



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Civiltà
dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Dazai e le riscritture

Focus su *Shin Hamuretto*

Relatore

Ch. Prof. Caterina Mazza

Correlatore

Ch. Prof. Pierantonio Zanotti

Laureando

Irene Bianchi
Matricola 841972

Anno Accademico

2017 / 2018

要旨

太宰治は二十世紀の日本文壇の重要な小説家である。

太宰の主な作品は『人間失格』と『斜陽』である。太宰は特に文学運動に参加しなかったにもかかわらず、没落貴族の女性を主人公にした『斜陽』の反俗の作風から、無頼派の作家と称される。

太宰は私小説家であり、各作品の特徴は自伝的傾向があるということになる。そのため太宰が執筆した作品に正当な批評をするのが困難であるようだ。

なぜなら、太宰像の存在が各作品に何度も現れるのが感じられるからである。

そして、太宰は終始一貫して、悲観的な人生観を持っていると思われる。それも、太宰の全作品から感じ取られる。

太宰の最も有名な作品は第二次世界戦後のものであるがこの論文では、太宰が書いた翻案について論じる。

まず、第1章では太宰治の生涯と作風を概観し、その特徴を示してみる。

そして第2章では、1933年から1946年までの間に太宰が創作した翻案について詳しく論じる。太宰は、室町時代の御伽草子のような古文、そして井原西鶴や川端康成など、有名な日本作家の作品から着想を得る。または、聖書やシェイクスピアの悲劇のような西洋文学も題材になる。

翻案は原文と比べると、類似は表面的なものにすぎないことがみられる。確かに筋立ても、大ぜいの登場人物も、非常に異なる。

太宰が選んだ主人公は、自分の境遇に不満であり、社会や家族から拒絶され、やがて死を希求する個人となる。『魚腹記』の孤独な少女、裏切り者のユダ、あきらめようとしたメロスも、その例である。また、新釈諸国話とお伽草子の絶望的な主人公は、その典型的な例である。

論文の第3章は1941年の小説『新ハムレット』を中心とする。太宰は「はしがき」に「かすかな室内楽に過ぎない」と断言している。しかし、この小説にも太宰の才能がすぐ感じ取られる。例を上げれば、シェイクスピアの原文と比較すると、『新ハムレット』は原作の「一連の死去」という状況からそれる。そこに、太宰の独創性

が現れる。この新しい「ハムレット」は太宰の精神的な特徴を持っているだけでなく、容姿も作家に似ている。この章は、トラウマ悲劇、対話劇の定義を考究し、太宰の「遊戯」とその独創性を示すことを目的とする。

Indice

Introduzione	1
1. Dazai Osamu, contesto storico e letterario	3
1.1 Una vita dissoluta: dallo <i>shishōsetsu</i> al <i>buraiha</i>	3
1.2 La produzione letteraria	6
2. Dazai e le riscritture	11
2.1 Le riscritture e il loro contesto	11
2.2 Le opere	14
- <i>Gyofukuki</i>	14
- <i>Kakekomi Uttae</i>	18
- <i>Hashire Merosu</i>	26
- Raccolte di favole e racconti: <i>Shinshaku Shokokubanashi</i> e <i>Otogizōshi</i>	31
3. <i>Shin Hamuretto</i> 『新ハムレット』	65
3.1 L'opera: contesto storico e letterario	65
3.2 Influenze: Tsubouchi, Uraguchi, Shiga e Kobayashi	75
3.3 I temi dell'opera e il gioco di Dazai	87
- Approccio biografico	87
- Tema anti-bellico e <i>leesedrama</i>	92
- <i>Yūgi</i> 遊戯, <i>taiwageki</i> 対話劇, <i>torauma higeki</i> トラウマ悲劇	95
Conclusione: Dazai e l'esperimento di <i>Amleto</i>	105
Bibliografia	106
Sitografia	115

Introduzione

Dazai Osamu (1909-1948) è uno degli autori maggiormente controversi ed apprezzati all'interno della scena letteraria giapponese moderna.

È noto soprattutto per opere come *Ningen Shikkaku* (Lo squalificato) e *Shayō* (Il sole si spegne); da quest'ultima deriva inoltre il soprannome dato ai giovani del periodo che seguì la seconda guerra mondiale, "la generazione del sole calante", a indicare il forte sentimento di smarrimento dovuto alla disfatta del Giappone nazionalista. Non appartenne mai a movimenti letterari, anche se la critica lo ritiene un importante elemento del gruppo dei "decadenti" del Buraiha (da *burai*, "libertino"), accomunati dalla scrittura anticonvenzionale, in segno di opposizione all'establishment letterario e più genericamente alla società.¹

La sua produzione letteraria viene comunemente accostata allo stile dello *shishōsetsu*, e in particolare all'autobiografismo. Le sue opere presentano una forte base di pessimismo e disperazione, che si mantiene, seppur fluttuando in intensità, in tutta la sua produzione. La presenza dell'autore sembra manifestarsi in ciascuno dei suoi lavori - a volte riportando fedelmente episodi della sua vita, e altre volte invece alternandone la realtà, pur mantenendone alcune caratteristiche. I suoi lavori più noti e apprezzati sono quelli del dopoguerra; tuttavia, in questa tesi mi propongo di affrontare alcuni tra i riadattamenti che egli realizzò nel periodo tra il 1935 e il 1946, ispirato da opere della letteratura tradizionale giapponese (ad esempio le favole di periodo Muromachi note come *otogizōshi*, alcune delle opere dei noti scrittori Ihara Saikaku e Kawabata Yasunari) e della letteratura occidentale (ad esempio le Sacre scritture e alcune tragedie di Shakespeare).

Dazai riprende gli archetipi solo nella loro parte più superficiale: il romanzo e i personaggi che ne popolano la trama presentano vaste differenze. Dazai sceglie "those figures well known for their criminality, marginality, divine discontent or longing for death."² Una giovane che cerca la salvezza dalla solitudine, Giuda al suo tradimento, e Melos, che rappresenta uno

¹ Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2009, p. 137.

² Sara DILLON, *Dazai Osamu and the problematics of context in Japanese artistic consciousness*, Stanford University, 1988, pp. 17-18.

slancio di positività unico e eccezionale; poi alcuni rifacimenti di Saikaku e infine *Otogizōshi*, che probabilmente esprime la massima espressione di Dazai in un'opera di riadattamento. Focus del terzo capitolo è l'opera *Shin Hamuretto*, realizzata nel 1941. Dazai precisa che si tratta di un *leesedrama*, un dramma destinato prevalentemente alla lettura, poiché “L'autore è, sin dal principio, naturalmente, un romanziere”.³

Ma anche in questo caso, l'abilità di Dazai è subito manifesta: *Shin Hamuretto* diverge dalla tradizionale tragedia legata dalla “catena di morte”, invece affermando la propria originalità. Questo “nuovo Amleto” sembra condividere numerosi tratti con il suo autore, e esprime molte delle convinzioni personali di Dazai. Vedremo l'opera secondo le definizioni di *trauma higeki* e *taiwageki*, ma soprattutto potremo osservare lo *yūgi* di Dazai, che modificando le scene e ribaltando i ruoli è in grado di ricreare un'opera del tutto originale, che si rende completamente indipendente dal suo prototipo.

³ DAZAI Osamu, *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto), in “Aozora Bunko”, 1998, <http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card1576.html>, 10-11-17.

1. Dazai Osamu, contesto storico e letterario

1.1 *Una vita dissoluta: dallo shishōsetsu al buraiha*

Dazai Osamu nacque nel 1909, secondo figlio di una ricca famiglia di proprietari terrieri. Dopo una gioventù dissoluta tra alcol e donne, esordì negli anni trenta come scrittore. Vita e produzione letteraria di Dazai sono costituite da un alternarsi di punti di luce e ombra, con momenti di un pessimismo tale da portare l'autore a tentare più volte il suicidio.

La sua scrittura anticonvenzionale lo rese agli occhi della critica parte del gruppo di autori "decadenti" del *Buraiha* (da *burai*, "libertino"), che nell'immediato dopoguerra erano stati uniti dallo spirito di ribellione contro l'establishment letterario e, più in generale, contro la società. Disincantati dal presente, conducono - come appunto Dazai - una vita disordinata, e attraverso farsa e comicità operano una forte critica sociale.⁴ I loro lavori infatti colgono e descrivono i sentimenti e le situazioni penose di coloro le cui esistenze sono state segnate dalla guerra:

gente ricca un tempo e ora ridotta a viver di stenti, nobili decaduti, persone bene educate costrette a vivere di espedienti e simili.⁵

Dazai ne è probabilmente l'esponente di maggior fama.⁶

Shayō (Il sole si spegne, 1947) e *Ningen shikkaku* (Lo squalificato, 1948) sono i suoi romanzi più noti e apprezzati, diventati simbolo della giovane generazione che, dopo la sconfitta del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale, si era ritrovata devastata e disillusa.⁷

Dazai non fece mai davvero parte di movimenti letterari, tuttavia la sua narrativa può essere riconducibile ad uno specifico genere, quello dello *shishōsetsu* (o *watakushi shōsetsu*).⁸

⁴ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese*, cit., p. 137.

⁵ Marcello MUCCIOLI, *La letteratura giapponese, la letteratura coreana*, Sansoni, Milano, 1969, p. 409.

⁶ KEENE, Donald, *Dawn to the West: A History of Japanese Literature*, vol. 4, New York, Columbia University Press, 1999, p. 1026.

⁷ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, cit., p. 139.

⁸ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 7.

Usually translated as “I-novel” or “personal novel,” the term was evidently invented as a translation of the German Ich-Roman (I-novel) to describe a genre of writing that flourished in the 1910s and 1920s.⁹

Non propriamente un movimento, quanto più una tendenza derivata dalla commistione del Naturalismo giapponese (dal quale prende “a decisive orientation toward the realistic portrayal of the individual and his immediate surroundings, [...] emphasis on ‘realistic’ and ‘individual’”)¹⁰ e del personalismo di forme narrative tipiche della letteratura classica giapponese come diari o resoconti di viaggi, il genere *shishōsetsu* ha una storia complessa, e presenta caratteristiche che paiono variare da autore ad autore.¹¹ Nonostante la difficile definizione, è possibile identificarne una direzione tendenzialmente condivisa: il narratore, in prima o in terza persona, è chiaramente riconoscibile e identificabile con l’autore, che attinge ad episodi della propria esistenza come fonte di ispirazione e così facendo, riesce a confondere la linea di demarcazione tra realtà e fiction.¹²

Questo infatti lo stile di narrazione tipico di Dazai:

la voce del narratore si confonde con quella dell’autore reale, finendo per acquisire una personalità che non solo si esprime nel linguaggio dissacratorio e nel provocatorio anticonformismo delle scelte di vita, ma si ripropone pressoché identica romanzo dopo romanzo, portando ad intravedere e riconoscere i tratti dello stesso autore, del vero Dazai, persino nelle opere di fiction. È come se i personaggi e l’azione all’interno del testo passassero in secondo piano rispetto al rapporto che lega l’autore alla storia o al lettore.¹³

Come infatti afferma O’Brien, studioso e noto esperto dello scrittore,

Dazai’s main subject was Dazai Osamu. Many of his works are straightforward autobiography; much of his fiction is firmly rooted in his own experience.¹⁴

⁹ ORBAUGH, Sharalyn, “Naturalism and the emergence of *Shishōsetsu* (personal novel)”, *The Columbia companion to Modern East Asia Literature* (a cura di Joshua Mostow), Columbia University Press, New York, pp. 137-140.

¹⁰ SIBLEY, William F., “Naturalism in Japanese Literature”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 28, 1968, pp. 157-169.

¹¹ DAZAI Osamu, *Selected Stories and Sketches* (a cura di James O’Brien), East Asia Papers Number 33, China-Japan program, Cornell University, Ithaca, 1983, p. 4.

¹² NAGAIKE Kazumi, *Dazai Osamu's Otogi zōshi: A structural and narratological analysis*, University of Alberta, 1997, p. 7.

¹³ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 7.

¹⁴ James Aloysius O’BRIEN, *A Biographical And Literary Study Of Dazai Osamu*, Indiana University, ProQuest Dissertations Publishing, 1969, p. 3.

Dazai incentra le storie sui ricordi di un'adolescenza e un'infanzia solitarie, prive di amore e permeate da un persistente sentimento di incomunicabilità e solitudine esistenziale.¹⁵

Lyons descrive lo stato di Dazai paragonandolo al processo universale di scoperta del sé tipica dell'adolescenza, che in lui tuttavia non scompare, ma pare restare costante; la presenza dell'autore è immediatamente riconoscibile dietro le spoglie dei personaggi da lui creati - anteroi, vittime e antagonisti - suoi alter ego, in una chiara dimostrazione di morbosa curiosità verso se stesso.¹⁶

The true measure of Dazai's artistic gift lies precisely in the personalness of his writing. He universalizes his experience by refusing to project it onto some ill-understood and wholly fictional protagonist. With his own special mixture of irony and vulnerability, he draws portraits of the character he knows best - himself. And he does it in a way that draws a feeling of recognition from the reader.¹⁷

Nella sua analisi bibliografico-letteraria, sempre O'Brien osserva come Dazai non possa essere sottoposto a un giudizio di critica basato su criteri riferiti alla prosa occidentale, in quanto egli parrebbe risultare eccessivamente coinvolto nelle proprie narrazioni.¹⁸

Dazai wrote as the spirit moved him. This is not to say that he ignored composition and style, but that he used his skill to achieve an effect of nonchalance. He despised so-called "thinkers" feeling that truth could be expressed only as one blurted out his emotions without aiming for particular effects. Dazai used his training and skill, but not to the point where technique would obscure the 'honesty of his message'. Each work, then, expresses him as he exists at that period in his life.¹⁹

Tuttavia è importante non dare per scontato che le opere che paiono rimandare ad episodi noti della vita dell'autore, rientrino perfettamente nella categoria dell'autobiografia.

Dazai parrebbe fare riferimento a fatti realmente avvenuti, ma nonostante la critica lo consideri uno *shishōsetsuka*, in quanto cronista della propria vita egli non fu mai veramente affidabile²⁰.

No matter how straightforwardly Dazai might seem to be narrating actual events, an element of fiction was generally present. [...] In other instances he altered the truth because it

¹⁵ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, cit., p. 138.

¹⁶ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 55.

¹⁷ *ivi*, cit., p. 55-56.

¹⁸ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 4.

¹⁹ *ibidem*.

²⁰ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1027.

interfered with the persona he had created for himself or because the truth was no stranger than fiction.²¹

Anche gli studi di Sōma Shōichi infatti, forniscono prove inconfutabili a dimostrazione del fatto che nello scrivere di sé, Dazai non si sentisse vincolato a riportare la verità sugli avvenimenti della sua vita.²²

[Sōma] reinforces an impression [...] that the author sometimes used his persona more in the interest of special effects than as a reflection of his actual self. [...] Even when he does write factually about his life, Dazai exercises a high degree of selectivity. Though because of his style Dazai appears to be working in a mood of spontaneity, in fact he deliberately highlights certain experiences -his suicide attempts, for example, or the trauma of his drug addiction and temporary confinement to an asylum. When it suits his purpose, he will omit events which, on purely factual grounds, deserve treatment in the narrative at hand. [...] Restricting his experiences to certain main themes, stressing the role of his persona within the memory-like narratives to the detriment of the supporting characters, Dazai writes relentlessly of himself and repeatedly of certain crucial episodes in his life.²³

1.2 *La produzione letteraria*

Secondo critici e studiosi come Okuno, Sako e Saegusa, è possibile individuare tre distinti periodi di produzione letteraria: le opere precedenti al 1937, quelle degli anni compresi tra il 1938 e il 1945, e gli ultimi lavori, quelli del biennio precedente alla sua morte.²⁴

Il primo periodo includerebbe *Omoide* (Memorie) e *Gyofukuki* (Metamorfosi) all'interno della raccolta *Bannen* (Gli ultimi anni, 1936), seguita da *Nijūsseiki Kishu* (Il portabandiera standard del Ventesimo Secolo, 1937).²⁵

Dazai attraversò un periodo cupo, di completa sregolatezza, abusando sempre più di alcool e narcotici; la situazione precipitò, quando, abbandonati gli studi universitari, aderì a gruppi di sinistra e la partecipazione ad attività clandestine gli costò l'emarginazione da parte della

²¹ *ivi*, cit., p. 1028.

²² DAZAI, *Selected Stories and Sketches...*, cit., p. 4.

²³ *ivi*, cit., p. 4-5.

²⁴ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 7.

²⁵ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., pp. 389-396.

famiglia. L'ennesimo colpo per la già fragile psiche di Dazai, che lo portò al terzo tentativo di suicidio nell'arco di quattro anni.²⁶

Per quanto riguarda questo primo periodo, lo studioso Nagaike evidenzia la propensione di Dazai all'utilizzo della scrittura come strumento di autodistruzione.

One outstanding trait of Dazai's early works is his penchant for self destruction or self-negation, the sources of which can be traced back to childhood. Being overly sensitive and vulnerable, Dazai portrays only his negative disposition and also intensifies and dramatizes it. He recognizes (or defines) himself by his fixed or obsessive conceptions and is finally hurt by his own writing.²⁷

Segue una fase di produzione letteraria "centrale", che comprende le opere realizzate tra il 1938 e il 1945; appartenenti a questi anni sono *Fugaku Hyakkei* (Cento vedute del monte Fuji, 1939) e *Joseito* (La studentessa, 1939), *Kakekomi Uttae* (L'accusa affrettata, 1940), *Hashire Merosu* (Corri, Melos!, 1940), *Shin Hamuretto* (Nuovo 'Hamlet'), *Udajin Sanetomo* (Sanetomo, Ministro della Destra, 1943), *Tsugaru* (1944), *Pandora no Hako* (La scatola di Pandora, 1945), *Shinshaku Shokoku Banashi* (Nuova interpretazione dei racconti popolari delle province, 1945), *Otogizōshi* (Favole, 1945).²⁸

Con la censura imposta durante il periodo bellico, scrittori e artisti dovettero scegliere se adattarsi silenziosamente alle imposizioni del regime nazionalistico o se esporsi politicamente in opposizione; Dazai Osamu fu uno dei pochi autori che durante il periodo del conflitto continuò a scrivere incessantemente, narrando la contemporaneità senza tuttavia mostrare alcun interesse per la glorificazione del regime militare.²⁹

Egli considerava se stesso come "the sole afflicted martyr"³⁰, distanziandosi costantemente dal resto della società, incapace di empatizzare con altre persone. A causa del conflitto però tutto il Giappone era caduto in miseria e la popolazione trascinata nella sofferenza. In tale contesto Dazai divenne consapevole che, proprio come lui, anche tutti gli altri stavano

²⁶ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., pp. 9-10.

²⁷ *ivi*, cit., p. 10-11.

²⁸ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., pp. 389-396.

²⁹ J. Thomas RIMER, Van C. GESSEL, *The Columbia anthology of modern Japanese literature, Volume 1: From Restoration to Occupation, 1868-1945*, Columbia University Press, 2005, p. 660.

³⁰ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 12.

subendo le conseguenze della guerra, e tale realizzazione sembrò donargli una sensazione di gioiosa liberazione.³¹

È possibile Dazai traesse un senso di libertà dalla convinzione secondo la quale gli uomini dotati sin dalla nascita della capacità di “sentire” il peso della propria esistenza, ne verrebbero liberati allo scoppiare di una guerra, che prenderebbe possesso del loro “destino”. Inevitabilmente condizionati dal flusso del conflitto, essi dunque sperimenterebbero una sorta di libertà: è possibile dunque che l’incredibile produttività e capacità espressiva di Dazai in questo periodo siano riconducibili a questa particolare circostanza.³²

Fu proprio in questa occasione che egli iniziò a manifestare un nuovo stile, staccandosi dalla corrente dello *shishōsetsu*, al tempo predominante, e dalla sua tipica narrazione autobiografica: è qui che egli iniziò a sperimentare creativamente, con riscritture, adattamenti e traendo ispirazione dalla letteratura tradizionale giapponese e da opere della cultura occidentale.³³

In *Fugaku Hyakkei* (Cento vedute del monte Fuji, 1939), che raccoglieva i lavori eseguiti nel periodo seguente al ricovero in ospedale per tossicodipendenza,³⁴ per la prima volta Dazai si raffigurò

not as a self-destroying monster, but as a recognizable human being, friendly to the young writers who gather round him, appreciative of the kindness of the maid at the inn, sensitive to the beauty of Fuji, and capable of a happy marriage that bears no relation to the acts of desperation described in earlier stories. These relatively tranquil writings show Dazai at his most attractive, but he must have sensed that his forte lay elsewhere. The persona of the devoted, attentive husband and father did not suit the Dazai of fiction.³⁵

Il terzo e ultimo periodo di produzione letteraria di Dazai copre i due anni prima della sua morte, avvenuta nel giugno del 1948. A questo biennio appartengono i lavori maggiormente

³¹ *ibidem*.

³² ISOGAI Hideo, “Otogizōshi ron”, *Sakuhin ron Dazai Osamu*, Soubunsha Shuppan, Tōkyō, 1974, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 12.

³³ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

³⁴ Donald KEENE, *Landscape and portraits: appreciations of Japanese Culture*, Secker & Warburg, Londra, 1972, in KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1047.

³⁵ *ibidem*.

noti e comunemente apprezzati dell'autore: *Shayō* (Il sole si spegne) del 1946, e *Ningen Shikkaku* (Lo squalificato), dell'anno successivo³⁶.

Dazai sembra rassegnarsi prendendo atto della futilità di un tentativo di vita normale come marito e scrittore, ritirandosi nuovamente all'interno di se stesso, negando il proprio io.³⁷

Il ritorno ad una vita precaria, tra alcool e numerose relazioni amorose, si manifesta con il ripresentarsi dello stile e delle tematiche che, seppur restando presenti nella sua produzione, avevano completamente caratterizzato i primi anni da scrittore di Dazai: un forte pessimismo permea nuovamente la narrazione, ancora una volta in prima persona e ricca di riferimenti autobiografici.³⁸

Compared with Dazai's early works, in which he was always caught in a vicious circle by depicting and emphasizing his negative disposition, Dazai's concept of self-negation in the later period is enlarged and elevated to such an extent that it enlightens him and provides him with a supreme reason to write.³⁹

Conseguentemente, un approccio di tipo biografico è quello seguito da molti studiosi, tra cui O'Brien; come afferma lo studioso, è opportuno effettuare un'analisi più attenta al periodo specifico nel quale un'opera è stata realizzata, in quanto solo in questo modo si sarà in grado di ottenere una conoscenza adeguata del suo contesto; approfondendo uno dopo l'altro i diversi stadi della vita di Dazai, si riuscirà infine ad interpretarne l'intera produzione letteraria. Lo studioso procede col suddividere la produzione letteraria di Dazai in cinque periodi: il pre-*Bannen*, il *Bannen*, il periodo prebellico, la guerra, il dopoguerra⁴⁰, e come già accennato nei precedenti paragrafi, Dazai Osamu è ricordato prevalentemente per i suoi ultimi lavori, *Shayō* e *Ningen Shikkaku*.

