い車内の遠い壁
 に、ほの白く嵌め込み広告が浮かび上がって、目をこらすと、」

〈落ち込み禁止〉

って書いてあるの。ぎよっとしたけど不思議と「そうか」と納得する気持ちのほうが強くて。確かに落ち込むことなんてないわよね。彼はあたしのこと、花のように笑うって言ってくれてるし。さすがの駒子さんだって花とまでは書いてなかったわよ。「なにしたらおしまいさ」とか言つといて、駒子さんとはいっぱい「なに」しちゃって。つまりもう「おしまい」なんだわ、きつと。あたしとはまだ手も握ってないんだから、おしまいじゃなくてこれから始まるのよ。「なに」しないでプラトニックで頑張ってるうちに彼、意外と本気になっちゃったりして。妻子と別れて、するとあたしがめでたく本妻か。わおー。

またガタンとくるから顔を上げると、書いてある文字が違っちゃってるの。

〈舞い上がり注意〉

さすがに額から冷汗がツーツと流れてきたわね。さり気なくあたりを見まわしたわ。長旅の疲れで空気が澱んでる。イキの悪い鰯みたいに乗客の、眠ったり、ミカン食べたりの、本読んだりしてるのが、それぞれに歳恰好が違うのに、顔だけみんな、あたしの顔なのよ。

ああ、ここはあたしの心の中なのね。さつき「がっくん」で大きく揺れた、あれでびっくりして自分の心の中へ落っこっちゃったんだわ。道理でずうっと暗いもの。トンネルを抜けても抜けてもまたトンネルで、自我というトンネルは永遠に続くのね。

で、さっきの「がっくん」で本当に目が覚めたんだけど。変な夢、いっぱい見たわ。

それもカラーの早送りで。神経が疲れてんのかしら。あたしって根がナーバスだから。おや、もうそろそろ着くわね。長いこと付き合ってくれて、ありがと。お礼といっちゃなんだけど、この本二冊とも置いてくから。よかったら読んで。春からまた伊東のハトヤのショーに出るから見に来てね。じゃ、バイバイ。

ひらひらと手を振り、踊子は雪国の小さな駅に降り立った。汽車が動きだすと、笑いながら両手で大きな投げキスをくれた。窓の外の景色が流れるにつれ、踊子もキスもさびれた駅も、あつという間に一昨日の方角へ飛び去って、しばらくは心地好いまどろみの中で意識が麻痺するにまかせていた。

読み込んで表紙がなくなくなった文庫本を一冊、手に取ってみる。ページを繰ると、踊子の付けていた香水の匂いがほのかに浮き立った。読むでもなく閉じるでもなく、つれづれに本の感触を楽しんでいるうちに、解説の後ろの「年譜」に目が止まった。知らない作品名や人名の間に『伊豆の踊子』を探す。

それは「大正十五年・昭和元年」の項にあった。作者と踊子の会ったのが昭和元年とすると、当時十四歳の彼女は今年八十歳とこのことになる。作品の書かれるかなり以前の出会いとすれば、年齢はさらに上がる。

童顔で、目尻の小皺さえ見なければ、笑顔には十四歳の花の秘密がそのままに宿っていた。「ほら、こんなに上がるのよ」と振り上げてみせた脚には脂がのって、あらわに

動物的な逞しきは、女の盛りのものだった。それでいて眉根を寄せて心持ち背をこごめ、座席にもたれかかるとは老女の影^{かげ}があった。

要するに年齢不詳だった。急速にセピア色に染め上げられていくその面影は、十四歳と八十歳の間を揺れながら、決してひとりの形にまとまろうとはしないのだった。

自我というトンネルに捕らわれたまま遠^{とほ}の旅を続ける、さまよえるユダヤ人なのだろうか。トンネルの外には何が待って^{まち}このだろう。他人という地獄かもしれない。