Mi propongo tuttavia di analizzare e osservare altre sue opere, in particolare quelle prodotte negli anni compresi tra il 1939 e il 1945, seguendo un approccio in parte biografico, ponendomi cioè come obiettivo la realizzazione di un'analisi il più possibile completa delle

³⁶ BIENATI, SCROLAVEZZA, La letteratura giapponese... cit., p. 139.

³⁷ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 23.

³⁸ *ibidem*.

³⁹ *ibidem*.

⁴⁰ *ibidem*.

opere nel loro relativo contesto, e in parte tentando di inserire altre osservazioni, tratte da analisi di critica principalmente giapponese e statunitense.

Come anticipato, i lavori di cui andrò ad occuparmi nei successivi capitoli sono opere di riscrittura, riadattamenti che lo scrittore esegue sulla base della letteratura occidentale e tradizionale, rivisitando e rielaborando fino a renderle proprie: alcuni racconti brevi, come *Kakekomi Uttae* (L'accusa affrettata, 1940) e *Hashire Merosu* (Corri, Melos!, 1940); alcune raccolte di favole e racconti, quali *Shinshaku Shokoku Banashi* ("Nuova interpretazione dei racconti popolari delle province, 1945) e *Otogizōshi* ("Racconti fantastici", 1945), e in particolare l'opera *Shin Hamuretto* ("Nuovo Amleto"), primo romanzo lungo di Dazai, pubblicato nel 1941.

2. Dazai e le riscritture

2.1 *Le riscritture e il loro contesto*

La maggior parte dei lavori di Dazai sono caratterizzati, come già detto, da una componente almeno parzialmente autobiografica che riprende episodi di vita vissuta dall'autore e li utilizza come base per le proprie opere.⁴¹ Egli è un maestro dello *shishōsetsu*, la sua narrativa risulta ai lettori come un sincero resoconto di fatti realmente accaduti, strettamente collegati alle emozioni di Dazai Osamu, di cui rispecchiano lo stato d'animo.⁴² Nella sua scrittura gli istanti di luce e di buio sembrano susseguirsi senza sosta, in un turbinio emotivo confuso che trascina progressivamente l'autore verso il gesto estremo per sfuggire alla propria “incapacità di essere umano”.

Ogni opera è tinta con il dolore e la sofferenza causati dal senso di non appartenenza, resi ancora più strazianti dalla desolazione derivata da una vita all'interno di una società di stampo esclusivamente materialistico, che costituisce la “inescapable reality” di Dazai.⁴³

Egli pare immergersi in egual modo in realtà e fiction, compiendo delle riflessioni su di sé e contemporaneamente dando vita a personaggi plasmati a partire dalla propria figura, in un ciclo senza fine.⁴⁴

Le opere di cui andrò a trattare in questo capitolo appartengono prevalentemente al periodo centrale. All'interno di questo arco temporale, O'Brien evidenzia dal punto di vista dell'analisi biografica due diverse fasi. La prima, dal 1935 al 1941, nella quale Dazai affronta un momento di crollo psicofisico e viene ricoverato al fine di curare la tossicodipendenza, cui segue il divorzio dalla prima moglie e l'inizio di un nuovo rapporto coniugale. La seconda, dal 1941 al 1945, gli anni del secondo conflitto mondiale, i quali a dispetto della loro tragicità

⁴¹ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 3.

⁴² *ivi*, cit., p. 4.

⁴³ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

⁴⁴ *ibidem*.

storica sembrano infondere in Dazai una rinnovata voglia di vita e nei quali l'autore sembra evolvere la propria narrativa.⁴⁵

È in questo periodo infatti che egli sembra staccarsi dallo stile dello *shishōsetsu*, al tempo predominante, non più limitandosi ad una scrittura di tipo autobiografico.⁴⁶

L'autore iniziò a mostrare interesse per numerosi soggetti e argomenti, in una continua ricerca di nuova ispirazione. Secondo Keene, egli aveva infatti ormai esaurito il materiale che aveva costituito la base della sua prima fase produttiva.⁴⁷ Dazai si rivolse allora a fonti letterarie occidentali, al fine di trovare ispirazione per storie da rielaborare nel proprio stile. Vedono così la luce opere come *Kakekomi Utae*, *Hashire*, *Merosu!* e *Shin Hamuretto*. Inoltre, si immerse completamente nella letteratura giapponese tradizionale, recuperando figure storiche, favole e racconti popolari, con l'intento di reinventare ed elevare la propria narrativa.⁴⁸

Allo stesso tempo però, l'attingere a nuove fonti non lo fece allontanare dall'ossessione che manifestava verso se stesso.⁴⁹

Nel dare nuova vita a personaggi come Hamlet o lo shogun Sanetomo, Dazai continuò infatti ad attribuire caratteristiche e ideali che potevano essere facilmente ricondotti al loro creatore:

One might argue well, then, that Dazai's self obsession was so intense that he could see in others only reflections of himself.⁵⁰

Come vedremo, Dazai utilizza la propria abilità per disseminare le storie e i racconti di indizi, che lasciano intuire la sua presenza sotto le spoglie di ciascuno dei personaggi creati, mostrando con chiarezza certi aspetti della sua psiche e invece celandone altri. I dialoghi, i gesti e spesso l'aspetto fisico dei personaggi costituiscono veri e propri rimandi all'autore, che sembra voler trascinare i lettori in un gioco di nascondino, di vedo e non vedo.⁵¹

Le opere di riadattamento realizzate da Dazai ne rappresentano dunque lo sforzo di crescita come scrittore, prendendo una svolta diversa rispetto agli appartenenti al genere *shishōsetsu*,

⁴⁵ Phyllis I. LYONS, "Dazai Osamu by James O'Brien: Review", *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 11, 1 1976, pp. 119-122.

⁴⁶ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

⁴⁷ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1047.

⁴⁸ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

⁴⁹ DAZAI, *Selected Stories and Sketches...*, cit., p. 5.

⁵⁰ DAZAI, *Selected Stories and Sketches...*, cit., p. 6.

⁵¹ *ibidem*.

che avrebbero ricoperto un importante ruolo nella società letteraria giapponese fino al dopoguerra.⁵²

Secondo Keene, tuttavia, queste opere sarebbero quelle di maggior difficoltà dal punto di vista critico. Il suo talento di scrittore è evidente, ad esempio nella narrazione trafelata di *Kakekomi Utae* o nell'edificante ed esemplare vicenda di *Hashire Merosu*, ma allo stesso tempo è percepibile come ci sia qualcosa, nel modo in cui Dazai utilizza le fonti straniere, di non completamente soddisfacente: i personaggi sembrano trovarsi a metà tra due diversi mondi, come se l'autore non volesse renderli completamente Giapponesi e allo stesso tempo non fosse in grado di crearne una versione credibile.⁵³

Anche Fujiwara, in un articolo sulle dinamiche del periodo centrale di Dazai, osserva come le opere di questi anni siano costituite alla base da una serie di dualismi ossimorici, che paiono lacerare i sentimenti dei protagonisti, bloccati nello spazio che separa, appunto, due mondi distinti e contrapposti: il mondo degli adulti e quello della gioventù, realismo e modernismo, la vita dell'artista e quella del cittadino comune.⁵⁴

Nel successivo paragrafo cercherò dunque di fare una breve analisi di alcuni riadattamenti da me scelti. Sebbene essi costituiscano solo una parte della vasta produzione letteraria dell'autore, ritengo possano efficacemente rappresentare lo stile di riscrittura di Dazai, e dunque sono utilizzabili come punto di confronto e riferimento, premettendoli ad un'analisi di maggior profondità sull'opera di *Shin Hamuretto*, la quale invece verrà presentata nel terzo capitolo di questa tesi.

⁵² Per questo motivo Nagaike si riferisce al movimento dello *shishōsetsu* come *ryūkō bungaku*, o "letteratura di tendenza" di quel periodo; in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

⁵³ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1047.

⁵⁴ FUJIWARA Kōsaku, "Chūki Dazai bungaku no dainamikkusu" (Dinamiche del periodo centrale di Dazai), *Ooita Daigaku Kyōiku Fukushi Kagakubu kenkyū kiyō*, vol. 25, Ooita Daigaku Kyōiku Fukushi Kagakubu, 2003, p. 244.

2.2 Le opere

2.2.1 Gyofukuki

Sebbene la maggior parte delle opere di riscrittura che Dazai realizza appartenga al periodo bellico, mi propongo di analizzare un riadattamento che invece egli scrive ben prima: *Gyofukuki*, del 1933.

Gyofukuki venne inserito all'interno della raccolta *Bannen*, pubblicata nel 1936. Titolo di difficile traduzione (secondo Keene, "untranslatable"⁵⁵), letteralmente "Resoconto di una trasformazione in pesce".

Rispetto ad *Omoide*, che consiste nel resoconto di una serie di ricordi risalenti all'infanzia e alla gioventù di Dazai,⁵⁶ le storie all'interno di *Bannen* tendono ad essere meno marcatamente autobiografiche, pur restando legate in modo personale al proprio autore.

Nel caso di *Gyofukuki*, è possibile farne risalire l'origine ad un racconto del diciottesimo secolo di Ueda Akinari, intitolato *Muō no Rigyo* (La carpa del sogno).⁵⁷

È il racconto di un monaco che cade nel lago Biwa e si scopre trasformato in carpa, ma nel momento in cui viene catturato da un pescatore si sveglia, capendo che si è trattato di un sogno.⁵⁸

L'adattamento di Dazai vede come protagonista non più un monaco ma Suwa, una giovane che affronta il difficile periodo dell'adolescenza vivendo sola con il padre carbonaio, in un luogo idilliaco nelle vicinanze di una famosa cascata.⁵⁹

Il racconto si apre dolcemente, offrendo al lettore le serene abitudini di una famiglia perfettamente inserita nel contesto in cui vive. Con lo svolgersi della storia tuttavia, la giovane inizia a vedere la propria condizione con occhi diversi: non più una vita condotta

⁵⁵ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1047.

⁵⁶ DAZAI, "Memories", *Selected Stories and Sketches...*, cit., pp. 16-50.

⁵⁷ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 78.

⁵⁸ UEDA Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio Editori, 2014, pp. 83-93.

⁵⁹ DAZAI Osamu, "Transformation", in *Selected Stories and Sketches...*, cit., pp. 51-57.

felicamente in un luogo da sogno nel mezzo della natura, ma una routine inutile e senza alcuno scopo.⁶⁰ L'iniziale armonia finisce per sgretolarsi completamente quando il padre, frustrato dalla incapacità di comunicare con la figlia, una sera torna a casa ubriaco e tenta di commettere violenza su di lei, in una breve scena dalla descrizione particolarmente criptica.⁶¹ La ragazza fugge, raggiungendo la cascata e gettandosi nelle sue acque scure. Anche la giovane, come il monaco nel racconto originale, si ritrova trasformata in una carpa, e inizia a nuotare dapprima felicemente, per poi lanciarsi in un vortice nel quale scompare trascinata nelle profondità.⁶²

Il destino della ragazza può essere intuito da alcuni elementi simbolici, i quali sembrano ripetersi e ripresentarsi sotto varie forme all'interno del racconto. Tra questi l'acqua è sicuramente il più importante: l'elemento liquido è presente sin dall'episodio iniziale, quando la ragazza assiste alla caduta fatale di uno studente nel lago sotto la cascata in cui lei stessa finirà per gettarsi; così come la si trova nelle favole che il padre le racconta, con protagonisti due fratelli che si vedono separati da un fiume.⁶³

Water is a structurally unifying element in "Metamorphosis". Physically and spiritually, it is the medium that moves the action, advancing Suwa's evolution. [...] The story of Hachirō and Saburō, recalled while watching the waterfall, unites all the elements of Suwa's past, present and future experience (286-287). It connects her observation of death with the idea of change and transformation inspired by her contemplation of the waterfall.⁶⁴

Nondimeno, Wolfe identifica qui un possibile secondo elemento di unificazione della storia: l'idea di "separation"⁶⁵, che caratterizza la storia dei fratelli Hachirō e Saburō, raccontata dal padre.

Suwa recalls that when she heard the story from her father as a small child, she found the plight of the two brothers sad. Her spontaneous baby gesture was to place her father's finger in her mouth.

⁶⁰ *ibidem*.

⁶¹ *ibidem*.

⁶² *ivi*, cit., p. 68-77.

⁶³ *ivi*, cit., p. 69-70.

⁶⁴ Alan WOLFE, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The case of Dazai Osamu*, Princeton University Press, 1990, p. 124.

⁶⁵ *ibidem*.

Since Suwa's mother has apparently never existed for her, the suggestion here is also "separation" from the force that gave her life.⁶⁶

Dunque, è possibile che il nostalgico elemento di "separation" spinga Suwa a determinati gesti: portare il dito del padre alla bocca, ma anche l'acconciarsi i capelli mentre attende che l'uomo ritorni a casa. Questi gesti all'apparenza ingenui instillano gradualmente nel lettore un vago sentore presagistico, e a conclusione del racconto, sembrano suggerire un significato ben più nefasto.

In view of the succeeding events in the story, and the proclivities of two isolated human beings, the sexual implications begin to emerge.⁶⁷

Così sembra considerare O'Brien:

[It] makes one wonder, for a moment at least, whether Dazai doesn't see her as a temptress, though perhaps an unwitting one.⁶⁸

Come guidata dal fato, nella fuga la giovane si dirige spontaneamente verso la cascata, e una volta gettatasi, sembra rigioire improvvisamente, come priva di pensieri, al punto da dare quasi sollievo al lettore. È possibile che la cascata e il lago sottostante rappresentino per lei un luogo di speranza, dove poter trovare conforto rispetto alla sofferenza che senza preavviso irrompe e devasta una vita all'apparenza tranquilla e priva di preoccupazioni, persino nei momenti in cui padre e figlia hanno a malapena di cui sopravvivere.⁶⁹ Così la ragazza si lascia afferrare dal turbinio scuro che la farà scomparire nelle profondità del lago.

In the end Suwa plunges into the waterfall pool to escape her brutal father, but also to seek the only friends she has known. [...] It deals with solitude and loneliness, with the need of friendship and love along with the difficulties of fulfilling that need, especially within the family. The author's pessimistic bent is expressed not only in the general drift of events, but also in the ironic reversal which declarations of intent eventually suffer in the action of each work.⁷⁰

⁶⁶ *ibidem*.

⁶⁷ *ibidem*.

⁶⁸ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 68.

⁶⁹ *ivi*, cit., p. 69-70.

⁷⁰ DAZAI, *Selected Stories and Sketches...*, cit., pp. 7-8.

Gyofukuki potrebbe sembrare una vivida sequenza narrata in un linguaggio semplice ma estremamente espressivo, dalla trama sconcertante e dal significato misterioso,⁷¹ e tuttavia nella storia di Suwa, che conduce una vita deludente accanto al padre estremamente freddo e distaccato, è possibile riconoscere una tipica dichiarazione di Dazai.⁷² La ragazza sembra vivere un sentimento di amicizia solo con persone di cui ha sentito parlare, pur senza averle realmente conosciute (lo studente che cade nella cascata, o i fratelli protagonisti nei racconti del padre).

Non è difficile, per gli studiosi di Dazai, immediatamente accostare la figura della giovane protagonista a quella dello stesso autore. La critica collega a tale racconto due specifici episodi avvenuti poco prima della sua pubblicazione: il tentativo fallito nel 1930 di doppio suicidio per annegamento con una giovane barista cui solo Dazai sopravvisse, e l'abbandono del movimento comunista nel 1932, quando decise di consegnarsi alla polizia.⁷³

Entrambi infatti ricoprono il ruolo di “victim of oppression”⁷⁴ che pur di sfuggire all'oppressione che causa loro tormento perenne devono ricorrere ad un'azione drastica ed estrema quale il suicidio.

Suwa's metamorphosis, like Kōgi's in “The Carp That Came to My Dream,” is an imagined realization of pure freedom entailing a fundamental separation from the condition of her oppression. Involving a shift to a new medium (from land to water) and a new form (from human to fish), it is no less an escape from time itself, from the present, or, in evolutionary terms, from an advanced to a lower and less complex state of existence.⁷⁵

È alla conclusione del racconto che si giunge a definirne il dilemma: dopo aver raggiunto un'apparente liberazione, il pesce sembra dirigersi spontaneamente verso il vortice che lo inghiottirà facendolo scomparire.

Come afferma O'Brien nella prefazione alla sua traduzione,

she ends up being pulled into the depths - whether to be destroyed or fulfilled, the author does not say.⁷⁶

⁷¹ *ivi*, cit., p. 7.

⁷² DAZAI, *Selected Stories and Sketches...*, cit., p. 7.

⁷³ WOLFE, *Suicidal Narrative...*, cit., p. 126.

⁷⁴ *ibidem*.

⁷⁵ *ivi*, cit., p. 127.

⁷⁶ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 70.

Un atto che, secondo Keene, equivale ad un vero e proprio “second suicide.”⁷⁷

Una simile opinione è quella di Alan Wolfe, che analizza *Gyofukuki* portandolo come esempio di “suicidal narrative.”⁷⁸

Questa la sua riflessione:

There is ambivalence here that is not just a lapse of consciousness. First there is a leap from a heavy realism to legend-inspired fantasy. Prior to [...] Suwa's metamorphosis, [...] the story has been overpoweringly realistic, even surrealistic in terms of the bold contours that Suwa and her father carve out of the clear, stark setting of the north.

From the subjective mind of the fish-Suwa, the reader is reintroduced to the original omniscient narrator who describes “a” fish. It is never established that the fish described from here to the final whirlpool is actually Suwa. [...] In the final analysis, it is not clear whether death or transformation or both have taken place. A fish has been sucked into the whirlpool. The story ends here.⁷⁹

2.2.2 Kakekomi Uttae

Kakekomi Uttae (L'accusa affrettata), del 1940, è un racconto breve che si incentra sulla figura di Giuda Iscariota e sul suo tradimento. È uno dei primi lavori nei quali è chiaramente manifesto il nuovo interesse dell'autore verso la Bibbia e il Cristianesimo. Dazai cominciò a studiarne i testi in particolare nel periodo in cui venne ricoverato in ospedale in osservazione psichiatrica, nell'autunno del 1936.⁸⁰ Durante i suoi studi, rimase talmente rapito da alcuni passaggi da inserire un gran numero di citazioni all'interno di alcune sue opere: in *Kakekomi Uttae*, quasi a dimostrazione della propria conoscenza delle Scritture, l'autore, ne fa abbondante uso, con estrema padronanza e disinvoltura.⁸¹ Un altro esempio è quello di *Shayō*,

⁷⁷ Donald KEENE, “The Artistry of Dazai Osamu”, *The East-West Review (Winter)*, 1965, p. 236, in O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 42.

⁷⁸ WOLFE, *Suicidal Narrative...*, cit., p.120.

⁷⁹ *ivi*, cit., p. 126.

⁸⁰ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 91.

⁸¹ *ibidem*.

per la cui traduzione Keene afferma di aver sentito la necessità di tagliare e abbreviare numerosi passaggi a causa delle eccessive citazioni bibliche.⁸²

La medesima, progressiva abitudine a inserire elementi di derivazione biblica proseguirà anche all'interno di *Shin Hamuretto*.⁸³

La caratteristica principale di *Kakekomi Uttae* è però quella di essere narrato in prima persona: è Giuda stesso a parlare rivolgendosi alle guardie romane per tradire Cristo, riferendo loro tutte le sue azioni e infine incitandole ad arrestarlo.⁸⁴

È possibile che la natura prevalentemente autobiografica della narrativa di Dazai abbia determinato nelle sue opere un cospicuo uso della prima persona come narratore. Tuttavia, *Kakekomi Uttae* è un originale riadattamento tratto da un testo biblico: è interessante indagare sul significato di una narrazione in prima persona quando legata a questo contesto, e cosa esso possa comportare.

Harris compie uno studio su alcune storie brevi riscritte a partire da testi biblici, tra cui figura anche l'opera di Dazai. Lo studioso apre la discussione ponendo in evidenza certi aspetti della narrativa in prima persona, che in seguito utilizzerà come punto di riferimento e di confronto.⁸⁵ Proprio nel contesto in cui si trova, la narrazione in prima persona di *Kakekomi Uttae* rappresenta un'anomalia: si tratta della modalità meno affidabile in termini di "narrative authority"⁸⁶, che causa non pochi problemi nella sua interpretazione.⁸⁷

Unlike third-person narration, which is still controlled by an impersonal reporter (even if centered in a character's mind), a first-person teller speaks directly to us, and this gives them a unique air of reality.⁸⁸

Nell'approcciarsi ad un testo reso attraverso una narrazione in prima persona sarà dunque necessario fare un'attenta valutazione al fine di determinare l'affidabilità - o la non

⁸² KEENE, "The Artistry of Dazai Osamu"..., p. 248, in O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 78.

⁸³ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 90.

⁸⁴ DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 91.

⁸⁵ Marwood HARRIS, *Biblical fictions: Modern short stories that retell biblical narratives*, 2005, p. 68.

⁸⁶ *ibidem*.

⁸⁷ *ibidem*.

⁸⁸*ivi*, cit., p. 67.

affidabilità - delle parole di chi parla. Il narratore utilizza il linguaggio comune e si rivolge ad un ascoltatore specifico: così facendo, è inevitabile che il lettore inferisca, anche senza rendersene conto.⁸⁹

Dunque, nell'eventualità di un racconto in prima persona, il narratore apparirà affidabile se le sue opinioni e pensieri non risulteranno prevalenti, nel tentativo di raccontare fatti realmente avvenuti attraverso descrizioni e osservazioni. Non sarà invece considerato affidabile il narratore che lascia emergere con forza le proprie credenze e opinioni nel testo, finendo così per risultare, agli occhi dei lettori, troppo di parte e compromesso emotivamente.⁹⁰

È dopo questa serie di considerazioni che Harris si pone un'interessante domanda: in che modo un riadattamento in prima persona determina la percezione che il lettore ha del suo narratore?

Does the retelling give us ways of reading the use of point of view that suggest a specific relationship to the original text?⁹¹

L'istante in cui Giuda inizia a parlare e assume il ruolo di narratore, vede anche la sua fine come essere umano, come persona.⁹²

Nel suo raccontare alle guardie, egli riporta alla mente tutti gli episodi che hanno visto intrecciare la propria vita con quella di Gesù, e dalle sue parole, emergono, nello stesso momento, sentimenti contrastanti. Nei confronti di Gesù Giuda alterna momenti di amore, in cui ne loda azioni e doti e soprattutto si proclama come colui che lo ama più di tutti e che morirebbe per lui, a momenti di odio e denigrazione, nei quali definisce trucchi i suoi miracoli, dichiara falsi i suoi insegnamenti, e ripugnanti i suoi discepoli.⁹³

Progressivamente, risulta chiaro che l'amore profondo che aveva portato Giuda a diventare un fedele di Cristo, è gradualmente degenerato, fino a tramutarsi in odio e gelosia.

⁸⁹ Wallace MARTIN, *Recent Theories of Narrative*, Cornell University Press, Ithaca, 1986, p. 142, in HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 68.

⁹⁰ Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961, in HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 67.

⁹¹ HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 68.

⁹² *ivi*, cit., p. 70.

⁹³ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 91.

His passion was powerful but fragile; it could accept no rivals and, not getting sufficient reciprocation, became self-loathing; hence, the betrayal—with a kiss.⁹⁴

Se la prima persona rappresenta un fattore di complessità nel determinare l'affidabilità della narrativa, nel caso di Giuda, lo *stream of consciousness* lo rende ancora più marcatamente lontano da qualsiasi tipo di oggettività, in quanto egli semplicemente rende espliciti tutti i suoi pensieri, impressioni dirette, idee e giudizi utilizzando periodi lunghi, spesso ripetitivi e privi di pause.⁹⁵

È attraverso tali scelte stilistiche, che Dazai riesce a rendere immediatamente Giuda un narratore completamente inaffidabile. Innanzitutto, le sue emozioni paiono distorcere qualsiasi cosa egli riferisca, causando nel lettore una sorta di naturale cautela, una inconsapevole reticenza ad accettare come vera una testimonianza eccessivamente emotiva.⁹⁶ Inoltre, sin dalle prime righe fino al termine della sua testimonianza, egli continua a contraddirsi, alternando rabbia ad amore profondo, giurando il vero e accusando il falso.

申し上げます。申し上げます。旦那さま。あの人は、酷い。酷い。⁹⁷

Ascoltatemi, ascoltatemi! Padrone, quell'uomo è orribile. Orribile!

E ancora:

あの人は、嘘つきだ。旦那さま。あの人は、私の女をとったのだ。いや、ちがった!

あの女が、私からあの人を奪ったのだ。ああ、それもちがう。私の言うことは、

みんな出鱈目だ。一言も信じないで下さい。⁹⁸

⁹⁴ HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 71.

⁹⁵ HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 68.

⁹⁶ *ibidem*.

⁹⁷ DAZAI Osamu, *Kakekomi Uttae* (L'accusa affrettata), in "Aozora Bunko", 1999, https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/277_33098.html, 12-11-18.

⁹⁸ *ibidem*.

Ho scoperto che era un bugiardo. Padrone, si è preso la mia donna! No, aspettate, non è così. È lei che me l'ha portato via! Ah, non è nemmeno questo... Sto dicendo solo sciocchezze. Non credete ad una parola di quel che dico.

Certamente, non tutti i narratori di prima persona risultano necessariamente ambivalenti come il Giuda di Dazai. Qui Harris cita Booth, e nello specifico, un secondo tipo di distinzione che lo studioso effettua: quella tra “the dramatized and undramatized narrator.”⁹⁹

Il Giuda di *Kakekomi Uttae* apparterebbe nettamente alla prima di queste categorie: egli si “drammatizza”, rendendosi protagonista e personaggio centrale di ogni episodio di cui va a narrare.¹⁰⁰ Il suo soggettivismo è portato all'estremo, al punto che il lettore tende immediatamente a considerarlo incapace di riportare gli eventi con chiarezza e soprattutto veridicità.

È inoltre molto interessante osservare che in questo caso, l'autore scelga non solo di utilizzare le effettive citazioni bibliche, ma anche di inserire diverse esclamazioni, in particolare critiche nei confronti di fedeli e discepoli; Maria, ad esempio, subisce la rabbia di Giuda per tre volte.¹⁰¹ Quest'ultimo si presenta dunque come un personaggio privo di oggettività, e la sua insistenza finisce per privarlo di qualsiasi tipo di comprensione o di empatia da parte del lettore.¹⁰²

Diverso invece è il modo in cui Dazai fa parlare Cristo: i suoi interventi infatti sono quasi esclusivamente costituiti da citazioni letterali. Harris porta come esempio l'episodio in cui Maria Maddalena versa l'olio sui piedi di Cristo, quindi usa i propri capelli per asciugarli.¹⁰³ Giuda, irato, la rimprovera per lo spreco di olio, ma Cristo lo riprende a propria volta: se nel caso di Giuda la citazione letterale viene utilizzata al fine di farlo giudicare dai lettori, mostrandone ancora una volta l'inaffidabilità, nel caso di Cristo essa assume un diverso significato.

⁹⁹ HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 68.

¹⁰⁰ *ibidem*.

¹⁰¹ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., pp. 99-100.

¹⁰² HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 68.

¹⁰³ *ibidem*.

Jesus speaks reasonably, and this makes Judas look even more excessive. But it does more than that, for this time the gospel version has been quoted almost verbatim.¹⁰⁴

È possibile che, scegliendo di utilizzare una citazione, Dazai ne ricordi l'autorità, e ancora, ne richiami l'autenticità, dovuta all'uso letterale e privo di alterazioni della fonte originale.¹⁰⁵

In questo modo, l'autore potrebbe spingere i lettori a riconsiderare completamente la versione narrata da Giuda, probabilmente stravolta e quindi non credibile, ricordando altri episodi presenti nel Nuovo Testamento.

Harris infine esplicita un'interessante riflessione:

If that other character speaks more reasonably, it is usually safe to assume that the implied author has used this device to offer us clues about his or her narrator's fallibility. But once a first person story teller's unreliability has been established, we tend to suspect that this extends to his reportage. Here, however, we are certain we have the real speech. Has his unreliability suddenly ceased? Dazai could have quoted Judas's complaint as well; by quoting only Jesus and distorting Judas he seems to suggest that Jesus is more trustworthy than the narrator. Does the presence of the original automatically tell us that Jesus's opinions are hereby assumed to be valid— transcendent?¹⁰⁶

Ormai giunti alla conclusione del racconto, il lettore sembrerebbe aver stabilito l'inaffidabilità di Giuda; ma è qui che l'abilità di narratore di Dazai sembra di nuovo manifestarsi chiaramente, portando il lettore a dubitare delle proprie impressioni, quasi costringendolo a riconsiderare l'idea che è andata via via sviluppandosi lungo il corso dell'intero racconto. Un paradosso sorge proprio all'avvicinarsi della conclusione.

È a questo punto infatti che il lettore si trova costretto a rivalutare la propria opinione, mettendo in evidenza il capovolgimento del giudizio quale elemento relativo a molti dei racconti creati da Dazai: se in un primo momento il narratore pare aver assunto in luogo stabile il ruolo di fonte non attendibile, ecco che una singola affermazione sembra rendere a sua volta inaffidabile tale premessa di inaffidabilità.

¹⁰⁴ *ivi*, cit., p. 69.

¹⁰⁵ *ibidem*.

¹⁰⁶ *ibidem*.

Nel caso di Giuda, al limite di un'apparente follia ossessiva, il paradosso si presenta nel momento in cui egli afferma di aver seguito Gesù solamente per il denaro, e allo stesso modo, per denaro accetta di tradirlo.¹⁰⁷

Tali parole, prive dell'ironia che aveva caratterizzato buona parte dello stream of consciousness di Giuda, riprendono esattamente il Vangelo di Giovanni (12, 6), da cui viene ritenuto un ladro e un avido mercante. Proprio perché citazione testuale e priva di alterazioni, il suo utilizzo fa nascere il dubbio. Giuda sta citando verbatim una fonte autentica e soprattutto dotata di una forte autorità, che pare confermare la propria natura subdola: ma se il lettore era giunto alla conclusione di dover considerare inattendibile ogni parola che egli dice, ora deve necessariamente rivalutare tale considerazione.

È in questo modo che Dazai manifesta la propria presenza, che affiora e sottilmente si rivela nell'interezza del testo: egli infatti è in grado di stravolgere completamente l'impressione che nel corso della lettura si è creata spontaneamente, senza tuttavia risolvere i dubbi che, a conclusione, ormai imperversano e necessiterebbero di risposta. La fine, e ciò che va a significare, resta a noi celata: in nessun modo, infatti, è dato comprendere quali fatti siano reali, e quali invece menzogne.

The author— insofar as we can discover him, and he is often very remote indeed— refuses to declare himself, however subtly, or any stable proposition, even the opposite of whatever proposition his irony vigorously denies.¹⁰⁸

Ciò nonostante, la presenza di Dazai sembra emergere e manifestarsi, per quanto sottilmente, nell'interezza del testo.

La motivazione che porta Giuda al tradimento resta volutamente ambigua. L'appello alle guardie è senza dubbio acceso dall'ostilità, ma all'interno del racconto, anche per sua stessa ammissione, risulta chiaro il profondo sentimento che egli prova per Cristo, quasi paragonabile ad una "schoolboy crush."¹⁰⁹

La figura di Cristo viene estremamente umanizzata: Giuda rivela il segreto della sua "destrezza di mano", che il Nazareno utilizzerebbe per inscenare i miracoli, e anche del suo essere attratto da alcune donne che compaiono all'interno del testo.¹¹⁰ Forse questo il motivo

¹⁰⁷ *ivi*, cit., p. 87.

¹⁰⁸ BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, p. 240, in HARRIS, *Biblical fictions...*, cit. p. 87.

¹⁰⁹ HARRIS, *Biblical fictions...*, cit., p. 70.

¹¹⁰ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 79.

per cui Giuda, folle di gelosia, decide di tradire Gesù. Ma alla fine del racconto, ecco emergere un'altro tipo di motivazione, ossia quella legata al denaro: tale elemento potrebbe ricollegarsi a quella che era la preoccupazione e critica di Dazai allo stile di vita tipico della borghesia, in particolare il desiderio di arricchirsi.¹¹¹

L'autore sembra dunque disinteressarsi completamente alla questione religiosa che potrebbe sorgere in un credente cristiano. Invece, sceglie come protagonista del proprio racconto Giuda, “a sorrowing, troubled figure who must choose either spiritual consolation or material greed.”¹¹²

Ancora, seguendo il testo originale, Cristo predice il tradimento da parte di uno dei suoi Apostoli.

[...] あの人は死ぬる人のように幽かに首を振り、「私がいま、その人に一つまみのパンを与えます。その人は、ずいぶん不仕合せな男なのです。ほんとうに、その人は、生れて来なかったほうが、よかった」[...]。¹¹³

Come un uomo già sul patibolo, mosse a malapena il capo. “Sarà colui a cui darò questo pezzo di pane, dopo averlo inzuppato, a tradirmi. “It is the man to whom I give this piece of bread when I have dipped it in the dish. Sventurato sarà colui che tradirà il Figlio degli Uomini. Sarebbe stato meglio che quest'uomo non fosse mai nato.

Nell'affermazione secondo cui sarebbe stato meglio che Giuda non fosse mai nato, è possibile intravedere l'atteggiamento tipico di Dazai verso se stesso: non è difficile dunque ricondurre tali parole alla figura dello stesso autore.¹¹⁴

Ciò nonostante, sono diverse le occasioni in cui è Dazai stesso a paragonarsi a Gesù. Secondo Lyons, Dazai sembrava immolarsi davanti alle critiche di coloro che reputavano la sua produzione il risultato di un'eccessiva indulgenza verso se stesso, e, come Cristo “he felt it his duty to give himself to others, perhaps as payment for sins unnamed.”¹¹⁵

¹¹¹ *ibidem*.

¹¹² *ibidem*.

¹¹³ DAZAI, *Kakekomi Uttae*.

¹¹⁴ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 80.

¹¹⁵ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 71.

In particolare, allo stesso modo di Gesù, egli pare assumere il ruolo di “vittima”¹¹⁶.

Verso la conclusione di *Kakekomi uttae*, Giuda critica Cristo, e lo dichiara insensato nelle sue ambizioni.¹¹⁷ Cristo si sacrifica senza alcuno scopo. Dazai, tuttavia, pur non manifestandolo in questa particolare occasione, probabilmente approva l’azione di sacrificio di Gesù.¹¹⁸

O’Brien, infatti, ipotizza che il sentimento legato al ruolo di “vittima sacrificale” sia in gran parte derivato dall’esperienza del giovane Dazai all’interno del movimento comunista. Come l’autore stesso aveva spiegato, la sua partecipazione era stata dettata dalla pulsione di volersi pienamente dedicare ad una nobile causa benché destinata al fallimento: non si può dunque escludere che l’immagine di “vittima” possa avere origine da giovanili impulsi emotivi.¹¹⁹

*The victim does not offer himself for the sake of realizing some higher purpose; rather he simply sacrifices himself. Dazai in fact would possibly agree with the statement: the victim commits suicide.*¹²⁰

Hashire Merosu

Hashire Merosu è un altro racconto breve, realizzato da Dazai nel 1940.

Come scritto in precedenza, in quel periodo l’autore stava sperimentando diversi riadattamenti tratti dalla letteratura tradizionale giapponese e da quella straniera, senza lasciarsi influenzare dalla cosiddetta letteratura di tendenza e al fine di elevare la propria abilità di scrittore.¹²¹

Il racconto, infatti, è permeato da una ben visibile positività, che è possibile ricondurre ai cambiamenti avvenuti in quello stesso periodo nella vita e soprattutto nell’umore dell’autore: Dazai infatti si era appena risposato, e conduceva una vita tranquilla e ben organizzata.¹²²

¹¹⁶ O’BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 183.

¹¹⁷ DAZAI, *Kakekomi Utae*.

¹¹⁸ O’BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 184.

¹¹⁹ *ibidem*.

¹²⁰ *ibidem*.

¹²¹ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 13.

¹²² *ibidem*.

È possibile che proprio per questa nuova e apparente pace, *Hashire Merosu* sia stato incentrato sul rapporto di amicizia sincera e estremamente altruistica tra Melos e il suo amico, dove risulta chiaro che Dazai “seems eager to believe in ‘love’, ‘truth,’ and ‘justice.’”¹²³

Hashire Merosu è un racconto antico: le vicende dei due amici sono state riprese più volte, spesso con nomi diversi, ed è possibile farlo risalire ai tempi di Cicerone e ancor prima del poeta latino Carlo Giulio Igino, che visse nel 17 dC. Le versioni presentano una trama comune, sebbene alcuni elementi (ad esempio i nomi dei protagonisti) vadano a modificarsi da un'opera all'altra: Cicerone narra di Damon e e Pythias, mentre Igino di Moerus e Selinuntius.¹²⁴

Il racconto di Dazai presenta molti elementi tratti dall'opera *Die Burgschaft* (L'ostaggio) di Friedrich Schiller,¹²⁵ di cui potrebbe esserne addirittura considerato un riadattamento.¹²⁶

La storia inizia a Siracusa, dove Melos si è recato per completare i preparativi delle nozze della sorella. Là egli assiste alla crudeltà del sovrano della città, e infuriato si reca a palazzo deciso a salvare la popolazione dalla tirannia. Prevedibilmente, viene catturato e portato dinanzi al re, che lo condanna a morte. Melos, tuttavia, sarebbe dovuto tornare a casa per il matrimonio della sorella: offre quindi come ostaggio il suo carissimo amico, promettendo di tornare per scontare la propria sentenza allo scadere di tre giorni. Il re accetta, certo che la promessa inevitabilmente non sarà mantenuta a causa dell'egoismo umano. Dopo il matrimonio, Melos si affretta verso Siracusa, trovando diversi ostacoli sul suo cammino e superandoli. Poco prima di giungere a destinazione, al culmine della stanchezza, egli si accascia sulla strada, come sconfitto; solo il pensiero dell'amico e della sua estrema lealtà gli dà la forza di rialzarsi, e infine di giungere al palazzo del tiranno, appena in tempo per salvarlo. Melos gli confessa di aver pensato per un attimo di rinunciare e abbandonarlo, chiedendogli perdono; anche l'amico dice di aver perso per un momento la fiducia nel suo ritorno. Si colpiscono a vicenda sulle guance, quindi si abbracciano nel momento di estremo saluto. Il re, che ha assistito a tutta la scena, è talmente sorpreso e impressionato che decide di

¹²³ *ibidem*.

¹²⁴ James M. VARDAMAN Jr., “Dazai Osamu’s ‘Run Moerus!’ and Friedrich Schiller’s ‘Die Burgschaft’ ”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 24, No. 3, East-West Issue, Penn University Press, 1987, pp. 243-244.

¹²⁵ *ivi*, cit., p. 244.

¹²⁶ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 81

risparmiare la vita di Melos; non solo, chiede ai due compagni di poter condividere un'amicizia tanto profonda.¹²⁷

È possibile operare un confronto tra l'opera di Dazai e quella di Schiller.

Innanzitutto, il contesto: Schiller non dà alcun tipo di retroscena al suo racconto. La storia inizia in medias res, quando Melos è già al cospetto del re e gli propone lo scambio di ostaggi; non si è in possesso dunque di specifiche informazioni, sia per quanto riguarda la situazione, che per i personaggi (ad esempio, la figura del re si limita all'immagine non adulterata di un puro tiranno).¹²⁸ Melos pare quasi inconsapevole di quello che sarà il proprio destino una volta tornato a Siracusa: l'essenziale per lui è unicamente riuscire a fare ritorno entro un momento specifico.¹²⁹ È in questo modo che l'amicizia viene estremamente glorificata, all'interno di una sorta di sfida con il destino per raggiungere l'amico in tempo e mantenere con onore la parola data;¹³⁰ contemporaneamente, non c'è alcun tipo di tensione nel rapporto tra i due amici in sé, né di fragilità nei personaggi, perché non pare presentarsi in Melos la tentazione di tradire il compagno e salvarsi, in un finale "debole" e "anticlimax."¹³¹

Sebbene tragga numerosi dei suoi elementi dallo stesso poema di Schiller, l'opera di Dazai presenta caratteristiche ben diverse. Immediatamente risulta chiaro ai lettori che sin dall'inizio del racconto l'autore ha scelto di fornire varie informazioni di contesto, in particolare per la figura del re: egli è profondamente umano, e mostra in modo evidente una forte solitudine, quasi appellandosi alla comprensione e compassione di chi legge.¹³²

[...] In an episode which catches the reader by surprise, the king declares that Melos and his friend could never understand the loneliness of a king. It was characteristic of Dazai to sympathize with the king in his isolation, even though the tyranny which caused him to suspect everyone as a political enemy was his own responsibility.¹³³

¹²⁷ DAZAI Osamu, *Hashire Merosu* (Corri, Melos!), in "Aozora Bunko", 2000, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card1567.html>, 12-11-18.

¹²⁸ VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and...", cit., pp. 244-245.

¹²⁹ *ivi*, cit. pp. 246-247.

¹³⁰ *ivi*, cit., p. 247.

¹³¹ ONO Masafumi, "Hashire Merosu no Sozai ni tsuite" (Concerning the Materials of 'Run, Moerus!') in SEKII Mitsuo, ed., *Dazai Osamu no Sekai*, Tōjusha, Tokyo, 1977, pp. 128-148, in VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and...", cit., p. 249.

¹³² VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and...", cit., p. 245.

¹³³ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., pp. 80-84.

Anche Melos è un protagonista ben diverso dall'eroe idealizzato di Schiller: egli è acutamente consapevole di ciò che lo aspetta.¹³⁴

His race is less against time than against the possibility that his friend may die and that the king's evil insinuation that Moerus plans to escaped death altogether may be realized, whether he intends it or not.¹³⁵

Il rapporto dei due amici è umano, dunque non imperturbabile: la fiducia di entrambi vacilla più volte, quasi sopraffatta dalla paura e dall'angoscia della condanna a morte, fino al momento di maggiore oscurità quando Melos sembra aver rinunciato all'impresa.

Ma in un insolito slancio di positività da parte di Dazai, il ricordo dell'amico e della sua incredibile lealtà sembrano all'improvviso infondere nuova forza in Melos. Non si tratta più di giungere entro un tempo prestabilito; come dice Melos, finalmente rialzandosi: "It makes no difference whether I am late or whether I can save his life."¹³⁶

La storia si conclude quasi allo stesso modo del poema di Schiller, ma rispetto a questa, la decisione dell'autore di fornire elementi di contesto sembra permettere ai lettori di sviluppare un'opinione differente, più articolata, sulla natura dei vari personaggi: nessuno di essi rappresenta un unico aspetto caratteriale, né è in possesso di doti sovrumane. Al contrario della favola, tutti i personaggi sono caratterizzati da dubbi e timori, debolezze e sentimenti positivi e negativi, spesso influenzati dalle circostanze in cui si trovano.

Forse per questo, rispetto a Schiller, la conclusione di Dazai potrebbe definirsi "an anticlimax far more tolerable."¹³⁷

Hashire Merosu è uno dei racconti brevi di Dazai maggiormente noti e apprezzati, spesso presente all'interno di antologie rivolte alle scuole dell'infanzia.¹³⁸

Anche qui è possibile intravedere la figura dell'autore stesso all'interno della sua opera. Probabilmente Dazai sentiva il peso della colpa e della vergogna perché lungo tutto il corso della sua vita non era riuscito a soddisfare le aspettative della famiglia.

¹³⁴ VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and...", cit., p. 246.