がつくん。汽車はゆっくりと大きく上^あに揺れて止まった。
トンネルを、抜けちゃったのである。

BIBLIOGRAPHIE

I/a SOURCES PRIMAIRES

HASHIMOTO Osamu

橋本治、『桃尻娘』、講談社文庫、1978

INOUE 1970

井上ひさし、『ブンとフン』、朝日ソノラマ、1970

INOUE 1979

井上ひさし、『パロディ志願』、中央公論社、1979

INOUE 1981

井上ひさし、『吉里吉里人』、新潮社、1981 (11^{ème} édition, 1999)

Kawabata zenshū [1981-1984]

『川端康成全集』、新潮社、1981－1984

KOBAYASHI Nobuhiko

小林信彦、『ちはやふる奥の細道』、新潮文庫、1988

OGINO Anna

荻野アンナ、『私の愛毒書』、福武書店、1991

OGINO 1992

荻野アンナ、「愛と文学とパロディと」、『新日本文学』、1992/1、頁
84-93

OGINO 1997a

荻野アンナ、「レトリックとしてパロディー・紙上の楽園」、『パロディの世
紀』、日本文学講座5/物語・小説II、大修館書店、1997、頁 104-
111

OGINO 1997b

荻野アンナ、夏石番矢と復本一郎と共に鼎談、「笑いと美の共在」、『パロディ
の世紀』、日本文学講座5/物語・小説II、大修館書店、1997、頁 2-
51

OKUIZUMI Hikaru

奥泉光『『吾輩は猫である』殺人事件』新潮社、1996

SHIMIZU 1984

清水義範、『蕎麦ときしめん』、講談社、1984

SHIMIZU 1988

清水義範、『永遠のジャックとベティ』、講談社文庫、1988

SHIMIZU 1991a

清水義範、『江勢物語』、角川文庫、1991

SHIMIZU 2008

清水義範、『早わかり世界の文学』、ちくま新書、2008

SHIMIZU 2009

清水義範、『身もフタもない日本文学史』、PHP 新書、2009

TSUTSUI Yasutaka

筒井康隆、『菓菜飯店』、新潮社、1992

WADA Makoto

和田誠、『L o n d o n P a r i s 倫敦巴里』、株式会社 話の特集、1977

I/b AUTRES SOURCES D'EXEMPLES

FAULKS Sebastian, *Pistache*, Arrow books, 2006

KAWABATA Yasunari, "La danzatrice di Izu" [*Izu no odoriko*, 1926], trad. italienne de A. Favaro, *Il Giappone*, XXVIII [1998], 1990, pp. (171–182) 182-205

KAWABATA Yasunari, *Il paese delle nevi* [*Yukiguni*, 1935-48], trad. italienne (de l'anglais, v. Seidensticker) de L. Lamberti, Torino, Einaudi, 2002

KAWABATA Yasunari, *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, I Meridiani, Mondadori, 2003

KAWABATA Yasunari, *Pays de neige* [*Yukiguni*, 1935-48], trad. française de Bunkichi Fujimori et Armel Guerne, Paris, Albin Michel, 1960

KAWABATA Yasunari, *Snow country* [*Yukiguni*, 1935-48], trad. en anglais de E. Seidensticker, Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1957

KAWABATA Yasunari, *The Izu Dancer* [*Izu no odoriko*, 1926], trad. en anglais de E. Seidensticker, Tōkyō, Charles E. Tuttle, 1968

QUENEAU Raymond, *Esercizi di stile* [*Exercices de style*, 1947], trad. italienne de U. Eco, Torino, Einaudi, 2001

QUENEAU Raymond, *I fiori blu* [*Les fleurs bleus*], trad. italienne de I. Calvino, Torino, Einaudi,

II. LITTÉRATURE SECONDAIRE

II/a *Parodie et notions connexes*

ALLEN Graham, *Intertextuality*, London and New York, Routledge, 2000

AMAGASAKI Akira, *Nihon no retorikku*, Chikuma shobō, 1988
尼ヶ崎彬、『日本のレトリック』、筑摩書房, 1988

AOYAMA Tomoko, "The love that poisons: Japanese parody and the New Literacy", *Japan Forum*, vol. 6, n°1, 1994, pp. 35-46