¹³⁵ *ibidem*.

¹³⁶ DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 91.

¹³⁷ ONO, "Hashire Merosu no Sozai ni tsuite"..., in SEKII, ed., *Dazai Osamu no Sekai...*, in pp. 128-481, in VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and..."..., cit., p. 249.

¹³⁸ KEENE, *The artistry of Dazai...*, cit., p. 247, in O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 80.

In questo modo,

Dazai's own inability to live up to certain expectations led Dazai to choose to write a story in which a character who is not superhuman (as Schiller's sometimes seems) is nevertheless able to do what he says he will do. In Dazai's story, if not in his life, we see good intentions and a happy ending. Truth, friendship, and trust win the day.¹³⁹

Da un punto di vista prettamente stilistico, la narrazione di *Hashire Merosu* è, come afferma O'Brien, "pure Dazai."¹⁴⁰ La descrizione della corsa forsennata di Melos ne è un esempio:

路行く人を押しのけ、跳ねとばし、メロス黒い風のように走った。野原で酒宴の、その宴席のまっただ中を駈け抜け、酒宴の人たちを仰天させ、犬を蹴とばし、小川を飛び越え、少しずつ沈んでゆく太陽の、十倍も早く走った。¹⁴¹

Facendosi largo e volando oltre la gente, Melos correva come il vento. Tagliando attraverso un campo finì per imbattersi in una festa, travolgendone tutti li ospiti. Poi diede un calcio ad un cane e si tuffò nel fiume, muovendosi più velocemente del sole che calava.

È altresì vero che l'ottimismo e l'insolita morale che permeano il racconto lo rendano una delle opere più gioiose e brillanti di Dazai, distaccandosi notevolmente dal clima che l'autore è solito presentare all'interno delle sue opere.

Questa la considerazione di O'Brien:

In *Hashire Merosu* Dazai set out to write a tale exemplifying the highest kind of fidelity. Seemingly unable to use his own experience in pursuing such a theme and chronically plagued by a weak imagination for the creation of plot, Dazai chose as his source a poem by Schiller entitled *Die Burgschaft*.¹⁴²

¹³⁹ ONO, "Hashire Merosu no Sozai ni tsuite"... in SEKII, ed., *Dazai Osamu no Sekai*..., in pp. 128-481, in VARDAMAN, "Dazai Osamu's "Run Moerus!" and..."..., cit., p. 249.

¹⁴⁰ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study*..., cit., p. 82.

¹⁴¹ DAZAI, *Hashire Merosu*.

¹⁴² O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study*..., cit., pp. 80-84.

2.2.3 Raccolte di favole e racconti: Shinshaku Shokokubanashi e Otogizōshi

Se le ultime opere di Dazai sono quelle più note, e ad esse generalmente viene data importanza dal punto di vista letterario, non sono pochi gli studiosi e i critici che invece attribuiscono valore significativo ad opere come *Shinshaku Shokokubanashi* e soprattutto *Otogizōshi*.

Dazai's reputation rests mainly on his somber work, whose dark mood is relieved only on occasion by flashes of mordant, sarcastic humor. Dazai's best lengthy works in a lighter vein, *Otogi Zoshi* and *Shinshaku Shokoku Banashi*, are the least known to the Japanese reading public.¹⁴³

Erano gli anni del periodo bellico, durante il quale le rigide imposizioni del regime militare avevano costretto la maggior parte degli artisti e degli autori ad un radicale cambiamento nella loro produzione.

Some major writers able to weather the period through royalties and private sources of income, responded to such attempts at thorough control with silence for the duration. And some few, like Dazai, trod a thin line between freedom of creative expression and tacit acquiescence in the status quo. [...] He had made his uneasy political peace years earlier, when he had left the political world and retreated to a preoccupation with personal affairs. Now that he was finding his personal voice in his writing, it was only one more step to retreat to a world divorced from the harsh realities of wartime Japan. The major works of this period show a remoteness, not just in terms of fictionalization or time, but of distance from the author's direct experience.¹⁴⁴

Entrambi realizzati tra il 1945 e il 1946, sono due distinte raccolte di racconti: *Shinshaku Saikaku Shohokubanashi* (Nuova interpretazione dei Racconti delle Province di Saikaku) consiste di dodici racconti derivati dall'opera del noto autore Ihara Saikaku, di periodo Edo, mentre *Otogizōshi* trae ispirazione da alcune delle omonime favole di periodo Muromachi (1338-1573).¹⁴⁵

¹⁴³ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 81.

¹⁴⁴ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 45.

¹⁴⁵ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1053.

Le storie che compongono *Shinshaku Shokokubanashi* furono inizialmente pubblicate su numerose riviste, tra il gennaio e il novembre del 1944, per poi essere assemblate in un'unica raccolta l'anno successivo.¹⁴⁶

Sebbene riprenda il titolo di una serie di Saikaku (*Shokokubanashi*, pubblicata nel 1685) solo la prima storia di Dazai, *Hin no Iji* (L'orgoglio in povertà), parrebbe effettivamente essere basata su uno dei trentacinque racconti che la compongono;¹⁴⁷ le restanti sono invece tratte da undici altri libri sempre ad opera dello stesso autore.¹⁴⁸ Risulta piuttosto evidente la familiarità con cui Dazai sembra approcciarsi ai lavori di Saikaku.¹⁴⁹

Così Dazai scrive nella breve prefazione:

わたくしのさいかく、とでも振仮名を附けたい気持で、新釈諸国噺という題にしたのであるが、これは西鶴の現代訳というようなものでは決してな。古典の現代訳なんて、およそ、意味の無いものである。¹⁵⁰

Anche volendolo chiamare “Il mio Saikaku” limitandomi ai caratteri kana, ho deciso infine di intitolare l'opera “Nuova interpretazione dei racconti di provincia”; ciò non vuole certamente significare che si tratti di una traduzione moderna di Saikaku. Di norma, la resa moderna di un classico è un esercizio privo di senso.

Nonostante tale affermazione, i dodici racconti all'interno di *Shinshaku Shokokubanashi* restano assai vicini alle opere originali, ben più marcatamente rispetto alle quattro favole che compongono l'altra sua raccolta pubblicata lo stesso anno, *Otogizōshi*.¹⁵¹ Secondo Okuno Takeo, uno dei maggiori esperti di Dazai e dei suoi lavori, è plausibile ritenere che tale

¹⁴⁶ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., pp. 97.

¹⁴⁷ *ivi*, cit., p. 97.

¹⁴⁸ *ibidem*.

¹⁴⁹ *ivi*, cit., p. 98.

¹⁵⁰ DAZAI Osamu, *Shinshaku Shokoku Banashi* (Nuova Traduzione dei Racconti delle Province), in “Aozora Bunko”, 1999, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card2269.html>, 18-11-18.

¹⁵¹ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 97

vicinanza sia dovuta all'immenso rispetto che l'autore provava verso Saikaku:¹⁵² nella stessa prefazione, difatti, Dazai lo definisce "il più grande scrittore al mondo."¹⁵³

Oltre a ciò, secondo Keene è possibile inferire che Dazai provasse una sorta di simpatia e affinità verso gli eroi protagonisti delle storie di Saikaku, che si trovavano frequentemente con l'acqua alla gola nel tentativo disperato di trovare rimedio ai propri debiti.¹⁵⁴

O'Brien presenta, all'interno del suo studio biografico su Dazai, una breve analisi dei dodici racconti che compongono *Shinshaku Shokokubanashi*, ponendo l'attenzione in particolare alle caratteristiche che potrebbero aver catturato l'interesse dello scrittore, spingendolo a realizzare un riadattamento.¹⁵⁵

In retelling the tales from Saikaku, Dazai usually followed the general outline of his source while adding numerous details of his own invention.¹⁵⁶

Seppur fornendo una traccia per lo svolgimento della narrativa, gli elementi cui Saikaku dona maggior importanza e enfasi sono estremamente diversi se confrontati con il riadattamento di Dazai. Parrebbe infatti che "the retelling gains something by its fuller description and dialogue."¹⁵⁷

Personaggi appena accennati nei racconti di Saikaku acquisiscono con Dazai un ricco retroscena, che accresce la loro rilevanza, come ad esempio Denroku, che in *Saruzuka* fa da intermediario tra i due amanti protagonisti, o la figura della moglie in *Hin no Iji*.

In another departure from Saikaku, Dazai often has his own narrator abruptly interrupt the action, a regular feature of many of his retold tales.¹⁵⁸

È possibile dunque che il lettore sia spinto a sviluppare un'impressione inaspettatamente diversa di un racconto che conosce già.

Mi propongo, nei successivi paragrafi, di presentare una breve analisi di tre dei dodici racconti che compongono l'opera *Shinshaku Shokokubanashi*.

¹⁵² OKUNO Takeo, *Dazai Osamu Kenkyū*, Chikuma Shobō, 1958, vol. VI, p. 296, in O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 98.

¹⁵³ DAZAI, *Shinshaku Shokokubanashi*.

¹⁵⁴ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1053.

¹⁵⁵ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 98.

¹⁵⁶ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 164.

¹⁵⁷ O'BRIEN in *ivi*, cit., p. 165

¹⁵⁸ *ibidem*.

La storia con cui esordisce la raccolta è *Hin no Iji* (L'orgoglio in povertà), l'unica che effettivamente riprenda uno dei racconti dello *Shokokubanashi* di Saikaku.¹⁵⁹ Harada Naisuke, samurai caduto in disgrazia, vive con la moglie in estrema povertà. Ricevuta una piccola somma dal cognato per saldare i debiti in vista del Nuovo Anno, egli invita i suoi compagni, anche essi samurai in miseria, presso la propria abitazione per festeggiare. Dopo che tutti hanno iniziato a bere copiosamente, Harada mostra il denaro, facendolo passare di mano in mano. Quando gli viene restituito, si rende conto però c'è una moneta in meno; inizialmente troppo timido per esternare il fatto, quando finalmente riesce a denunciarne la mancanza, tutti i compagni si svestono dei loro stracci per dimostrare la loro innocenza, tranne uno, che pieno di vergogna ammette di possedere una moneta, ma di averla ottenuta in cambio di un servizio svolto. Proprio quando quest'ultimo sembra ormai deciso a trafiggersi per il disonore di essere stato sospettato, si accorgono di una moneta sul pavimento. La questione sembra essere risolta, ma poco dopo la moglie entra nella stanza, tenendo tra le mani la moneta mancante, probabilmente caduta ad Harada in un'altra parte della casa. Harada capisce che qualcuno dei suoi compagni ha cercato di pacificare la situazione rinunciando ad una moneta. Ferito nell'orgoglio, il samurai si infuria: si rifiuta di prendere ciò che è suo nonostante la condizione di povertà in cui vive, e non accetta in alcun modo di farsi prendere in giro. Quando nessuno degli ospiti pare farsi avanti, Harada escogita uno stratagemma per cui il possessore della moneta riesca a riprenderla. Il samurai invita gli ospiti a lasciare l'abitazione uno per volta, così che il possessore della moneta, nascosta in un angolo dell'atrio, possa silenziosamente e anonimamente riappropriarsene.¹⁶⁰

Dazai's tone throughout the retelling borders on the ironic. The samurai figures in his tale, whether Harada or any of his guests, are initially portrayed as feckless people of ridiculous pretensions. In the end, however, they prove their mettle. Or do they? As happens in certain tales by Saikaku, the samurai characters in Dazai too go to absurd lengths defending their honor. The satire is sometimes quite blunt - for example, the extended passage in which each invited guest is shown patching together an outfit from rags (or from the paper clothing, which was popular at the time) in hopes of living up to his samurai image.¹⁶¹

¹⁵⁹ DAZAI, *Shinshaku Shokoku Banashi*.

¹⁶⁰ DAZAI, "Hin no Iji" in *Shinshaku Shokokubanashi*.

¹⁶¹ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 148.

O'Brien ipotizza che Dazai sia stato attirato da questo racconto per il grande orgoglio manifestato persino in questioni di poca importanza dal protagonista Naisuke;¹⁶² nonostante quest'ultimo conduca la propria vita in povertà, resta ben vivo nel suo animo l'orgoglio tipicamente associato alla figura del samurai. Si può essere ragionevolmente sicuri che Dazai ammirasse come Naisuke fosse riuscito coraggiosamente a combattere e superare la propria timidezza per rivolgersi in maniera decisa agli ospiti, al fine di risolvere la controversia delle monete.¹⁶³

Il secondo racconto che mi propongo di analizzare è intitolato *Saruzuka* (La tomba della scimmia), e secondo O'Brien, è "clearly Dazai's kind of story."¹⁶⁴

In merito alla scelta di Dazai di riadattare questo racconto, è possibile che l'autore si fosse interessato al suo potenziale comico, come si evince dalla considerazione di O'Brien, in merito a *Saruzuka* e anche ad altri racconti presenti nella raccolta:

Dazai was prompted to retell the story, one might imagine, to capitalize on the opportunities for wit and humor it afforded at a number of points.¹⁶⁵

Per estinguere il grosso debito nei confronti di Jiroemon, il venditore di sake Denroku si offre di fare da tramite per chiedere in sposa la giovane Oran. I due giovani sono innamorati, ma la famiglia della ragazza segue con estremo zelo gli insegnamenti di Nichiren, e non vedono di buon occhio l'apparente mancanza di fede del pretendente; quando viene interrogato, Denroku è costretto ad ammettere al padre della fanciulla che non è a conoscenza delle convinzioni di Jiroemon, e disgraziatamente finisce per farsi sfuggire che pur di sposare Oran il giovane si convertirebbe senza particolari problemi a qualsiasi altra religione, dando l'impressione che Jiroemon sia solo un'opportunist senza spiritualità. Oltraggiato, il padre di Oran rivela che la ragazza è già stata promessa in sposa ad un altro, un uomo che condivide con fervore la loro fede. Oran e Jiroemon decidono dunque di fuggire, ed è durante la fuga che la scimmietta della ragazza li segue, al punto che i due decidono di portarla con loro. Gli innamorati iniziano una nuova vita, e presto nasce loro un figlio, Kikunosuke, spesso affidato alle cure della scimmietta. Un giorno in cui i genitori sono assenti, la scimmia decide di fargli

¹⁶² O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 99.

¹⁶³ *ibidem*.

¹⁶⁴ *ivi*, cit., p. 100.

¹⁶⁵ *ibidem*.

fare il bagno; ma malauguratamente, cercando di imitare i gesti di Oran, finisce per immergere il bambino in una bacinella di acqua bollente, causandone la morte. La madre, folle di dolore, cerca di uccidere la scimmietta, ma viene fermata dal marito, impietosito dall'animale, che si è reso conto di ciò che ha fatto. Cento giorni più tardi, la scimmia si reca sulla tomba del piccolo, e lì si toglierà la vita in un chiaro gesto di espiazione.¹⁶⁶

Se poste a confronto, le due opere, sebbene unite da una comune struttura di trama, presentano alcune sostanziali differenze. Laddove la narrazione di Saikaku si concentra principalmente sui fatti che si susseguono all'interno del racconto (l'amore dei protagonisti, la fuga verso la libertà, il ruolo della scimmietta e la tragica morte del piccolo),¹⁶⁷ il riadattamento di Dazai è invece ricco di dettagli e descrizioni, che permettono ai lettori di scorgere più profondamente l'indole, i pensieri e le emozioni dei diversi personaggi, anche di coloro che, come Denroku, nella storia originale ricoprono un ruolo decisamente inferiore.

Inoltre, il racconto originale è caratterizzato dalla presenza di numerosi riferimenti di tipo religioso-spirituale: la scena iniziale di una scimmietta che gioca tra cinque rami, che Saikaku associa dichiaratamente al peccato legato ai cinque sensi di percezione terrena secondo la tradizione buddhista, quindi la conclusione della storia che vede i due protagonisti rivolgersi nuovamente alla fede, recitando senza sosta il sutra del Loto.¹⁶⁸

Il riadattamento al contrario sembra tralasciare completamente questo aspetto:

Dazai turned these religious references into an occasion for comedy. He also blurred the outline of Saikaku's tale by adding incidents and dialogue that make for caricature, especially, in the case of Jiroemon.¹⁶⁹

È importante non sottovalutare il ruolo della scimmia, che secondo O'Brien, era l'animale preferito di Dazai.¹⁷⁰

Kichibei then is one of a considerable group of symbolic monkeys in Dazai's works. Kichibei represents a Dazai ideal: unselfish service in the interest of another. At the same time his innocence causes him to blunder in such a way that his ideals, like the author's, bring destruction and sorrow.¹⁷¹

¹⁶⁶ DAZAI, "Saruzuka" in *Shinshaku Shokoku Banashi*.

¹⁶⁷ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., pp. 164-165.

¹⁶⁸ *ibidem*.

¹⁶⁹ *ibidem*.

¹⁷⁰ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 100.

¹⁷¹ *ivi*, cit., p. 101.

Ningyō no Umi (Il mare delle sirene), è il terzo e ultimo racconto della raccolta che mi propongo di analizzare. È tratto dall'opera *Budō Denrai Ki* (Record of Military Arts).¹⁷²

È possibile accostare questo riadattamento di Dazai ad un'altra sua opera, *Udaijin Sanetomo* (Sanetomo, Ministro della Destra), scritta nel 1942 e tratta da un antico documento del tredicesimo secolo chiamato *Azuma Kagami* (Lo specchio dell'est).¹⁷³ Il documento riporta le cronache della vita di Minamoto Sanetomo, (1192-1219), terzo *shogun* di periodo Kamakura.¹⁷⁴

Dazai used his materials freely to create a portrait of an ideal aristocrat; Sanetomo, at least during the early part of his career as shogun, stood for all that Dazai had come most to admire.¹⁷⁵

A questo proposito, *Ningyō no Umi* è un racconto che probabilmente ambisce a mostrare e dare esempio delle doti virtuose tipicamente associate ai samurai.¹⁷⁶

Durante una brutale tempesta in mare, il samurai Chudo, unico dell'equipaggio rimasto cosciente nonostante la furia delle onde, scorge tra i flutti una sirena; Chudo riesce a colpirla con una freccia, e il corpo della creatura scompare sott'acqua mentre la tempesta finalmente si placa. L'impresa di Chudo giunge alle orecchie del nobile Aozaki, loro signore; egli è di natura estremamente razionale, e si rifiuta di credere a un tale racconto.

Dazai then interrupts the narrative for a page or two to propose that trust, not proof, is the proper basis for belief among samurai. "Genuine recognition stems from trust," he affirms. The difference between a samurai and a mere noble (like Aozaki) resides in the latter's lack of love and trust.¹⁷⁷

Ebbene Chudo, giurando sul suo onore, inizia una lunga ricerca per trovare il corpo della creatura che è sicuro di avere ferito a morte. Il tempo passa, e la ricerca non porta ad alcun successo, tanto che Chudo stesso inizia a dubitare di ciò che ha visto. A questo punto Dazai sposta la visuale del racconto, per riprendere la narrazione in un luogo diverso: presso l'abitazione di Chudo, la figlia e la serva stanno attendendo in apprensione il suo ritorno. Non

¹⁷² *ivi*, cit., p. 102.

¹⁷³ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 45.

¹⁷⁴ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1051.

¹⁷⁵ *ibidem*.

¹⁷⁶ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 101.

¹⁷⁷ *ibidem*.

molto tempo dopo che hanno anch'esse dato inizio alla sua ricerca, il corpo del samurai viene ritrovato sulla spiaggia, avvolto dalle alghe. È a questo punto che un compagno samurai di Chudo si presenta davanti alla figlia, confidandole che il probabile assassino è Aozaki. Le ordina dunque di uccidere il nobile per ottenere vendetta sull'ingiusta morte del padre. La ragazza riesce nell'impresa, quindi si sposa con un giovane samurai, che prende lo stesso nome di Chudo. Tempo dopo, lo scheletro di una sirena, trafitta da una freccia, si arena sulla spiaggia.¹⁷⁸

Tra le analisi fatte sul racconto emerge quella dello studioso Tateshita, che ipotizza una analogia tra la vicenda di Chūdō e la situazione del Giappone durante la lotta contro i *kichiku beiei*, i “demoni inglesi e americani”, così soprannominati dai giornali di quegli anni.¹⁷⁹ Tra il 1944 e il 1945, quando Dazai stava probabilmente componendo la raccolta, la guerra stava volgendo al peggio. Nonostante l'incredibile volontà e fede risoluta nel raggiungimento della vittoria, il Giappone sembrava inevitabilmente percepire il timore dato dalla consapevolezza che le sorti della guerra stavano procedendo verso un'ineluttabile disfatta. Così lo studioso parla del concetto di “*shinjiru chikara no shūri*”, la “vittoria data dalla forza della fiducia.” Ma nonostante l'incredibile esempio di risolutezza, tutto ciò che di essa rimarrà, alla fine, sarà solamente il suono della sua “voce”, che continuerà ad echeggiare, tragica ed eroica.¹⁸⁰

Ma la storia non si limita a offrire un'ulteriore prospettiva in merito a uno specifico momento storico; il racconto infatti sembra costruito per stabilire un confronto con il principio cui Saikaku faceva spesso riferimento, quello di *kanzenchōaku*, secondo il quale alle buone azioni segue una ricompensa e alle malvagie una punizione.¹⁸¹

Dopo che la ricerca della creatura non ha avuto esito positivo, Chūdō, che incarna la nobiltà d'animo dei samurai, finisce per perdere progressivamente la “fiducia” negli altri e in se stesso, probabilmente anche per le affermazioni di un suo compagno fidato, Musashi, che ad un certo punto sembra rimproverarlo per aver agito indiscretamente.

¹⁷⁸ DAZAI, “Ningyo no Umi”, *Shinshaku Shokokubanashi*.

¹⁷⁹ TATESHITA Tetsushi, “Dazai Osamu ‘Ningyo no Umi’ ron. Konnan/Kibō to shite no ‘shin’”, *Kushiro Kōgyōkōtō Senmongakkō “Hen”*, vol. 49, Kōgyōkōtō Senmongakkō, 2016, cit., p. 9.

¹⁸⁰ *ibidem*.

¹⁸¹ *ibidem*.

そなたは、どう思うか。こんな馬鹿らしい話を、わざわざ殿へ言上するなんて、ちと不謹慎だとは思わぬか。世に化物なし、不思議なし、猿の面は赤し、犬の足は四本にきまっている。人魚だなんて、子供のお伽 噺ではあるまいし、いいとしをしたお歴々が、額にはくれないの鶏冠も呆れるじゃないか。¹⁸²

E tu che ne pensi? Non credi sia stato indiscreto, prendersi il disturbo di andare a raccontare al Nobile Aozaki una storia così sciocca? In questo mondo ovviamente non ci sono mostri o cose inspiegabili, proprio come le scimmie hanno il muso rosso e i cani hanno quattro zampe. Ma che dici, una sirena... Non siamo in un libro di favole per bambini. Non è ovvio che un nobile di una certa età [come Aozaki] resti perplesso al pensiero di una cresta di pesce color rosso vivo che spunti dalla fronte?

Chūdō non può che temere di essere impazzito, e nelle fondamenta del suo animo si va a creare una “frattura” che va a ledere irrimediabilmente la fiducia nei valori e negli ideali in cui ha creduto per tutta la vita: l’incitamento alle virtù e la punizione del vizio.¹⁸³ Infine, nonostante non abbia commesso un atto degno di punizione, egli viene ucciso, dimostrando conclusivamente che Dazai ha alterato completamente la “giustizia ideale” all’interno del romanzo; inoltre, lo permea di una “tinta comica” che non fa che ridicolizzare il paragone con l’originale, enfatizzando ulteriormente le modifiche dell’autore.¹⁸⁴

Questa la considerazione di Tateshita.

「信ずる」ことは、ある種の賭けといえよう。

Si potrebbe dire che il credere in qualcosa equivalga al fare una scommessa.

E come Dazai afferma in un’altra opera,

信じて敗北する事に於いて、悔いは無い。むしろ、永遠の勝利だ。¹⁸⁵

Non c’è pentimento nel perdere credendo in qualcosa. Anzi, è la vittoria eterna.

¹⁸² DAZAI, “Ningyo no Umi”, *Shinshaku Shokokubanashi*....

¹⁸³ TATESHITA, “Dazai Osamu ‘Ningyo no Umi’ ron...”, cit., p. 9.

¹⁸⁴ *ibidem*.

¹⁸⁵ DAZAI Osamu, “Kasukana Koe” (Una voce fievole), *Teikoku Shinbun*, 833, 1940, in TATESHITA, “Dazai Osamu ‘Ningyo no Umi’ ron...”, cit., p. 9.

È possibile che *Ningyo no Umi* sia stato ideato in un tentativo di “accendere la speranza” e di diffonderne la luce, per quanto fievole, così da illuminare quella parte quasi inaccessibile del nostro animo “dove non non esiste pentimento nell’aver scommesso tutto in favore della forza di continuare a credere.”¹⁸⁶

Anche di maggior interesse rispetto al riadattamento dalle opere di Saikaku, è la raccolta *Otogizōshi*: l’opera è composta da quattro racconti, riadattamenti di antiche favole popolari originariamente rivolte all’infanzia, scritta durante gli anni bellici ma pubblicata nel immediatamente dopo la fine del conflitto, verso la fine del 1945.¹⁸⁷

Sebbene quest’opera di Dazai tragga il proprio nome da una raccolta omonima di favole di periodo Muromachi (1338-1573), il termine *Otogizōshi* denota più di un significato.¹⁸⁸

Una prima raccolta intitolata *Otogizōshi* è quella che risale a circa metà del periodo Edo (1600-1868), costituita da ventitré racconti. Si ritiene che l’autore del libro, lo studioso Shibukawa Kiyomon, avesse progressivamente collezionato una vasta quantità di *monogatari sōshi*, libri di favole arricchiti da illustrazioni compilati da autori ignoti in periodo Muromachi; da questi egli avrebbe scelto le storie successivamente inserite all’interno della raccolta.¹⁸⁹ È appunto a partire da quest’ultima che il termine *Otogizōshi* acquisisce progressivamente un significato più generico, indicando non più esclusivamente i ventitré racconti selezionati da Shibukawa, ma tutti i *monogatari sōshi* di periodo Muromachi.¹⁹⁰

L’opera di Dazai è composta da quattro racconti: *Kobudori* (Rimuovere la protuberanza), *Urashima san* (Il signor Urashima), *Kachi kachi yama* (La montagna che scricchiola), *Shitakiri Suzume* (Il passero dalla lingua tagliata).¹⁹¹

¹⁸⁶ *ibidem*.

¹⁸⁷ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1053.

¹⁸⁸ NAGAIKE, *Dazai Osamu’s Otogi zōshi...*, cit., p. 16.

¹⁸⁹ *ibidem*.

¹⁹⁰ *ibidem*.

¹⁹¹ DAZAI Osamu, *Otogizōshi* (Favole), in “Aozora Bunko”, 1990, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card307.html>, 16-11-18.

Come all'interno di *Shinshaku Shokokubanashi* solamente uno dei racconti era tratto dalla raccolta omonima di Saikaku, allo stesso modo solamente *Urashima san* proviene dai racconti di Shibukawa.¹⁹²

Certamente, le favole da cui Dazai trae ispirazione contano di una notevole tradizione orale, presentandosi in numerose varianti. Nagaike fa allora riferimento alle definizioni della nota accademica Maria Leach:¹⁹³

Drawing clear-cut borderlines between “folktales” and “fairy tales” is semantically impossible because their distinctive synthesis of literary and sociological principles cannot be defined. However, I would like to examine the narrow definition that “fairy tales” are “usually located in a never-never land where all kinds of supernatural events occur,” (Leach 365) while the word “folktale” “has been left as a general word referring to all kinds of traditional narrative” (Leach 408). I will also define these four Japanese tales, “Crackling Mountain,” “Urashima san,” “Taking the Wen Away,” and “The Split-Tongue Sparrow,” as folktales in that they “are handed down from one person to another (traditionally) ... and are heard and repeated as they are remembered” (Leach 408).¹⁹⁴

Nel suo studio relativo agli *Otogizōshi* di Dazai, Nagaike compie un'interessante riflessione in merito alle fonti utilizzate dall'autore per realizzare i diversi riadattamenti.

Urashima san è tratto probabilmente da una delle versioni più antiche, nella quale “the turtle saved by Urashima is different from the daughter of the Dragon King, and Urashima never becomes the god of Tango.”¹⁹⁵

Kachi kachi yama probabilmente fa riferimento alla versione riassunta all'interno del *Nippon Bungaku Daijiten* (Dizionario di letteratura giapponese), che secondo lo studioso Yanagida Kunio, è il risultato della combinazione di numerose versioni, avvenuta come “natural consequence” della trasmissione orale che l'ha tramandata.¹⁹⁶

Infine, *Shitakiri Suzume* potrebbe essere basato sul racconto originale, in cui l'anziana, avida

¹⁹² NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 16.

¹⁹³ Maria LEACH, *Dictionary of Folklore Mythology and Legend*, 1, New York, Funk and Wagnalls Company, 1949, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 30.

¹⁹⁴ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 30.

¹⁹⁵ *ivi*, cit., p. 27.

¹⁹⁶ YANAGIDA Kunio, “Kachi kachi yama”, *Teihon Yanagida Kumo shu*, vol. 6, Nihon tosho center, 1986, pp. 234-247, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 24.

e maligna, dopo aver tagliato la lingua al passero sceglie la cesta più grande e viene uccisa alla conclusione della storia.¹⁹⁷ Yanagida tuttavia afferma sia necessario un ulteriore approfondimento delle possibili origini di quest'ultimo racconto, in quanto esso presenta notevoli similitudini con altre favole.¹⁹⁸

Così Nagaike sembra concludere la propria riflessione:

Determining exactly what kind of picture book Dazai used as his original source would be next to impossible for us, and even for Dazai himself as he may have arranged and rewritten folktales that he vaguely remembered after reading one or more picture books chosen from the number of versions in existence. Therefore, we can regard almost all versions containing the standard (or most accepted) contents, including plots and characters, in addition to the key elements that I indicated before, as being Dazai's original sources for his *Otogizōshi*.¹⁹⁹

Lo studioso poi fa la seguente considerazione:

First of all, Dazai's rewriting is based on the stories from the picture books, which typically contain today's most standard and accepted versions of folktales. This fact is clearly discernible in *Otogi zōshi*.²⁰⁰

Difatti, non è difficile notare, lungo le quattro narrazioni, come la voce di Dazai si renda manifesta in modo chiaro, intervenendo con commenti spesso critici sulle differenze tra le versioni "originali" dei racconti e quelle invece più moderate, probabilmente modificate affinché risultassero più appetibili per il pubblico del suo tempo.

Tra le affermazioni di maggiore impatto, il commento ad apertura del racconto intitolato *Kachi kachi yama*:

現今発行せられてゐるカチカチ山の絵本は、それゆゑ、狸が婆さんに怪我をさせて逃げたなんて工合に、賢明にごまかしてゐるやうである。それはまあ、発売禁止も避けられるし、大いによろしい事であらうが、しかし、たつたそれだけの悪戯にする懲罰としてはどうも、兎の仕打は、執拗すぎる。²⁰¹

¹⁹⁷ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi*..., cit., p. 25.

¹⁹⁸ YANAGIDA Kunio, "Kachi kachi yama"..., pp. 234-247, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi*..., cit., p. 25.

¹⁹⁹ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi*..., cit., p. 28.

²⁰⁰ *ivi*, cit., p. 27.

²⁰¹ DAZAI Osamu, *Otogizōshi* (Favole), Dazai Osamu Zenshū, vol. 7, Chikuma Shobo, 1990.

Nella versione di *Kachi kachi yama* che viene pubblicata di questi tempi, il *tanuki* si limita a ferire la nonnina per poi scappare; una maniera ingegnosa per farla franca. Si è in grado persino di evitare che ne venga proibita la vendita. Ciò nonostante, la punizione che segue questa semplice marachella è davvero esagerata, e il comportamento della lepre è fin troppo disonesto.

Nagaike poi riflette sugli elementi che potrebbero determinare quali versioni siano state utilizzate da Dazai come riferimento per i propri racconti.

Nella favola originale *Kobutori* i due anziani devono essere in possesso di indoli opposte, e si trovano alle estremità di uno spettro che semplicemente suddivide il bene dal male;²⁰² questo perché, come afferma Dazai stesso alla conclusione del suo riadattamento

お伽噺に於いては、たいてい、悪い 事をした人が悪い報いを受けるといふ結末になるものだ。²⁰³

In queste favole è regola che colui che ha commesso una cattiva azione venga punito alla fine.

Interessante è anche la considerazione dello studioso Kawahara Masato in un suo articolo di studio su *Otogizōshi*. Egli pare fare una riflessione in merito a quali siano gli elementi comuni alle quattro storie, quali caratteristiche condivise possano fare ulteriore luce sulle dinamiche presenti tra la narrazione e il suo autore. Come egli afferma, per poter ottenere un'elaborazione soddisfacente non è sufficiente limitarsi ad osservare i racconti in sé; piuttosto è necessario dirigere la nostra attenzione verso i protagonisti delle quattro favole, in particolare a ciò che pare accomunarli.²⁰⁴

Riprendendo l'affermazione dello studioso Kakuta Tabito, si tratta di storie di individui che si ritrovano isolati dalle loro stesse famiglie, che desiderano ritornare in possesso della propria libertà: le loro vite ruotano attorno a ciò che lo studioso definisce *tairitsu* (confronto), a partire dal quale scaturisce una forte tensione, che a sua volta determina la “rotta” del

²⁰² NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 27.

²⁰³ DAZAI, *Otogizōshi*.

²⁰⁴ KAWAHARA Masato, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron” (“Favole” di Dazai Osamu), *Yamaguchi Kokubun*, Yamaguchi Daigaku Bungakubu Kokugo Kokubungakukai, vol. 41, 2018, p. 16.

racconto, generando una sorta di schema che va a ripetersi nelle diverse narrazioni.²⁰⁵ È attraverso storie come quelle presenti in *Otogizōshi* che tale situazione di “confronto” viene posta in primo piano, nel tentativo di porvi soluzione: come sostiene Kakuta, i racconti potrebbero definirsi dei *seikaku no hikigeki* 性格の悲喜劇, storie di vita tragicomica.²⁰⁶

Dalle circostanze diverse e specifiche per ciascuno dei personaggi, si arriva gradualmente a riconoscere l’elemento conduttore dei quattro racconti: una straziante solitudine, condivisa da tutti i protagonisti.²⁰⁷

In *Kobutori*, il protagonista non è un uomo malvagio, ma non ha dialogo con la moglie e il figlio, che lo sopportano nella sua dipendenza dall’alcool; in questa sorta di rassegnata indifferenza, il padre si sente quasi soffocare. In *Urashima san* il signor Urashima conduce una vita dignitosa, con l’unico obiettivo di non arrecare fastidio a nessuno; eppure subisce costanti critiche da coloro che lo circondano. Il *tanuki* di *Kachi kachi yama* non troverà mai un compagno che lo riesca a comprendere, e il passero dalla lingua tagliata verrà isolato all’interno della sua stessa famiglia.

È possibile dunque definire *Otogizōshi* come una raccolta di racconti di *kodokuna otokotachi* 孤独な男たち, “individui soli ed emarginati”, estremamente infelici della propria condizione.²⁰⁸

È così che i protagonisti si ritrovano a superare, involontariamente, i confini di un mondo alieno, completamente diverso da quello in cui essi risiedono, e dal quale restano inizialmente sconvolti; tuttavia, non passa molto tempo prima che ne siano catturati, entrando a farne parte: è una sorta di paradiso utopico, che molti critici arrivano a definire “Shangri-La.”²⁰⁹

È ciò che accade al protagonista di *Kobutori*, che persosi nel bosco inizia a danzare con i demoni, ad Urashima quando giunge nel Castello dei Draghi al di sotto del mare, e infine al vecchio di *Shitakiri Suzume*, che si reca presso l’abitazione del piccolo passero, una bellissima casa nascosta tra i bambù.

²⁰⁵ KAKUTA Tabito, “ ‘Otogizōshi’ . Kodoku he no tonsō kyoku”, *Kaishaku to Kanshō*, vol. 52, n. 6, 1947, in KAWAHARA Masato, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 15.

²⁰⁶ *ibidem*.

²⁰⁷ KAWAHARA Masato, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 16.

²⁰⁸ KAWAHARA Masato, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 16.

²⁰⁹ *ivi*, cit., p. 17.

Dazai inizia l'opera con una breve introduzione, che fornisce ai lettori il contesto della sua creazione: "the four stories of the collection were originally composed to amuse his little daughter while they took refuge in an air-raid shelter during the bombing."²¹⁰

母の苦情が一段落すると、こんどは、五歳の女の子が、もう壕から出ませう、と主張しはじめる。これをなだめる唯一の手段は絵本だ。桃太郎、カチカチ山、舌切雀、瘤取り、浦島さんなど、父は子供に読んで聞かせる。この父は服装もまづしく、容貌も愚なるに似てゐるが、しかし、元来ただものでないのである。物語を創作するといふまことに奇異なる術を体得してゐる男なのだ。²¹¹

Una volta che le lamentele della mamma sono state calmate, è la figlia di cinque anni ad iniziare a piangere perché vuole uscire dal rifugio antiaereo. C'è un'unica soluzione: che il padre le racconti favole come quelle di *Momotarō*, *La montagna che scricchiola*, *Il passero dalla lingua tagliata*, *Rimuovere la protuberanza* e *Il signor Urashima*. Il padre potrà sembrare uno sciocco vestito modestamente, ma in realtà egli non è un uomo qualunque. È in possesso di un'abilità tale da essere in grado di creare storie incredibili e meravigliose.

Così commenta Keene in merito:

Dazai managed to impart a characteristic flavor to these stories without violating the spirit of the originals. One of the delights of the collection is to find familiar figures from other Dazai stories - the heartless man who passes for a saint, the impractical artist, the scheming woman, and so on - drawn with even greater perception than in stories that directly involved Dazai. His humor here was the more captivating because untouched by self pity or self hatred.²¹²

A tale proposito, Kawahara invita a riflettere su due elementi peculiari. Nel *maegaki*, quando il padre elenca i racconti che presto andrà a narrare alla figlia, egli menziona, oltre alle quattro storie effettivamente presenti in *Otogizōshi*, anche una quinta: quella di Momotarō.

È possibile che Dazai avesse inizialmente intenzione di riadattare anche la popolare leggenda, ma che in fase di realizzazione invece vi avesse rinunciato. La motivazione relativa a tale scelta probabilmente deriva dalla tradizionale immagine di Momotarō: egli è coraggioso, un eroe ammirato da tutto il Giappone e spesso utilizzato come icona di forza e virtù. Come

²¹⁰ KEENE, *Dawn to the West...*, cit., p. 1053.

²¹¹ DAZAI, *Otogizōshi*.

²¹² KEENE, *Dawn to the West*, cit., p. 1053.

afferma O'Brien, "Momotarō is too strong for his enemies, the devils; thus he is not put to the test by a crisis or emergency."²¹³

Questa dunque la considerazione di Kawahara:

この物語はあくまで「弱者」の物語なのである。本文中の言葉を借りるなら、「日本一」だとか「誰にも絶対に負けぬ完璧の強者」などは、この物語には相容れないものなのである。²¹⁴

Questi racconti altro non sono che storie di "individui deboli". Citando le parole della stessa opera, "il più grande di tutto il Giappone", "l'eroe forte, perfetto e invincibile contro chiunque" non è adatto a fare parte di questi racconti.

L'immagine che Dazai vuole proporre dei suoi protagonisti risulta ben diversa: i personaggi che egli crea presentano tutti caratteristiche di se stesso. O'Brien, in riferimento all'opera completa di Dazai, così spiega:

Dazai confesses that his search for a weaker hero has its origin in his own weakness as a human being. "I do not understand very clearly the psychology of a strong person," he writes; and goes on a few lines later to make a second admission— one that suggests that his own psychology of composition rather than the abstract nature of the monogatari is responsible for his exclusion of Momotaro. "If I have not in reality experienced the matter to some degree, I am unable to write a single line or word about it. With my poor imagination I am simply a teller of wretched tales."²¹⁵

Secondo punto d'interesse indicato da Kawahara, è il seguente: il *maegaki*, ad apertura dell'opera porterebbe il lettore a inferire la presenza di un corrispettivo *atogaki* a conclusione della raccolta, che tuttavia non c'è. Questa la considerazione di Kawahara:

[...] 『お伽草紙』は「孤独で不満をもつ男たちの物語」であると私は言った。彼らの孤独が癒されるのは、非日常の世界に存在する時である。現実世界に居ながら、孤独から逃れることができたのは「周囲の人々が存在しない状態」に置かれた時のみである。孤独をもつ主人公たちが現実世界で救われるには、真に独りになるしかない

²¹³ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 123.

²¹⁴ KAWAHARA, "Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron"..., cit., p. 22.

²¹⁵ DAZAI, *Dazai Osamu Zenshū*, pp. 298-299, in O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 123.

い。このような終わりは、あまりにも救いがなさすぎる。だから太宰は「後書き」を書かなかったのであろう。もし「後書きを書いてしまえば各主人公が孤独や不満に対する「救い」または「癒し」を渴望していたにも拘わらず、物語は誰も救われず終わってしまう。しかし、「後書き」の不在によって、物語は「これで終わり」という一つの指標を失う。つまり、『お伽草紙』は、あえて「後書き」が書かれなかったことにより、続いたままの物語となったのである。²¹⁶

Come già affermato, *Otogizōshi* è una raccolta di “racconti di individui soli ed emarginati”. La solitudine che provano viene lenita solamente dal tempo che essi trascorrono nell’altro, straordinario mondo. Quando si trovano nel mondo reale, l’unico momento in cui riescono a sfuggire alla solitudine è il tempo passato “in una condizione che non prevede attorno a loro la presenza di altre persone/di isolamento da altre persone”. Non vi è che un modo perché i protagonisti, che portano il peso di questa solitudine, riescano ad ottenere nel mondo reale la salvezza: essi devono restare soli. La conclusione dei racconti, tuttavia, non sembra fornire alcun tipo di consolazione; questo, forse, il motivo per cui Dazai non ha scritto un *atogaki*. Se l’avesse fatto, esso avrebbe rappresentato la definitiva conclusione dei racconti, privando i protagonisti della possibilità di ottenere “la salvezza” e “il conforto” per la solitudine e l’infelicità di cui soffrono. Peraltro, proprio grazie all’assenza di un *atogaki*, le storie si liberano del l’elemento che ne confermerebbe la chiusura finale. In altre parole, *Otogizōshi*, resta con un finale “aperto”.

La storia che segue la breve introduzione di Dazai, prima di quattro, è *Kobudori* (Rimuovere la protuberanza).

Le origini del racconto risalgono ad una serie dal titolo *Uji Shui Monogatari*, di periodo Kamakura (1185-1333); nello specifico, si tratta di una raccolta di *setsuwa*,²¹⁷ un genere narrativo tradizionalmente orale e legato ad aneddoti, racconti e leggende, traducibile come “ ‘explanatory talk’, ‘informative narration’, or simply ‘telling.’ ”²¹⁸

Al suo interno, il racconto *Oni ni kobu toraruru koto* (La protuberanza che i demoni rimossero), potrebbe essere quello dal quale si andò ad originare la nota leggenda.²¹⁹

²¹⁶ KAWAHARA, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., pp. 22-23.

²¹⁷ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi*..., cit., p. 17.

²¹⁸ Helen Craig McCULLOUGH, *Classical Japanese Prose, An Anthology*, California, Stanford University Press, 1990, p. 7.

²¹⁹ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi*..., cit., p. 17.