AOYAMA Tomoko, WAKABAYASHI Judy, "Where parody meets translation", *Japan Forum*, vol. 11, n° 2, 1999, pp. 217-230

AOYAMA Tomoko、"Parodi no aru nihongo kyōiku", *Sekai no nihongo kyōiku*, n°7, 1999

青山友子、「パロディのある日本語教育」、『世界の日本語教育』、通巻7、1997

ARON Paul, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004

ARON Paul, *Histoire du pastiche*, Presses Universitaires de France, 2008

BILLI Mirella, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori editore, 1993

BERNARDELLI Andrea, *L'intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000

BLOOM Harold, *A Map of Misreading*, New York, Oxford UP, 1975

BLOOM Harold, *The western Canon: the Books and School of the Ages*, Basingstoke, McMillan, 1995

BLOOM Harold, *The anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1997

BROWER Reuben, *Mirror on mirror. Translation, Imitation, Parody*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1974

CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2000

CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2002

CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

COHN Joel R., *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Harvard UP, 1998

CRITCHLEY Simon, *Humour*, Genova, Il melangolo, 2004

DENTITH Simon, *Parody*, London and New York, Routledge, 2000

DYER Richard, *Pastiche*, Routledge, 2007

ECO Umberto, *Carnival!*, Berlin, Mouton, 1984

ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002

ECO Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002

ECO Umberto, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998

ENGELIBERT Jean Paul, TRAN-GERVAT Yen-Maï (éd.), *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, 2008

GENETTE Gérard, *Figures III, Poétique*, Paris, Seuil, 1972

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au seconde degré*, Poétique, Seuil, Paris, 1982

GIBIAN J. "Three ways of rewriting a text: parody, translation and criticism", PhD dissertation, State University of New York at Binghamton, *Dissertation Abstracts International*, May 1991

GRAY Jonathan, *Watching with The Simpsons. Television, Parody and Intertextuality*, Routledge, 2006

GROENSTEEN Thierry, *Parodies. La bande dessinée au second degré*, Skira Flammarion, 2011

HOESTEREY Ingeborg, *Pastiche : Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Indiana University Press, 2001

HUDO Hebel, *Intertextuality, allusion and quotation : an international bibliography of critical studies*, New York, Greenwood Press, 1989

HUTCHEON Linda, *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London, Routledge, 1988

HUTCHEON Linda, *A theory of Parody. A teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methueu, 1985

HUTCHEON Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London & New York, Routledge, 1995

LENTRICCHIA Frank - McLAUGHLIN Thomas (éds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1995²

McHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, 2003 (Methuen, 1987)

MILDONIAN Paola (éd.), *Parodia, pastiche, mimetismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1997

MINER Earl, *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulla teoria della letteratura*, Roma, Armando editore, 1999

MIURA Toshihiko, "20 seiki bunka ni tote parodī to wa nandattaka", *Parodi no seiki*, Nihon bungaku kōza 5/monogatari-shōsetsu II, Taishūkanshoten, 1997, pp. 170-179

三浦俊彦、「20世紀文化にとってパロディーとは何だっか」、『パロディの世紀』、日本文学講座5／物語・小説II、大修館書店、1997、頁170-179

MORETTI Laura, "Quando la creazione si fa allusiva: la retorica testuale dello *shukō* nelle forme narrative del periodo Tokugawa", *Asiatica Venetiana*, Dipartimento di Studi Orientali dell'Università Ca'Foscari di Venezia, vol. 5, 2000, pp. 59-84

MOSTOW Joshua S., "The Tale of Light Snow: pastiche, epistolary fiction and narrativity verbal and visual", "Narrativity and Fictionality in Edo-period Prose Literature" (special issue ed. by Laura Moretti), *Japan Forum*, vol. 21, n° 3, nov. 2009, pp. 363 - 387

MÜLLER Beate (éd.), *Parody. Dimensions and Perspectives*, Amsterdam, Radopi, 1997

PLETT F.Heinrich (éd.), *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1991