La trama risulta piuttosto simile alla versione giunta ai giorni nostri; ciò nonostante, la storia originale non sembrerebbe proporre in modo netto l'elemento moralistico tipico delle favole e presente nella versione moderna del racconto, secondo cui le buone azioni vengono premiate mentre le cattive portano ad una punizione. Come osserva Nagaike, è probabile che la forte distinzione d'indole dei due protagonisti si sia andata a creare progressivamente, nel tentativo di rendere la storia più marcatamente educativa rinforzando la frase conclusiva che semplicemente invita a non essere invidiosi del prossimo.²²⁰

Come nel racconto originale, il primo dei due anziani protagonisti ha una grossa protuberanza in volto. Ciò nonostante, egli non ne è disgustato, ma considera l'escrescenza alla stregua di un compagno (al punto da chiamarlo "nipotino"), un portafortuna che lo ha accompagnato lungo il corso della vita, e che lo consola nella solitudine derivata dall'incapacità di comunicare con la moglie e col figlio. Un giorno egli si reca nel bosco, e arrivata la notte assiste casualmente alle danze di alcuni demoni; preso dalla musica, si unisce gioiosamente alla danza. I demoni sono ammirati dalla sua bravura; desiderosi di vederlo danzare ogni notte, decidono di prendere come pegno la protuberanza sulla guancia, che scambiano per un gioiello luccicante. Il vecchio, estremamente intristito, torna a casa. Ha perso l'unico compagno con cui potesse parlare, ma gradualmente si rende conto di non sentire più il peso dell'escrescenza gravargli sul viso. Accetta dunque la propria nuova condizione, così dicendosi:

結局まあ、損も得も無く、一長一短といふやうなところか、久しぶりで思ふぞんぶん歌つたり踊つたりしただけが得、といふ事になるかな?²²¹

Both gain and loss, both good and bad had come from this episode then, and perhaps the two sides canceled out each other.²²²

Nello stesso villaggio, anche un altro uomo ha una protuberanza in viso; egli tuttavia ne è tormentato, convinto che sia la causa che non gli ha permesso di fare carriera. Anch'egli ha una moglie e una figlia, che spesso commentano spiacevolmente sulla sua escrescenza. Venuto a conoscenza dell'avventura dell'altro anziano, si reca nel bosco; finalmente ritrova la

²²⁰ *ivi*, cit., p. 19.

²²¹ DAZAI, "Kobutori" in *Otogizōshi*.

²²² DAZAI, *Crackling mountain...*, cit., p. 212.

radura dove i demoni fanno festa, e subito anch'egli si unisce alle danze, nella speranza che rimuovano anche la sua protuberanza. La sua incapacità di ballare è tale da far sgomentare i demoni, che pur di mandarlo via gli danno il "prezioso" pegno lasciato dall'altro protagonista: ecco che il secondo uomo si ritrova ad avere ben due escrescenze in viso, una per guancia.²²³ Caratteristica tipica della narrativa di Dazai, anche in questa favola la voce dell'autore si manifesta più volte, con commenti che esprimono opinioni personali o brevi divagazioni relative alle origini del racconto e ad altri elementi presenti nella trama.

Some of these intrusions, above all, the rumination on origins and instances related in a monotonous style and delaying the narration of the tale proper, might merely seem pseudo-learned diversions. In these passages Dazai seems to criticize a certain strain of humanistic scholarship in Japan for being narrow and bookish, and to contrast this quality with the free play of the creative imagination. Dazai gives a good illustration in one passage of how to make free use of bookish knowledge. The recital accompanying the second man's dance starts off parodying the style of the Noh drama and ends with an echo of several lines from a famous poem by Shimazaki Tōson.²²⁴

Kobutori, come scritto in precedenza, presenta l'ingresso da parte del protagonista in un mondo utopico, in cui egli può, seppur brevemente, sentire realizzarsi la propria felicità.

Tuttavia, è necessario valutare quali siano le circostanze che permettono l'ingresso allo "Shangri-La" dei due protagonisti di questo racconto. Difatti, secondo Kawahara, esse potrebbero essere determinanti nel fornire una possibile spiegazione per la conclusione della storia.²²⁵ Il primo protagonista è un ubriaccone, passivamente emarginato dalla propria famiglia; egli si perde nel bosco in una notte di luna, e solo così è in grado di raggiungere, per caso, un altro mondo, dove i demoni stanno banchettando e danzando. Quando si unisce alla danza, lo fa spinto dalla frenesia dell'alcool e della musica, fuori controllo e in balia dei propri desideri. benché disadattato, egli non cerca di deresponsabilizzarsi della propria condizione, neppure è alla ricerca di soluzioni magiche. Si potrebbe dire che trova così un cambiamento che non cercava fuori di sé. La situazione del secondo protagonista è opposta: egli vuole rimuovere l'escrescenza sul suo viso, cui attribuisce la responsabilità dei propri fallimenti. Dopo un'estenuante ricerca, finalmente si imbatte nel banchetto demoniaco, ma è privo di quella sicurezza e scioltezza nella danza che tanto aveva affascinato le creature in

²²³ DAZAI, "Kobutori" in *Otogizōshi*.

²²⁴ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling mountain...*, cit., p. 200.

²²⁵ KAWAHARA, "Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron"..., cit., pp.17-18.

precedenza; egli mostra maggiore cautela, poiché si rende conto di trovarsi in un mondo alieno e di non farne parte.²²⁶ Tuttavia, desideroso di realizzare il proprio obiettivo, si lancia nel cerchio per ballare, finendo per violare l'atmosfera di follia ubriaca che sembra definire l'altro mondo.

Si delinea così la differenza tra i due protagonisti: il modo in cui essi reagiscono dopo che sono stati esposti ad un *higenjitsu no sekai* 非現実の世界 (un mondo irreali).²²⁷

Il primo, persa la protuberanza alla quale era tanto affezionato, si potrà rendere conto di essersi liberato delle scomodità che gli derivavano da essa; il vicino, invece, si ritroverà castigato, con due escrescenze, e non sarà più in grado di adattarsi alla vita che lo attende dopo l'esperienza nel bosco. Questa conclusione riconferma dunque la definizione data da Kakuta: si tratta di un *seikaku no hikigeki*.²²⁸

Di estremo interesse è la nota con cui Dazai conclude il racconto. Proprio come all'inizio di *Kachi kachi yama*, l'autore/narratore critica l'ingiustizia della situazione: i protagonisti sono umani, al centro dello spettro che separa il bene dal male; eppure, la medesima azione porta loro conseguenze opposte, in positivo e in negativo.

実に、気の毒な結果になったものだ。お伽噺に於いては、たいてい、悪い 事をした人が悪い報いを受けるといふ結末になるものだが、しかし、このお 爺さんは別に悪事を働いたといふわけではない。緊張のあまり、踊りがへん てこな形になったといふだけの事ではないか。それかと言つて、このお爺さ んの家庭にも、これといふ悪人はゐなかつた。また、あのお酒飲みのお爺さ んも、また、その家族も、または、剣山に住む鬼どもだつて、少しも悪い事 はしてゐない。つまり、この物語には所謂「不正」の事件は、一つも無かつ たのに、それでも不幸な人が出てしまつたのである。それゆゑ、この瘤取り 物語から、日常倫理の教訓を抽出しようとする、たいへんややこしい事になつて来るのである。それでは一体、何のつもりでお前はこの物語を書いた のだ、と短気な読者が、もし私に詰寄つて質問したなら、私はそれに

²²⁶ *ibidem*.

²²⁷ *ibidem*.

²²⁸ *ibidem*

対して かうでも答へて置くより他はなからう。 性格の悲喜劇といふものです。人間生活の底には、いつも、この問題が流れてゐます。²²⁹

Che finale patetico. In queste vecchie favole chi commette un'azione malvagia viene solitamente punito. Però, in questo caso, il secondo uomo non aveva fatto nulla di particolarmente malvagio. È vero, ad un certo punto si era fin troppo irrigidito, e allora la danza ne aveva risentito. Ma non si può badare a questo. Ripensandoci, non c'erano persone cattive nemmeno dalla sua parte. E non era cattivo nemmeno il vecchio ubriacone, né la sua famiglia, e neanche i demoni sulla montagna. Eppure, anche se non sembrano esserci azioni malvagie in questa storia, uno dei personaggi finisce per soffrire. Come possiamo pensare di ricavarne una morale?

Perché allora ho deciso di raccontare una favole del genere? Se i lettori sono ansiosi per la risposta, dovrei dire che comicità e tragedia sono sempre presenti nello stesso momento, e fanno parte della vera natura dell'uomo. È una questione che riguarda l'essenza della vita, e non c'è altro che io possa dire.

Ancora una volta, Dazai prende le difese delle “vittime”.

Il beone si vede privato della protuberanza alla quale è tanto affezionato, e quando rientra a casa si sente ancora più solo e confuso di quanto non fosse prima.

Dall'altra parte, il desiderio di migliorare il proprio aspetto non merita certo una punizione come quella ricevuta dal vicino; il modo in cui viene malamente trattato suscita un'impressione anche più tremenda se si considera la rarità, in favole e racconti popolari, che vi siano vittime fundamentalmente innocenti.²³⁰

O'Brien così sembra riflettere:

Taken literally, the final lines reflect a common theme of his; that is, the conjunction of the comic and the tragic. But perhaps the long paragraph ending this tale merely leads the reader down a blind alley. Even if it does, the tale itself proves quite engrossing merely for being told.²³¹

Il secondo racconto è intitolato *Urashima san* (Il signor Urashima), le cui origini risalgono a opere del periodo Nara (710-784) come la raccolta poetica *Man'yōshū*, gli annali storici del

²²⁹ DAZAI, “Kobutori” in *Otogizōshi*.

²³⁰ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 117.

²³¹ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling mountain...*, cit., p. 200.

Nihon shoki e quelli topografici del *Fudoki*.²³² La favola presente nella raccolta di periodo Edo potrebbe essere il risultato della combinazione delle tre antiche versioni:

The turtle saved by the son of Urashima assumes its original form as the daughter of the Dragon King. He marries her and lives happily with her in the Land Everlasting until he becomes homesick for his parents. Urashima goes back to his hometown, opens the casket given by his wife, and is turned into an old man.²³³

Nella versione di Shibukawa, l'ormai anziano Urashima assume le sembianze di una gru, divenendo una divinità della prefettura di Tango e vivendo per sempre felice con la moglie tartaruga.²³⁴

Urashima è il primogenito di una famiglia nobile e rispettata; egli vive con i genitori e il fratello e la sorella minori, i quali al contrario di lui sono ribelli e irrispettosi. Urashima è responsabile e paziente, ma continuamente preso di mira dai fratelli, che malignano sul suo conto. Un giorno si reca sulla spiaggia, chiedendosi ad alta voce perché gli esseri umani non riescano ad andare d'accordo senza criticarsi l'un l'altro. Ecco che si presenta accanto a lui la tartaruga che aveva salvato qualche tempo prima, sottraendola al maltrattamento di alcuni ragazzini. L'animale fa salire Urashima sul proprio guscio e lo trasporta fino al mitico Palazzo del Drago, nelle profondità marine. Lo splendido Palazzo è un luogo idilliaco: musica, danze, ottimo cibo e vino, tutti vivono nella massima tranquillità e pace. Gli abitanti del palazzo conducono un'esistenza felice e spensierata, spesso ascoltando la principessa suonare meravigliose melodie con il *koto*. Urashima inizia così un periodo di calma, bevendo e mangiando, e infine svagandosi nelle stanze della principessa. Non passa molto tempo, tuttavia, che Urashima, preso sempre più dalla nostalgia di casa, decide di lasciare il Palazzo del Drago. Appena prima di ripartire, la principessa gli dona una conchiglia, che la tartaruga, trasportandolo nuovamente in superficie, gli consiglierà di non aprire mai. Raggiunto il proprio villaggio, egli si rende conto che da quando ha lasciato la terraferma sono trascorsi ben trecento anni; nulla dunque rimane di quello che conosceva allora. Disperato, apre la conchiglia che ha ricevuto in dono. Qui Dazai applica un interessante cambiamento alla conclusione della storia, inserendo un paragone con il mito greco di Pandora: il lungo tempo che Urashima ha trascorso nelle profondità marine e che sembrava non esistere ora gli ricade

²³² NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 22.

²³³ *ibidem*.

²³⁴ *ibidem*.

addosso, trasformandolo in un vecchio di trecento anni; così, come la speranza è rimasta nel vaso di Pandora, dalla conchiglia emerge un incantesimo, che fa dimenticare ad Urashima la sua vita nel Palazzo del Drago e la disperazione di essere rimasto solo.

年月は、人間の救ひである。忘却は、人間の救ひである。²³⁵

I mesi e gli anni sono la miglior cura per l'uomo. E così l'oblio.

Dazai conclude il racconto con una nota di ottimismo, dicendoci che l'ormai anziano Urashima Tarō visse felicemente altri dieci anni, beatamente ignaro del suo passato.²³⁶

O'Brien, nel suo approccio di tipo biografico, immediatamente osserva come Dazai utilizzi il personaggio di Urashima per rappresentare ancora una volta se stesso. Mancano dettagli relativi all'aspetto fisico (invece presenti in riferimento al fratello minore, che Dazai descrive come "di carnagione scura e bruttezza disumana")²³⁷ ma almeno una parte della mentalità di Urashima coincide con quella dell'autore. Dazai stava in quel periodo cercando di riavvicinarsi ai famigliari; attraverso Urashima, egli è in grado di proporre diversi temi legati alla famiglia, come la volontà di seguire il percorso stabilito dagli antenati.²³⁸

Il Palazzo del Drago rappresenta, per Urashima, una serie di ideali a cui lui, nel mondo reale, ha sempre aspirato.

The wise turtle, for example, in pointing out that he has approached Urashima not because the latter rescued him from the nasty, teasing children but simply from disinterested affection, aligns himself with the ideals of the underseas utopia. When Urashima arrives there he finds actually being practiced certain ideals he aspired to in human society. The princess is self-sufficient; she neither requires praise from others nor criticizes them. She plays the koto beautifully, but not in order that others may hear the music. But the ideal does not prove so attractive in the finding as in the search.²³⁹

Come non esistono asperità, così non vi sono gentilezze e cortesie invece presenti nel mondo umano. Non vi sono preoccupazioni e regna la pace; ma a poco a poco Urashima perde

²³⁵ DAZAI, "Urashima san" in *Otogizōshi*, p. 32.

²³⁶ *ivi*, pp. 11-33.

²³⁷ *ivi*, p. 11.

²³⁸ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 118.

²³⁹ *ivi*, cit., p. 119.

interesse per questo mondo perfetto: “There is no anxiety; and, thus, on Dazai's terms, there can be no literature.”²⁴⁰

Ritornato sulla terra, si rende conto del tempo passato: laddove Pandora aveva aperto il vaso spinta dalla curiosità nata dal veto, Urashima non è più in grado di vivere in un mondo che non riconosce e che ormai non sembra più appartenergli. Egli apre la conchiglia perché è solo.²⁴¹

淋しくなかつたら、浦島は、貝殻をあけて見るやうな事はしないだらう。

どう仕様も無く、この貝殻一つに救ひを求めた時には、あけるかも知れない。²⁴²

Se non si fosse disperato, Urashima non avrebbe provato ad aprire la conchiglia.

Ormai senza alternative, l'avrebbe aperta nel momento in cui avrebbe considerato la conchiglia come ultima speranza di salvezza.

Il beato oblio che lo avvolge è il vero dono della Principessa, in un tipico esempio di quella che Dazai stesso definisce “la profonda compassione che permea tutti i racconti e le favole giapponesi.”²⁴³

Il motivo che causa la tormentata solitudine del protagonista, come Urashima stesso lamenta, sono “le continue critiche subite dalle persone che lo circondano.”²⁴⁴ Egli soffre in silenzio, sopportando i commenti sgradevoli e spesso canzonatori dei fratelli, chiedendosi il perché sia necessaria questa crudeltà. Ecco che anche in questa favola si presenta l'opportunità di lasciare la sofferenza del mondo reale: la tartaruga, che si trova nel mezzo tra il mondo ideale sotto l'oceano e quello in superficie, lo conduce nell'utopia.²⁴⁵ Giunto nel Palazzo del Drago, la tartaruga gli fa da guida, mostrandogli la tranquillità di un mondo perfetto, privo della criticità tipica del mondo umano.

²⁴⁰ *ivi*, cit., p. 120.

²⁴¹ *ivi*, cit., p. 121.

²⁴² DAZAI, “Urashima san” in *Otogizōshi*.

²⁴³ *ibidem*.

²⁴⁴ KAWAHARA, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 18.

²⁴⁵ *ivi*, cit., p. 19.

「無限に許されてゐる」状態に生まれて初めて置かれた浦島は、暫しの間、安楽な暮らしを満喫する。この場所は、浦島にとって、まさしく夢の世界だったのであろう。²⁴⁶

Per la prima volta nella sua vita, Urashima si ritrova in una condizione dove “tutto è permesso”, ed è in grado, per un breve periodo, di condurre un’esistenza agiata e priva di preoccupazioni. Per Urashima questo luogo è indubbiamente il mondo dei sogni.

Inizialmente, egli cerca di mantenere compostezza, ancora troppo consapevole di essere ospite di un luogo tanto straordinario quanto alieno: a poco a poco egli si rende conto della quiete irrealistica di questo mondo, e soprattutto della raffinatezza, da lui irraggiungibile. Ascoltando la meravigliosa melodia suonata dalla principessa sul *koto*, Urashima si rende conto che

自分の風流は人真似こまねだ。田舎の山猿にちがひない。²⁴⁷

La raffinatezza che credeva esser sua è solo una mera imitazione. In questo non è diverso da una scimmia di montagna.

La principessa, è l’unico, vero abitante di questo regno eterno, e per questo motivo, ne è la personificazione:²⁴⁸

乙姫は自ら言葉を発することはない。文中にある通り「無言の微笑」でもって浦島を許すだけである。乙姫は、言葉を話さず、何も考えず、ただ幽かに笑って「聖諦」をかき鳴らすのだ。²⁴⁹

La Principessa non proferisce una singola parola. Per citare il testo, è solo attraverso “un muto sorriso” che sembra dare il proprio benessere a Urashima. La Principessa non parla, non ha pensieri, e con un semplice, tenue sorriso si limita a suonare la sua melodia (chiamata *Teinei*, “Divina rassegnazione”).

Nonostante la pace di questo *higenjitsu no sekai* (mondo irrealistico), Urashima decide di ritornare nel mondo reale e alla vita umana condotta in superficie, ma ciò che trova è solo desolazione.

²⁴⁶ *ivi*, cit., p. 18.

²⁴⁷ DAZAI, “Urashima san” in *Otogizōshi*, p. 23.

²⁴⁸ KAWAHARA, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 21.

²⁴⁹ *ivi*, cit., p. 18.

Ecco che la vera salvezza gli giunge dunque dai doni ricevuti dalla Principessa e dal Palazzo del Drago: l'oblio lo abbraccia dolcemente, offrendogli la liberazione dalle sofferenze della solitudine.²⁵⁰

Il terzo racconto della raccolta è *Kachi Kachi Yama* (Storia della montagna che scricchiola). Rispetto alle due favole precedenti, una delle prime versioni scritte di questo racconto “appears to be one of the rare seventeenth-century *akakohon*, ‘little red book’,”²⁵¹ l'equivalente giapponese di un libro tascabile.

La versione generalmente conosciuta è probabilmente il risultato della combinazione di diverse favole, anch'essa trasformatasi progressivamente sotto l'influsso della sua trasmissione orale.²⁵² Studiosi come Yanagida Kunio e Ikeda Hiroko suddividono in più parti la narrazione, al fine di mostrare il processo storico di trasmissione orale e individuare gli elementi che rivelano le influenze provenienti dalle diverse regioni.²⁵³

Certainly Dazai transforms the traditional tale radically, even as he retells its main episodes. Satirical to a heavy-handed degree perhaps, “Crackling Mountain” can be read all the same for its humor, energy, and inventive play.²⁵⁴

Dazai inizia con una digressione, criticando le modifiche al racconto originale per attenuare la crudeltà delle vicende agli occhi dei lettori più giovani.

Dopo alcune pagine, ecco che la storia inizia ad prendere forma: un *tanuki* (una creatura dalle abilità magiche simile ad un procione, tipica del folklore giapponese)²⁵⁵ viene catturato da un

²⁵⁰ *ivi*, cit., pp. 18-19.

²⁵¹ IKEDA Hiroko, “Kachi-Kachi Mountain. An Animal Tale Cycle”, *Humaniora*, a cura di Wayland D. Hand and Gustave O. Arlt, New York, J. J. Augustin Publisher, 1960, p. 229, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 23.

²⁵² YANAGIDA Kunio, “Kachi kachi yama” ..., pp. 234-247, in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 24.

²⁵³ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 24.

²⁵⁴ O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., p. 220.

²⁵⁵ HARADA Violet H. “The Badger in Japanese Folklore”, *Asian Folklore Studies*, vol. 35, no. 1, 1976, p. 1.

vecchio per farne uno stufato. Nel tentativo disperato di scappare, il *tanuki* riesce ad imbrogliare la moglie dell'uomo, che lo libera; nella fuga, l'animale la ferisce inavvertitamente. La lepre, che nella versione di Dazai è equivalente ad una ragazza adolescente estremamente crudele, è un'amica della coppia, e viene a sapere ciò che è successo. Non passa molto tempo che elabora un piano per vendicarsi del *tanuki*, il quale malauguratamente è anche innamorato di lei. La lepre lo porta a raccogliere legna per il vecchio, convincendolo che così potrà redimersi ai suoi occhi. Quando si incamminano per rientrare, con una scusa la lepre lo manda davanti, dopodiché dà fuoco alla fascina sulla schiena del *tanuki*, bruciandogli completamente il dorso. Estremamente sofferente e ignaro dell'azione della lepre, il tasso si nasconde nella propria tana per riposare. Travestita da dottore, la lepre gli dà un unguento per l'ustione da applicare sul dorso, che in realtà è una mistura di pepe e peperoncino, causano di terribili sofferenze; dopo molti giorni di convalescenza il povero *tanuki* riesce a riprendersi per miracolo. Irrata nel vederlo nuovamente in piedi, la lepre decide di attuare un ultimo, letale piano: invita il *tanuki* ad una gita al lago, e lo fa salire su una barca di argilla. Giunti al centro del lago, mentre lei resta al sicuro sulla sua barchetta di legno, la precaria imbarcazione del *tanuki* si scioglie, facendolo affogare.²⁵⁶

Nella versione tradizionale del racconto il *tanuki* è subdolo e malvagio; il vecchio lo cattura solo dopo che la creatura ha rubato tutto il cibo della lepre che la coppia tiene come animale da compagnia. Quando l'uomo lascia l'abitazione, l'animale imbroglia la moglie e si fa liberare, e una volta fuori dalla gabbia la uccide. Fattala a pezzi, il *tanuki* la cucina, dopodiché ne prende le sembianze. Al ritorno a casa del marito, il *tanuki*-moglie gliela servirà a tavola da mangiare.²⁵⁷

Nei primi paragrafi del suo riadattamento, Dazai riflette sull'opera originale: in questa l'autore sembra simpatizzare per il *tanuki*, catturato e appeso ad un albero, ma non può che disapprovare l'estrema crudeltà con cui l'animale uccide la donna e la dà da mangiare al marito, pur ammettendo che si tratti di legittima difesa.²⁵⁸

²⁵⁶ DAZAI, "Kachi kachi yama", in *Otogizōshi*.

²⁵⁷ A. B. MITFORD, *Tales of Old Japan: Folklore, Fairy Tales, Ghost Stories, and Legends of the Samurai*, Mineola, New York, Dover Publications, 2017, pp. 142-146.

²⁵⁸ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 121.

La versione resa da Dazai, invece, presenta un personaggio del tutto diverso, e la sua fine crudele, realizzata per mano della lepre, ribalta ancora una volta l'impressione della storia originale. Così Dazai inizia a narrare la storia criticando l'ingiustizia che segue l'atto di legittima difesa del *tanuki*, che stava cercando disperatamente di sopravvivere.²⁵⁹ Come lo sfortunato protagonista, anche la lepre vede il proprio ruolo radicalmente trasformato: diventa malvagia e vendicativa, e si accanisce ingiustamente sul *tanuki* fino a ucciderlo.²⁶⁰

It might be asked why in the first place Dazai discusses the shortcomings of the original story so solemnly. After all it is simply a fairy tale filled with impossible actions. But Dazai insisted on reading the work as an allegory of human action. He is at least half-serious in claiming that the hare, given its behavior, must represent a sixteen year old girl. The badger, on the other hand, is strikingly suggestive of Dazai himself. His cries of agony, his protests that he is a good but isolated creature suggest the author. More humorously, the badger's concern over the darkness of his complexion recalls a similar anxiety of the young Dazai.²⁶¹

La caratterizzazione del *tanuki* potrebbe indicare il desiderio di mostrare una caricatura ironica e scherzosa di se stesso: “indeed, as the story unfolds, the suggestion that the author is poking fun at himself through his portrayal of the badger becomes almost irresistible.”²⁶²

Il *tanuki* è presentato come la più sgradevole delle creature: di aspetto tremendo, la carnagione troppo scura, ha trentasette anni (come Dazai), è uno sciocco ingenuo, che spesso si illude di poter apparire avvenente agli occhi della lepre, che lo odia. D'altra parte, ci si potrebbe chiedere se l'autore veda nella creatura il proprio riflesso fino alla sua tragica fine.²⁶³ Se confrontata con gli altri riadattamenti, questa storia non sembra prevedere l'ingresso ad un mondo utopico, in grado di lenire la sofferenza del *tanuki*: la sua solitudine, in questo caso, è causata dal fatto che egli non sia mai stato ricambiato in amore.²⁶⁴ Forse la realizzazione di questo desiderio può costituire l'alternativa al viaggio verso un mondo irreal e utopico invece compiuto dagli anteroi delle favole di *Otogizōshi*. Ma i protagonisti di questa favola sono due personaggi completamente inconciliabili. Per il *tanuki* pare non esista alcuna

²⁵⁹ DAZAI, “Kachi kachi yama”, in *Otogizōshi*.

²⁶⁰ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 121.

²⁶¹ *ivi*, cit., pp. 122-123.

²⁶² O'BRIEN in DAZAI, *Crackling Mountain...*, cit., pp. 219-220.

²⁶³ *ibidem*.

²⁶⁴ KAWAHARA, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 20.

speranza di salvezza che possa alleviare la sua esistenza tormentata.²⁶⁵ Al contrario, è proprio l'ossessione che prova per la lepre a stabilirne la rovina: è la fine di un uomo che odia se stesso, e che si ritrova inconsapevolmente a dirigersi senza controllo verso la propria morte. Ecco che al concludersi della storia, il *tanuki*, ormai resosi conto delle vere intenzioni della lepre, la implora, chiedendole con amarezza:

「あいたたた、あいたたた、ひどいぢやないか。おれは、お前にどんな悪い事をしたのだ。惚れたが悪いか。」と言つて、ぐつと沈んでそれつきり。

兎は顔を拭いて、「おお、ひどい汗。」と言つた。²⁶⁶

“Ahia! Ahia! Sei senza cuore! Cosa ti ho fatto di male? Che c'è di sbagliato nell'essere innamorato?”. E così dicendo, dopo un ultimo annaspo, affogò.

La lepre si asciugò la fronte. “Uff, che sudata.” sbuffò.

Quarto e ultimo riadattamento della raccolta è *Shitakiri Suzume* (Il passero dalla lingua tagliata). Per quanto sembri che le origini di questo racconto necessitino di ulteriori indagini; ad ogni modo, Yanagida indica la presenza di alcuni elementi che potrebbero essere ripresi da altre storie note, come *Momotarō* (Il ragazzo pesca) e *Uriko Hime* (La principessa melone), in cui i protagonisti sono salvati e allevati da anziani genitori, per poi in seguito ricambiarne la gentilezza e l'affetto.²⁶⁷

La sua versione più nota potrebbe differire dall'originale in seguito all'influenza di altri racconti, come quelli appena citati.

È ipotizzabile che la favola abbia acquisito la forma attuale dopo un lungo processo di trasmissione orale volto a rendere il racconto maggiormente didattico e moralistico.²⁶⁸ difatti, nella sua versione più nota

²⁶⁵ *ibidem*.

²⁶⁶ DAZAI, “Kachi kachi yama”, in *Otogizōshi*.

²⁶⁷ YANAGIDA, “Shitakiri suzume to koshiori suzume.” *Teihon Yanagida Kunio shit*. Vol. 8. Tokyo: Nihon tosho center, 1986, pp. 123-131 in NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogizōshi...*, p. 25.

²⁶⁸ *ibidem*.

the law of cause and effect is a dominant theme—the malicious woman who cuts the tongue of the sparrow is punished, while the old man is rewarded by his modest and generous behavior.²⁶⁹

Anche qui Dazai inizia con una prefazione, nella quale spiega la scelta di non inserire nella raccolta Momotarō. Protagonista dell'ultima parte di *Otogizōshi* è un uomo, che Dazai descrive letteralmente come “l'individuo più inutile del Giappone.”²⁷⁰ Egli è estremamente pigro, passa le giornate tra il letto e la scrivania, lamentandosi continuamente ma senza cercare di fare qualcosa per cambiare la propria vita. Sua moglie è una donna mediocre, la quale tuttavia non resta mai ferma e si occupa di tutte le faccende di casa. Come già visto nelle precedenti storie, anche qui tra i due coniugi non c'è reale dialogo. Un giorno l'uomo trova un passero con un ala spezzata, e in un impeto protettivo decide di prendersene cura fino a farlo guarire. L'uccellina, ripresasi dalla ferita, gli si affeziona, e va a trovarlo frequentemente, nutrendosi delle briciole che l'uomo le lascia e tenendogli compagnia. Ad un certo punto, mentre l'uomo si sta lamentando della moglie, il volatile apre il becco e inaspettatamente inizia a parlare; l'uomo, che non sembra affatto sorpreso, si limita a risponderle. La moglie, rientrata in quell'istante, sente la voce femminile e irrompe nella stanza; quando il marito le dice che a parlare è stato il passero, convinta di venire presa in giro afferra la bestiola, e presa dalla furia le strappa la lingua. Il passero, straziato di dolore, vola via. Nei giorni seguenti l'uomo va in cerca dell'uccellina, vagando per ore nella foresta di bambù che circonda la casa. Finalmente, dopo essere caduto nella neve per la stanchezza, viene trovato da altri passeri, che lo conducono presso l'abitazione dell'uccellina. La bestiola è a letto, e alla vista dell'uomo si limita a sorridere, senza che vi sia bisogno di dire nulla. I passeri gli offrono in dono un'enorme cesta, che l'uomo inaspettatamente rifiuta, perché non vuole doverla trasportare fino a casa. Riceve allora una spiga di riso, che l'uccellina usa come decorazione per il capo. Tornato a casa, la moglie gli chiede sbigottita dove abbia avuto del riso maturo in pieno inverno; ottenuta la risposta, con sguardo avido la donna corre fuori e sparisce tra i bambù. La storia sembra interrompersi qui, ma Dazai fa sapere che pochi giorni dopo il corpo senza vita della donna viene ritrovato appena fuori la foresta di bambù, schiacciata dall'enorme cesta che stava portando. Quando l'uomo la apre, vi trova dentro innumerevoli ricchezze, oro e gioielli. Qualche tempo dopo, egli è diventato un alto

²⁶⁹ NAGAIKE, *Dazai Osamu's Otogi zōshi...*, cit., p. 26.

²⁷⁰ DAZAI, “Shitakiri suzume”, in *Otogizōshi*.

funzionario di governo, col soprannome di “Ministro dei Passeri” perché si pensa che le sue fortune siano state il frutto del suo affetto per le piccole creature.²⁷¹

しかし、お爺さんは、そのやうなお世辞を聞く度毎に、幽かに苦笑して、「いや、女房のおかげです。あれには、苦勞をかけました。」と言つたさうだ。²⁷²

Tuttavia, ogni volta che simili lusinghe gli giungono all'orecchio, pare che egli risponda con un lieve sorriso sardonico: “No, è tutto grazie a mia moglie, pace all'anima sua. Quanti problemi le ho fatto passare.”

Sin da subito appare chiara la somiglianza del protagonista all'autore: ha quasi quarant'anni, terzo figlio di una famiglia nobile e benestante, di salute cagionevole e considerato uno sciocco dai suoi familiari; all'interno di questo quattro storie è probabilmente il personaggio più vicino a Dazai.²⁷³

The old man who befriends the sparrow injured by the hailstorm at the beginning of the tale is transformed considerably in the Dazai version. Approaching forty he has frittered away much of his life; he has spent a year and a half ignoring his writing and receiving money from his family to support himself and his wife. The only noticeable circumstantial difference between him and Dazai is a concession to the original tale: the man, despite his many years of married life, remains childless. The old man's ideas are Dazai's. He explains his taciturnity to the sparrow by observing that the worldly people simply tell lies and that he doesn't wish to be taken in by the habit. If one begins the practice, the time quickly arrives when one can't distinguish even one's own lies and deceptions.²⁷⁴

A tale proposito, è interessante porre l'attenzione sulla considerazione fatta da Lyons, esperto della cosiddetta “Dazai saga.” In un approccio simile a quello biografico-letterario, Lyons osserva la presenza di un particolare elemento autobiografico che sembra riproporsi in questo racconto come in opere precedenti. All'interno di *Omoide*, agli inizi della sua carriera di scrittore, Dazai riporta le esperienze della sua infanzia; intorno ai sei anni iniziano i ricordi di Take, una giovane inserviente presso la casa della zia, che spesso fungeva anche da bambinaia. La donna usava impartire delle lezioni di moralità al piccolo Dazai, in quella che

²⁷¹ DAZAI, “Shitakiri suzume”, in *Otogizōshi*.

²⁷² *ivi*, cit., p. 62-63.

²⁷³ KAWAHARA, “Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron”..., cit., p. 20.

²⁷⁴ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 124.

l'autore definisce una “disciplinary campaign of terror.”²⁷⁵ Dazai sembra ricordarne alcune con spiazzante chiarezza: ad esempio, la lezione relativa al mentire. L'autore narra di come Take fosse solita portarlo al tempio per mostrargli le spaventose figure dei demoni e dei peccatori tormentati.

嘘を吐けば地獄へ行つてこのやうに鬼のために舌を抜かれるのだ、と聞かされたときには恐ろしくて泣き出した。²⁷⁶

Una volta mi disse: “Se dici le bugie andrai all'inferno, e i demoni ti strapperanno la lingua!” Scoppiasti a piangere, in preda al terrore.

Ancora, ricordi di Take paiono emergere svariati anni più tardi: nel 1944, la medesima citazione, presa da *Omoide*, è inserita all'interno di *Tsugaru*, un'affascinante opera che raccoglie le cronache del viaggio nella regione di cui la sua famiglia è originaria; e nel 1946 è ipotizzabile un suo riferimento all'interno del racconto di cui sto proponendo l'analisi.

Two scenes, both written in 1944, are nearly identical, although one, showing Dazai and Take in *Tsugaru*, is presented as fact, and the other, in the fairy tale *Shitakiri suzume* (tongue-cut sparrow), from *Fairy Tales*, as fiction. [...]

In *Tsugaru*, Take is inarticulate; in *Fairy Tales* the sparrow's tongue has been cut out. Is it not possible that while paying homage to Take for the peace she brings him many years later, Dazai is also wreaking revenge on her for the punishment she predicted for young Osamu, “Your tongue will be pulled out by devils”?²⁷⁷

Di nuovo, la storia presenta l'ingresso del protagonista in un mondo irreali: si tratta dell'abitazione del passero, nel fitto della foresta di bambù, che il vecchio riesce a raggiungere solo dopo essersi perso, con l'aiuto degli altri passeri.

これまで現実世界で感じなかった心の平安を、「舌切雀」のお爺さんも「非現実の世界」で初めて感じている。この「なにも言はなくてもよかった」というのは、「浦島さん」の竜宮城に通ずるものが有る。あちらは乙姫がそれを体現していたが、この「舌切雀」では、主人公がすでにその境地を垣間見ている『お伽草紙』の他作品において、非現実の世界に永住する主人公は存在しない。「舌切雀」のお爺さんもその

²⁷⁵ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 83.

²⁷⁶ DAZAI Osamu, *Omoide*.

²⁷⁷ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 83.

例外ではない。家に帰ったお爺さんは、お婆さんに詰問されて「仕方なく自分の不思議な経 験をありのままに答へる」のである。お婆さんはその話を信じてはいなかったが、「お土産の葛籠の中でも一ばん重い大きいやつを貰つて来ませう」と竹藪に向かう。²⁷⁸

Per la prima volta, il protagonista di *Shitakiri suzume* prova nel proprio cuore la pace derivata dall'esperienza nel "mondo irreal". Ancora una volta, "le parole non servono"; sembra un chiaro riferimento a ciò che era avvenuto ad Urashima nel Palazzo del Drago. Nella storia di *Urashima*, la Principessa rappresentava l'incarnazione del suo regno eterno; ne Il passero dalla lingua tagliata, il protagonista è già in grado di intravedere quel mondo. All'interno degli altri racconti di *Otogizōshi*, non vi sono protagonisti che risiedono eternamente nel "mondo irreal". Lo stesso vale per il vecchio protagonista de Il passero dalla lingua tagliata. Quando ritorna casa e subisce l'interrogatorio della moglie, subito si dice "Non c'è niente da fare, le racconterò questa mia strana esperienza esattamente come è avvenuta". La donna non crede affatto al racconto del marito, eppure si reca nel bosco di bambù. "Andiamo a prendere la cesta più grande tra quelle che ti volevano dare!"

Invece di raggiungere il culmine della narrativa, Dazai si limita a lasciare in sospeso gli avvenimenti che portano alla morte della moglie (che secondo la storia originale, viene terrorizzata dai demoni fuoriusciti dall'enorme cesta che ha scelto per cupidigia). La donna viene ritrovata senza vita nella neve, con la cesta piena d'oro.

A questo punto, ancora una volta, il racconto sembra concludersi in una nota di incomprendimento. L'uomo, ormai ricco, è riuscito ad ottenere un'alta carica governativa; ma quando la gente commenta dicendo "Il suo grande successo è sicuramente dovuto all'affetto che nel passato provava verso quegli uccellini,"²⁷⁹ egli ribatte: "Niente affatto, è merito di mia moglie, pace all'anima sua. Quante fatiche ha passato, per questo."²⁸⁰

Kawahara prova a dare la seguente interpretazione.

なぜお爺さんはこのような発言をしたのだろうか。爺さんがお婆さんを認め、出世したのは「お婆さんのおかげ」と言うようになったのはなぜだろうか。この謎はお婆さんが既に死んでいることを意識すれば分かりやすい。お爺さんが嫌い、恐れて

²⁷⁸ KAWAHARA, "Dazai Osamu 'Otogizōshi' ron"... , cit., p. 21.

²⁷⁹ DAZAI, "Shitakiri Suzume", in *Otogizōshi*, p. 62.

²⁸⁰ *ibidem*.

いたのはあくまで「世の人」であって、異なる世界にいる者たちを恐れることはない。お婆さんは死んで現実世界とは異なる場に行くことによって初めてお爺さんから「優しい言葉」を掛けられるのだ。「舌切雀」は、これまでの作品の要素を多く持ちながら、最後は 対立していたお婆さんが現実世界からいなくなることで、ようやくお爺さんは他者を認めるに至るのである。²⁸¹

Perché l'uomo risponde in questo modo? Forse perché ha riconosciuto gli sforzi della donna, decidendo da quel momento in avanti di rispondere che il successo ottenuto “è merito di mia moglie.” Se si tiene conto del fatto che la donna è già morta, il mistero potrebbe improvvisamente chiarirsi. Ciò che l'uomo odiava e temeva altro non era che “una persona del mondo reale”; non prova paura per gli abitanti di un mondo diverso dal suo. Quando la donna muore, si sposta in un altro mondo, e per la prima volta l'uomo le rivolge “parole gentili.” *Il passero dalla lingua tagliata* presenta numerose similitudini con gli altri racconti; ma a conclusione di questa storia, la donna, che era causa del “conflitto”, non si trova più nel “mondo reale”, e finalmente il protagonista è in grado di dare riconoscimento ad un altro essere umano.

²⁸¹ KAWAHARA, “Dazai Osamu ‘Otogizōshi’ ron”..., cit., p. 21.

3. *Shin Hamuretto* 『新ハムレット』

3.1 *Shin Hamuretto*: *contesto storico*, *hashigaki* e *atogaki*

Dopo una produzione composta esclusivamente di racconti più o meno brevi, Dazai scrisse il suo primo romanzo: *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto). Strutturato come il testo di un dramma teatrale, è un adattamento moderno della omonima tragedia shakespeariana.

Abbiamo accennato, nel primo capitolo di questa tesi, alla produzione narrativa di Dazai e alle sue possibili suddivisioni. Tra il 1935 e il 1942, sono presenti le opere del periodo noto come “the pre-war years”, nel quale si attua un processo di trasformazione per Dazai e la sua vita. Dopo essere stato ricoverato per una gravissima appendicite, aveva continuato ad assumere le sostanze stupefacenti che inizialmente gli erano state date prescritte contro i fortissimi dolori all’addome; come riportano Fukuda e Itagaki, gli servivano “more to cure his loneliness and anxiety than to deaden any physical pain.”²⁸² Nel 1936, con la pubblicazione della sua prima raccolta, *Bannen*, proprio quando aveva iniziato ad acquisire notorietà come scrittore, Dazai subì due forti traumi, che lo sconvolsero a lungo e piuttosto profondamente. Innanzitutto alcuni suoi amici, tra cui Ibuse Masuji, fecero in modo che venisse ricoverato in un ospedale psichiatrico, probabilmente con la scusa di liberarlo dalla tossicodipendenza; Dazai scriverà di quella traumatica esperienza alcuni anni più tardi, in un’opera del 1946, intitolata *Kunō no Nenkan* (Annuario del dolore).²⁸³ Durante il breve periodo di permanenza in ospedale, egli realizzò una sorta di diario poetico, dal titolo inglese di *Human Lost*, probabile predecessore del futuro e ben più acclamato *Ningen Shikkaku*.²⁸⁴ Il secondo avvenimento che lo turbò profondamente fu la scoperta che Hatsuyō, la geisha di cui era innamorato, aveva intrecciato una relazione con un amico comune, proprio durante il suo ricovero. Quando i due infine si lasciarono, Hatsuyō e Dazai si ritrovarono per tentare un doppio suicidio, senza però riuscire

²⁸² FUKUDA, ITAGAKI, *Dazai Osamu...*, cit., p. 55, in O’BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 58.

²⁸³ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., pp. 152-153.

²⁸⁴ O’BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 59.

nell'intento; in seguito i due si separarono definitivamente.²⁸⁵ Nei due anni successivi Dazai non produsse nulla, finché nel 1938, in modo inaspettato e inspiegabile, iniziò a manifestarsi in lui una lenta trasformazione: come egli stesso affermerà in *Kunō no Nenkan*, difatti, fu in quel che momento che egli sentì per la prima volta nella vita il forte desiderio di diventare seriamente uno scrittore.²⁸⁶

The reader of Dazai might object to his author's short memory on this point. But Dazai probably felt that, for no reason in particular, he had been resurrected from his malaise of a year and a half. Perhaps he felt the new creative urge originated from yet untouched springs.

As he expressed it, he was writing now to live, not, as in the instance of *Bannen*, to die.²⁸⁷

L'anno seguente, grazie alla mediazione di Ibuse, Dazai riuscì a sposarsi con una giovane di buona famiglia, Ishihara Michiko, fatto che gli permise di cominciare a riavvicinarsi ai familiari che lo avevano in precedenza isolato e a ottenere la loro approvazione. Iniziò dunque una fase di fitta produzione grazie a questa rigenerazione creativa; si trasferì con la moglie a Mitaka e il periodo che ne seguì fu caratterizzato da una perpetua quiete, che Dazai pare considerasse “gli anni più felici e stabili di tutta la sua vita.”²⁸⁸

Tuttavia, già verso la fine del 1938, questo accenno di felicità iniziò a scemare, assestandosi sotto forma di stentata soddisfazione: nonostante gli sforzi, la stessa depressione rilevabile in *The Human Lost* tornò a riaffiorare gradualmente nel suo lavoro, accompagnata dalla convinzione sempre più profonda che il fato lo aveva reso, senza speranza di redenzione, un individuo inferiore, al di sotto di un normale essere umano.²⁸⁹ Quando nel 1940 Dazai si rivolse a fonti occidentali alla ricerca di ispirazione, *Kakekomi Uttae* fu il risultato dell'interesse verso la Bibbia e il Cristianesimo, mentre l'unico slancio di inaspettato ottimismo fece di *Hashire Merosu* e dell'esempio di devozione che raccontava una delle storie brevi più popolari e apprezzate dell'autore.²⁹⁰

²⁸⁵ *ivi*, cit., pp. 59-60.

²⁸⁶ FUKUDA, ITAGAKI, *Dazai Osamu...*, cit., p. 68, in O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 67.