ROSE Margaret, *Parody / metafiction*, London, Croom Helm, 1979

ROSE Margaret, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge UP, 1985

SAKAZUME Haruo, "Asobi jeu/play - game", *Bungaku wo ikani kataruka – Hōhōron to toposu*, ed. par OOURA Yasusuke, Shin'yōsha, 1996, pp. 347 - 365

酒詰治男、「遊び j e u / p l a y ・ g a m e」、『文学をいかに語るか—方法論とトポス』大浦康介編、新曜社、1996、p. 347 - 365

SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001

SANDERS Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, 2006

SANGSUE Daniel, *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007

SEGRE Cesare, *Teatro e romanzo*, Einaudi, 1984

SENECAL Didier, LIBAN Laurence, "Dossier : Faut-il célébrer le pastiche?", *Lire*, n°262, 1998

WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1984

YOSHIDA Jō, "Pasutīshu pastiche", *Bungaku wo ikani kataruka – Hōhōron to toposu*, ed. par OOURA Yasusuke, Shin'yōsha, 1996, p. 332- 346

吉田城、「パステイージュ p a s t i c h e」、『文学をいかに語るか—方法論とトポス』大浦康介編、新曜社、1996、p. 332 - 346

II/ b Traduction

BERMAN Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984

BIGUENET John, SCHULTE Rainer (éds.), *The Craft of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989

BOSCARO Adriana, *Narrativa giapponese. Cent'anni di traduzione*, Venezia, Cafoscarina, 2000

BRISSET Annie, « La Traduction comme transformation para-doxale », *Texte*, « Traduction/Textualité », n°4, 1985

CANDEL Danielle, « D'un niveau de langue ou d'un registre à un autre : quelques aspects humoristiques de la traduction », *Contrastes*, Actes du Colloque international des 13-14 déc. 1985 « Humour et Traduction », Paris, Centre de Recherche en Linguistique Contrastive, 1986

CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire : La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002

CASANOVA Pascale, *La république mondiale des lettres*, Seuil, 1999

DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, L'Herne, 2005

ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003

FOWLER Edward, "Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction", *Journal of Japanese Studies*, vol. 18, n° 1(Winter), 1992, pp. 1-44

FAINI Paola, *Tradurre*, Roma, Carocci, 2004

GIBIAN J. "Three ways of rewriting a text: parody, translation and criticism", PhD dissertation, State University of New York at Binghamton, May 1991

HENRY Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003

IMAMURA Tadazumi, "Hon'yakugeki to iu mondai", *Shōwa bungaku kenkyū*, n°31, 1995

今村忠純、「翻訳劇という問題」、『昭和文学研究』、31号、1995

LECLERCQ Guy, « Traduction et parodie », *Contrastes*, Actes du Colloque international des 13-14 déc. 1985 « Humour et Traduction », Paris, Centre de Recherche en Linguistique Contrastive, 1986

LECLERCQ Guy, « Traduction/ Adaptation/ Parodie : Traduire Alice en toute justice », *Palimpsestes*, « Traduction/Adaptation », n°3, Presses Sorbonne Nouvelle, 1990

LEFEVERE André, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria* (“Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame”, 1992),

MESCHONNIC Henri, « Traduction, adaptation – palimpsestes », *Palimpsestes*, « Traduction/Adaptation », n°3, Presses Sorbonne Nouvelle, 1990

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999

MILDONIAN Paola, “Traduzione parodistica e traduzione della parodia”, *Rassegna iberistica*, n°46, 1993

NEERGARD Siri, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, 1993

NEERGARD Siri, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, 1995

NOWOTNA Magdalena, *D'une langue à l'autre, Essai sur la traduction littéraire*, Aux lieux d'être, 2005

PETTERSON Bo, « The Postcolonial Turn in Literary Translation Studies : Theoretical Framework Reviewed », *Canadian Aesthetics Journal*, Vol. 4, Summer 1999

PLASSARD Freddie, *Lire pour traduire*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007

RICOEUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire* [Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens], 1813, trad. par A. Berman, Seuil, 1999

SONTAG Susan, *Tradurre letteratura*, Milano, Archinto, 2004

STEINER George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* [After Babel. Aspects of language and translation, 1992], Milano, Garzanti, 2004

WAKABAYASHI Judy, "Representations of Translators and Translation in Japanese Fiction", in *Linguistica Antverpiensia – Themes in Translation Studies*, NS 4 "Fictionalising Translation and Multilingualism", 2005

WAKABAYASHI Judy, "Translating in a Forked Tongue: Interlinear Glosses as a Creative Device in Japanese Translations", *Translation and Interpreting Studies*, Vol. 1, n° 2, 2006, pp. 3-41

WATSON S. Harrison, "Ideological Transformation by Translation: *Izu no Odoriko*", *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, n°3, The Pennsylvania State University, 1991

II/c Littérature japonaise, parodie, comique: généralités, monographies, articles sur les auteurs concernés

AOYAMA Tomoko, "Performing Father-Daughter Love: Inoue Hisashi's *Face of Jizo*", *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Vol. 16, march 2008

AOYAMA Tomoko, *Reading Food in Modern Japanese Literature*, University of Hawaii Press, 2008

ABE AUESTAD Reiko, "Ogino Anna and parodic language", *Japan Forum*, vol. 10, n°1, pp. 31-45

COHN Joel R., *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Harvard UP, 1998

CHING Leo, "The Disavowal and the Obsessional: Colonial Discourse East and West", *Working Papers in Asian/Pacific Studies*, vol. 4, 1995

DAVIS Jessica Milner (éd.), *Understanding humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006

FUJII James, "Internationalizing Japan: Rebellion in Kirikiri and the International Research Center in Japanese Studies", *Journal of Intercultural Studies*, vol. 19, n° 2, 1998, pp. 149-169

HAYAKAWA Kayo, "Nikōtairitsu wo kaitai suru 'parodi'- Morimura Yasumasa to Ogino Anna wo tekusuto to shite", *Gakugei kokugo kyōiku kenkyū*, 2002, n.20, pp.21-36

早川香世、「二項対立を解体する【パロディ】－森村泰昌と荻野アンナをテキストとして」、『学芸国語教育研究』、2002、20号

McKEON Midori, "Embodying the Human Body: Ogino Anna's Narrative Experiment in *Half Dead Half Alive*", *Across Time and Genre: Reading and Writing Women's Texts*, Alberta University, 2002, pp. 81-84

MIYOSHI Masao, HAROOTUNIAN Harry D., *Postmodernism and Japan*, Durham, Duke University Press, c1988

NOGUCHI Takehiko, "A survey of literature in 1991", *Japanese Literature Today*, vol. 17, 1992, pp. 1-4

NUMANO Mitsuyoshi, "Intabyū: Yūmoa - gengo ha ikani senryakuka sareuruka", *Kaen*, 1995/4, pp. 10-33

沼野充義、「ユーモア一言語はいかに戦略化されうるか」、『海燕』、1995 / 4、頁 10-33

ROBERTSON Jennifer, "Empire of Nostalgia: Rethinking 'Internationalization' in Japan Today", *Theory Culture Society*, vol. 14, 1997

ROBINS Christopher, "Revisiting Year One of Japanese National Language: Inoue Hisashi's Literary Challenge", *Japanese Language and Literature*, Vol. 40, n° 1, 2006, pp. 37-58

ROBINS Christopher, *Revealing native states: Inoue Hisashi's challenge to the Japanese national narrative*, PhD dissertation, Indiana University, novembre 1999

SAKAI Anne, *La parole comme art. Le rakugo japonais*, Paris, Editions L'Harmattan, 1992

SAKAI Cécile, *Kawabata, le clair-obscur. Essai sur une écriture de l'ambiguïté*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001

SHIMIZU Yoshinori, "Pasutīshu = Shimizu Yoshinori" (tokushū: "Gendai sakka no kīwādo" – Parodī / Pasutīshu), *Kokubungaku*, n. 46, 1996

清水良典、「パスティーシュ = 清水義範」、特集:現代作家のキーワード -- パロディ・パスティーシュ、『國文學』、46号、1996

SHIRANE Haruo (éd.), *New Horizons in Japanese Literary Studies: Canon Formation, Gender and Media*, Bensei Shuppan, 2009

SHIRANE Haruo et SUZUKI Tomi, (éds), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Stanford, Stanford University Press, 2000

STARRS Roy, *Modernism and Japanese Culture*, Palgrave Macmillan, 2011

TAMAKI Yūzō, "Hon'yaku kara mita ibunkakō – Yukiguni to Snow Country no aida", *Sakai Joshi Tanki Daigaku kiyo*, n. 37, 2002

玉木雄三、「翻訳から見た異文化考」－『雪国』と Snow Country の間』、『堺女子短期大学紀要』、通巻37、2002

TATSUMI Takayuki, "Ogino Anna yaminabe gengo no uwakimusume", *Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, 1991/5, *bessatsu*, pp.175-180

巽孝之、「荻野アンナ・ヤマナベ言語の浮気娘」、『国文学-解釈と鑑賞』1991/5、別冊、頁175-180

TSUGE Teruhiko, "Gendai shōsetsu no wahō – hanashitai no dōnyū wo megutte", *Senshū kokubun*, 1992, n.51, pp.33-57

柘植光彦、「現代小説の話法－話体の導入をめぐる」、『専修国文』、1992、51号、頁33-57

WELLS Marguerite, *Japanese Humour*, Oxford, St Antony's College, 1997

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Caterina Mazza

matricola: 955489

Dottorato: Lingue, Culture e Società – Studi sull'Asia Orientale

Ciclo: 23

Titolo della tesi : Riscritture : potenzialità e limiti della rilettura del canone moderno nella letteratura giapponese contemporanea. Il caso delle parodie di Kawabata Yasunari.

(Les enjeux de la réécriture. Potentialités et limites de la relecture du canon moderne dans la littérature japonaise contemporaine.)

Abstract:

Le prospettive di ricerca di questo studio si concentrano attorno ad un asse tematico che apre la dimensione letteraria giapponese contemporanea al dibattito critico internazionale: nucleo essenziale del nostro percorso è infatti la proposta di un'analisi, realizzata attraverso la messa in relazione di un *corpus* di testi esemplari, dell'esperienza della *riscrittura parodica* del canone letterario moderno nel Giappone contemporaneo.

In particolare, il caso di studio analizzato è quello delle riscritture realizzate da tre autori contemporanei (Ogino Anna, Shimizu Yoshinori, Inoue Hisashi) che hanno in comune ipotesti estremamente celebri: *Yukiguni* ("Il paese delle nevi") e *Izu no odoriko* ("La ballerina del paese delle nevi"), di Kawabata Yasunari, primo Nobel giapponese per la letteratura.

The overall aim of my research is to investigate whether and, if so, how the use of intertextual tropes like *parody* and *pastiche* have been a determining factor in the "translation" of the modern canon in contemporary Japanese literature. In order to investigate these aspects, I have explored as a case study three works completely different in terms of style and themes, but that share a common hypotext: in fact, I

analyse in this research the parodies of *Yukiguni*, the worldwide renowned masterpiece of Kawabata Yasunari, realized by Ogino Anna, Shimizu Yoshinori and Inoue Hisashi (respectively in *Watashi no aidokusho* 『私の愛毒書』, 1991; *Ese monogatari* 『江勢物語』, 1991; *Kirikirijin*, 『吉里吉里人』, 1981).

Through a comparative examination of the chosen texts, but also considering the critical discourse on the “canonization” of the works of Kawabata and the non-negligible role of their translations for the western audience, I try to demonstrate the strategic importance of intertextual practices in contemporary Japanese literary scene: the exploration of the use of parody and pastiche in postmodern Japanese context highlight the challenging perspective of a literature that reflect on itself by reflecting itself.