²⁸⁷ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 68

²⁸⁸ DAZAI Osamu, “Jūgo Nenkan”, in *Dazai Osamu Zenshū*, a cura di Okuno Tateo, Tokyo, Chikuma Shobo, 1962-1963, in O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 70.

²⁸⁹ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study...*, cit., p. 77.

²⁹⁰ *ivi*, cit., p. 80.

Fu in questo contesto che ebbe origine la creazione di *Shin Hamuretto*.

In February 1941 he went to Shizuoka to begin writing *Shin Hamuretto* (A New 'Hamlet'), his first full-length novel; in April he joined his wife in Kofu, to which she had returned in order to await the birth of their first child. On June 7 a daughter, Sonoko, was born. And in July the *Bungei Shunju* Press published *A New 'Hamlet'*.²⁹¹

L'opera venne pubblicata per la prima volta dalla *Bungei Shunjusha*, nel luglio del 1941. Al romanzo venne premesso un *hashigaki* (prefazione), che riporto di seguito.

はしがき

こんなものが出来ました、というより他に仕様が無い。ただ、読者にお断りして置きたいのは、この作品が、沙翁の「ハムレット」の註釈書でもなし、または、新解釈の書でも決してないという事である。これは、やはり作者の勝手な、創造の遊戯に過ぎないのである。人物の名前と、だいたいの環境だけを、沙翁の「ハムレット」から拝借して、一つの不幸な家庭を書いた。それ以上の、学問的、または政治的な意味は、みじんも無い。狭い、心理の実験である。過去の或る時代に於ける、一群の青年の、典型を書いた、とは言えるかも知れない。その、始末に困る青年をめぐって、一家庭の、(厳密に言えば、二家庭の)たった三日間の出来事を書いたのである。いちどお読みになっただけでは、見落とし易い心理の経緯もあるように、思われるのだが、そんな、二度も三度も読むひまなんか無いよ、と言われると、それっきりである。おひまのある読者だけ、なるべくなら再読してみてください。また、ひまで困るといような読者は、此の機会に、もういちど、沙翁の「ハムレット」を読み返し、此の「新ハムレット」と比較してみると、なお、面白い発見をするかも知れない。作者も、此の作品を書くに当り、坪内博士訳の「ハムレット」と、それから、浦口文治氏著の「新評註ハムレット」だけを、一とおりに読んでみた。浦口氏の「新評註ハムレット」には、原文も全部載っているのだから、辞書を片手に、大骨折りで読んでみた。いろいろの新知识を得たような気がするが、いまそれを、ここでいちいち報告する必要も無い。なお、作中第二節に、ちょっと坪内博士の訳文を、からかっているような数行があるけれども、作者は軽い気持で書いたのだから、博士のお弟子も怒ってはいけない。このたび、坪内博士訳の「ハムレット」を通読して、沙翁の「ハムレ

²⁹¹ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu...*, cit., p. 42.

ト」のような芝居は、やはり博士のように大時代な、歌舞伎調で翻譯せざるを得ないのではないかという気もしているのである。沙翁の「ハムレット」を読むと、やはり天才の巨腕を感じる。情熱の火柱が太いのである。登場人物の足音が大きいのである。なかなかのものだと思った。この「新ハムレット」などは、かすかな室内楽に過ぎない。なおまた、作中第七節、朗読劇の台本は、クリスチナ・ロセチの「時と亡霊」を、作者が少しあくどく潤色して作り上げた。ロセチの霊にも、お詫びしなければならぬ。最後に、此の作品の形式は、やや戯曲にも似ているが、作者は、決して戯曲のつもりで書いたのではないという事を、お断りして置きたい。作者は、もとより小説家である。戯曲作法に就いては、ほとんど知るところが無い。これは、謂わばLESEDRAMAふうの、小説だと思っていただきたい。二月、三月、四月、五月。四箇月間かかって、やっと書き上げたわけである。読み返してみると、淋しい気もする。けれども、これ以上の作品も、いまのところ、書けそうもない。作者の力量が、これだけしか無いのだ。じたばた自己弁解を試みたところで、はじまらぬ。

昭和十六年、初夏。²⁹²

Premessa

Dopo aver iniziato a scrivere, ciò che ne è risultato è stato questo romanzo; non potrebbe esserci altro modo di dirlo. Solo, devo avvertire i lettori che quest'opera non è una traduzione dell'*Amleto* di Shakespeare, e certamente non è neanche una sua nuova interpretazione.

In fin dei conti, si tratta soltanto di un gioco che l'autore ha creato per capriccio.

Dall'*Amleto* di Shakespeare ho solo ripreso i nomi e la maggior parte delle ambientazioni, quindi ho scritto la storia di una famiglia sventurata. Oltre a questo, non vi è nessuna riflessione dal punto di vista scientifico, men che meno da quello politico. È un mero, piccolo esperimento di natura psicologica.

Si potrebbe dire che io abbia narrato gli avvenimenti accaduti ad un tipico ragazzo di un'epoca passata. Ho narrato le vicende di una famiglia (o per meglio dire, di due), e in particolare i fatti riguardanti un ragazzo tormentato, che si svolgono nell'arco di soli tre giorni.

A una prima lettura, si potrebbe pensare che sia facile commettere sviste in tali circostanze psicologiche, ma certamente non mentre si legge una seconda e poi una terza volta.

Vorrei invitare solo i lettori che possono disporre di tempo libero a provare in queste occasioni a leggere e rileggere il più possibile. Inoltre, ai lettori il cui tempo libero è addirittura troppo, tale da causare noia, consiglio di rileggere l'*Amleto* di Shakespeare, di

²⁹² DAZAI Osamu, *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto), in "Aozora Bunko", 1998, <http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card1576.html>, 10-11-17.

confrontarlo con questo mio *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto); chissà che non emergano nuove e interessanti scoperte. Anche l'autore, nello scrivere quest'opera, ha letto soltanto lo *Hamuretto* tradotto da Tsubouchi e lo *Shin Hyōchū Hamuretto* (Nuova versione commentata di Amleto) di Uraguchi. La versione di Uraguchi, in particolare, contiene per intero il testo originale; dizionario alla mano, sono riuscito a leggerlo solo dopo grandissimo sforzo. Sento di essere entrato in possesso di molte nuove conoscenze, ma non è necessario stare ad elencarle qui ed ora una ad una.

Inoltre, nella seconda parte del lavoro ci sono alcune righe che sembrerebbero prendere in giro la traduzione del maestro Tsubouchi, ma visto che l'autore le ha scritte con leggerezza, i discepoli del maestro non dovrebbero arrabbiarsi.

Dopo aver letto ancora una volta dall'inizio alla fine lo *Hamuretto* del maestro Tsubouchi, si ha la sensazione di non poter far altro che rendere un dramma teatrale come quello di Shakespeare in uno stile inevitabilmente antiquato, come un'opera di Kabuki, proprio come ha fatto il maestro Tsubouchi.

Leggendo l'*Amleto* di Shakespeare, non posso fare a meno di percepire il tocco di un maestro. Il tutto è permeato di una passione ardente, e le azioni dei personaggi hanno una gravità straordinaria: sembra quasi di poter sentire il riecheggiare dei loro passi. Ho pensato fosse davvero un lavoro eccezionale. Invece questo mio *Shin Hamuretto* non va oltre la semplice musica da camera.

Poi, nella settima parte dell'opera, durante la lettura a voce alta del copione, l'autore ha abbellito leggermente l'opera di Christina Rossetti *Il tempo e lo spirito*. Dunque devo chiedere perdono anche allo spirito della poetessa. Infine, per quanto riguarda la formalità di quest'opera, somiglia in parte ad un dramma teatrale, ma l'autore vuole premettere che in nessun modo questo lavoro è stato scritto con quell'intento. L'autore è, sin dal principio, naturalmente, un romanziere. Non ho praticamente alcuna conoscenza in ambito di galateo teatrale. Vorrei quindi chiedervi di considerare l'opera come se fosse un romanzo "lesedrama", non destinato alla rappresentazione scenica ma alla lettura.

Febbraio, marzo, aprile, maggio. Dopo quattro mesi, ho finalmente finito di scrivere. Rileggendo, mi sale la malinconia. Ancora adesso mi verrebbe da dichiarare che non sarei mai in grado di scrivere un'opera del genere; eppure, si tratta proprio della stessa opera che andrete a leggere a breve.

L'abilità dell'autore è tutta qui. Ma se continuo a cercare scuse, non si inizia più.

16° anno Showa (1941), inizio dell'estate.²⁹³

Attraverso la premessa, Dazai delinea le principali caratteristiche dell'opera. L'autore riferisce che dal dramma originale ha ripreso solamente nomi e luoghi, e che gli eventi narrati

²⁹³ Nella traduzione della premessa mi sono proposta di utilizzare i titoli originali giapponesi delle numerose opere, al fine di facilitarne la differenziazione.

copriranno un arco temporale di tre giorni; ha usato come riferimento le versioni tradotte di Tsubouchi e Uruguchi, e questo suo “mero esperimento psicologico” è stato ideato come “lesedrama”, un’opera teatrale non intesa per la rappresentazione scenica ma piuttosto per essere letta da due o più attori, per narrare le vicende di una famiglia sventurata.²⁹⁴ Così Dazai si limita a fare intuire il contenuto della storia, senza che vi siano anticipazioni vere e proprie o addirittura rivelazioni sull’effettivo svolgimento della trama.

Vi è tuttavia un secondo, importante elemento supplementare lasciatoci dall’autore in merito a *Shin Hamuretto*: di estremo interesse è infatti la presenza di un *atogaki* (post scriptum) che Dazai scrisse immediatamente dopo la fine del secondo conflitto mondiale. La postfazione era stata inserita alla conclusione di una raccolta intitolata *Sarumen Kanja* (Il ragazzo con la faccia da scimmia) pubblicata dalla *Kamakura Bunko* nel gennaio del 1947. Essa era composta da quattro lavori: *Sarumen Kanja* (Il ragazzo con la faccia da scimmia), *Das Gemeine* (Il tramite), *Nijūseki kishu* (Un portabandiera del ventesimo secolo), *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto).²⁹⁵

所収——「猿面冠者」「ダス・ゲマイネ」「二十世紀旗手」「新ハムレット」

このたびの選集には、大戦中に再版できなかつた作品だけを収録した。さうして、この選集一つお読みになれば、太宰といふのはこの十年間、一體どんな事に苦しみ努めて来た作家か、たいていおわかりになれるやうに工夫して編輯した。最後の「新ハムレット」は、新しいハムレット型の創造と、さらにもう一つ、クローヂヤスに依つて近代悪といふものの描寫をもくろんだ。ここに出て来るクローヂヤスは、昔の悪人の典型とは大いに異り、ひよつとすると氣の弱い善人のやうにさへ見えながら、先王を殺し、不潔の戀に成功し、さうして、てれ隠しの戦争などをはじめてゐる。私たちが苦しめて来た悪人は、この型のおとなに多かつた。この作品の出版當時、これに對する文壇の評論の大半は、クローヂヤスのこの新型の悪を見のがし、正宗白鳥氏なども、このクローヂヤスに作者が同情してゐるとさへ解されてゐたやうである。さらにこのたび、ひろく讀者に、再吟味を願ふ所以である。

²⁹⁴ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

²⁹⁵ TSURUYA Kenzō, “Shin Hamuretto no sekai”, *Nihon Bungaku Kenkyū*, 28, Gaiko Gakuin Daigaku Nihon Bungakukai, 1992, p. 176.

昭和二十年冬。²⁹⁶

Contenuto: *Sarumen Kanja* (Il ragazzo con la faccia da scimmia), *Das Gemeine*, *Nijūseki kishu* (Un portabandiera del ventesimo secolo), *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto).

In questa selezione sono inseriti solamente i lavori che non hanno visto la luce di una nuova edizione durante il periodo della guerra. Dopodiché, questa raccolta è stata ideata e compilata al fine di far capire, con una singola lettura, quali sofferenze abbia dovuto sopportare lo scrittore Dazai Osamu negli ultimi dieci anni. L'opera conclusiva, *Shin Hamuretto*, presenta l'immagine di un nuovo Amleto, e inoltre, attraverso il personaggio di Claudio, ci dà un esempio del cosiddetto "male moderno".

Rispetto ai malvagi dei tempi passati, questo Claudio è estremamente diverso; magari potrebbe sembrare un persona per bene, senonché pavida... eppure ha ucciso il precedente Re, ha successo in un losco affare amoroso, e riesce a dare inizio a una guerra.

È un individuo malvagio di questa risma che ci ha tormentato fino ad ora.

Al tempo in cui l'opera venne pubblicata, la maggioranza della critica non fu in grado di vedere la vera malvagità che si celava dietro la figura di questo nuovo Claudio. Ad esempio, pare che anche Masamune Hakuchō arrivò a dichiarare che "probabilmente l'autore del lavoro provava compassione per questo personaggio". Oltre a questo, vorrei che tutti i lettori lo esaminassero nuovamente.

20° anno Shōwa (1945), inverno.

Come per lo *hashigaki* della precedente edizione, Dazai fornisce alcune informazioni in merito alla raccolta: si tratta di lavori che non hanno visto una nuova edizione, scelti al fine di mostrare "quali sofferenze" abbia patito l'autore, in un tipico esempio di orgoglio e stima della propria produzione.²⁹⁷

Dazai afferma dunque che si tratta solo di opere che non pubblicate a causa della censura bellica, ma così non è: *Sarumen Kanja* aveva già fatto parte di una prima raccolta, *Bannen*, pubblicata nel 1936, e sei anni più tardi di una seconda, intitolata *Kaze no Tayori*;²⁹⁸ la prima edizione di *Dasu Gemaine* era stata realizzata verso la fine del 1935,²⁹⁹ mentre *Nijūseki kishu* risaliva al 1937.³⁰⁰ I quattro racconti sono realizzati con modalità estremamente diverse, e

²⁹⁶ DAZAI Osamu, "Atogaki", in *Sarumen Kanja*.

²⁹⁷ TSURUYA, "Shin Hamuretto no sekai"... cit., p. 176.

²⁹⁸ O'BRIEN, *A Biographical and Literary Study*..., cit., pp. 43-44.

²⁹⁹ *ivi*, cit., pp. 60-61.

³⁰⁰ LYONS, *The Saga of Dazai Osamu*..., cit., p. 15.

confrontandoli fra loro non è difficile vedere i diversi livelli di complessità e “disordine” che li caratterizzano e li rendono difforni gli uni dagli altri.³⁰¹

È però solo in relazione al lavoro conclusivo, *Shin Hamuretto*, che l'autore decide di inserire un commento finale. Rispetto al contenuto dello *hashigaki* della prima edizione, questo *atogaki* portò al sorgere spontaneo di molte domande in merito all'opera, con ondate di critica che sembravano alternare elogio a disapprovazione: come riporta lo studioso Tsuruya, alcuni critici lo dichiaravano “il più noioso dei romanzi noiosi di Dazai”; altri lo consideravano “un romanzo psicologico che perfettamente rappresenta il tempo presente”, e ancora “il miglior capolavoro del nostro tempo”.³⁰²

Dazai fa riferimento a “l'immagine di un nuovo Amleto”; ma è in realtà la definizione che egli dà di Claudio a costituire l'elemento di maggiore interesse in questo *atogaki*: Claudio infatti è esempio di *kindaiaku* 近代悪, il cosiddetto “male moderno”.³⁰³

Tsuruya compie un'interessante riflessione in merito al suo possibile significato.

初出時の「はしがき」と、敗戦後の「あとがき」との間には、やはり色あいの違いが歴然と浮かびあがっている。[...] 例えば、昭和十五年秋東京商大で講演した「近代の病」は時間的に近接しているが、その内容とここでの「近代悪」とはほぼ同義なのかどうかすら、ことは明瞭ではない。³⁰⁴

Gli anni che separano lo *hashigaki* scritto per la prima edizione e lo *atogaki* realizzato dopo la sconfitta nella guerra mutano in modo evidente la tinta che caratterizza l'opera. [...] Ad esempio, venne tenuta una conferenza nel 25° anno Showa (1950) intitolata “Il malanno del tempo moderno”, che potrebbe avvicinarsi almeno in merito alla tempistica; ma non è chiaro se esso possa costituire un sinonimo del “male moderno” di Dazai.

Dunque, secondo Tsuruya è possibile individuare almeno tre fasi temporali che separano le due edizioni di *Shin Hamuretto*. La prima fase, è quella relativa al passato: all'interno dello *hashigaki*, alcuni dettagli sembrano richiamare la gioventù dello stesso Dazai, e in particolare il primo periodo della sua produzione, caratterizzato dai forti riferimenti autobiografici.

³⁰¹ TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 176.

³⁰² *ivi*, cit. p. 175.

³⁰³ DAZAI Osamu, “Atogaki”, in *Sarumen Kanja*.

³⁰⁴ TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 176.

Difatti, egli racconta “gli avvenimenti accaduti ad un tipico ragazzo di un’epoca passata”.³⁰⁵ La seconda fase è quella che corrisponde al periodo di realizzazione dell’opera: i mesi che vanno dall’inizio di febbraio alla fine di maggio del 1941, che meglio rappresentano lo stato d’animo dell’autore. La terza fase, infine, è quella relativa al presente di Dazai: è il 1945, il conflitto si è appena concluso con la disastrosa disfatta del Giappone, e l’autore scrive lo *atogaki* presso la sua abitazione di Kanagi.³⁰⁶ Dazai era nella più completa disperazione: pare che egli abbia inviato a Ibuse Masuji uno scritto intitolato “La persistenza del pessimismo” (datato tra il 23 e il 28 novembre 1945), che rifletteva fedelmente le condizioni psicologiche dell’autore nell’immediato dopoguerra di sconfitta.³⁰⁷

Parrebbe dunque che il dibattito dei critici si sia incentrato sul divario che separa le due edizioni: in particolare, sulla possibilità che esso abbia determinato dei significativi cambiamenti nel significato dell’opera, e in questo caso su come individuarli.

Certamente, l’affermazione di Dazai in merito al “male moderno” cattura immediatamente l’attenzione, e diviene motivo di confronto culturale.

Il noto critico letterario Tsutsumi Shigehisa così riporta: “A quel tempo egli mi disse che stava avendo molti problemi per creare e definire un ‘uomo di tale negatività.’”³⁰⁸

Probabilmente Tsutsumi intendeva che in questo modo Dazai potesse indicare l’obiettivo dell’opera. È importante tuttavia non limitarsi a questa ipotesi: difatti, come ricorda Tsuruya, è necessario considerare la presenza di quella sorta di filtro, dettato dalle credenze e dalle usanze di ogni periodo storico, che si mantiene celato anche dietro questo sincero resoconto di Tsutsumi: Tsuruya lo definisce *toki no enkinhō*, la “prospettiva del tempo.”³⁰⁹

回想には必ず〈時の遠近法〉が伴うため、無意識的であれ、先行するものによって変質をせまられることが生じるからである。³¹⁰

³⁰⁵ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³⁰⁶ TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 177.

³⁰⁷ *ibidem*.

³⁰⁸ TSUTSUMI Shigemisa, *Koi to kakumei Hyōdan - Dazai Osamu*, Kōdansha, 1973, in TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 176.

³⁰⁹ TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 176.

³¹⁰ *ibidem*.

Il resoconto di Tsutsumi segue senza dubbio la “prospettiva del tempo”; così, in modo inconsapevole, viene imposto un cambiamento da ciò che viene prima, che ne trasforma la prospettiva.

Tuttavia, una buona parte della critica non ritiene che il divario che separa le due edizioni costituisca un reale problema. Anzi, è possibile che Dazai stesso, inserendo un commento così specifico nello *atogaki*, abbia fatto in modo di creare ambiguità, al fine di confondere i lettori e impedire il cristallizzarsi di un'unica prospettiva condivisa.³¹¹

Anche in merito alla definizione di *kindaiaku* e al suo ipotetico coincidere con l'obiettivo dell'opera, le opinioni sono diverse e a volte arrivano a superare i confini di un'effettiva critica letteraria. Ad esempio

「〈国家〉とか〈正義〉とかを口実に体制側の仮面をつけて罷り通っている者たちの中に、本物の〈悪〉を発見しようとする試み」とする評言など、一方の最たるものと言っていい。これに対し、「戦争批判のモチーフを強調する事は、もはや作品の正当な解説の域を超えた所作」とか、「太宰の最初の意図に、このような『近代悪』としてのクロード・ディ・アス像が自覚されていたかは 多分に疑問」と、戦争批判や「近代悪」という読解に疑義を呈する評家もいる。³¹²

“Il proposito di trovare il vero “male” tra coloro che, indossando una maschera e fingendosi parte dell’*establishment*, utilizzano parole come ‘Stato’ o ‘giustizia’, per restare impuniti” è un commento critico completamente di parte.

In confronto a questo, vi sono anche critici che mettono in dubbio le letture riguardanti la critica del dopoguerra e il “male moderno”.

Ad esempio: “Ciò che pone l’evidenza sul *motif* della critica riguardo al periodo bellico, è una presa di posizione che ormai va oltre una critica ragionevole dell’opera”; oppure, “L’obiettivo ultimo di Dazai è quello di instillare il grande dubbio relativo alla possibilità che una figura come quella di Claudio, ‘male moderno’, sia stata creata intenzionalmente o meno.”

Dunque, si deve valutare anche la possibilità che l'autore stia volutamente rendendo difficile l'interpretazione e l'elaborazione dei suoi scritti. A conclusione di questa breve riflessione, è necessario considerare che si incorre in numerosi rischi di erronea interpretazione o

³¹¹ *ibidem*.

³¹² *ibidem*.

fraintendimento limitandosi alle parole che Dazai sceglie di condividere nello *atogaki*. Tsuruya esprime così il proprio pensiero:

[...]もっともこの問題は尽きるところ作品世界の言説から「新しいハムレット」と「近代悪」の権化たるクローディアスとが明確に振り分けできるか否かにかかっている。このことを明示せぬ限り、どの所説もさほど有効性を持ち得ぬはずである。³¹³

[...] Alla fine, l'essenza del problema risiede nel riuscire a distinguere le figure del “nuovo Amleto” e di Claudio, incarnazione del “male moderno”, separandole dalle osservazioni e dai commenti provenienti dal mondo letterario. Fino a quando questo punto non verrà chiarito, qualsiasi tentativo di opinione rimarrà inefficace.

3.2 Influenze: Tsubouchi Shōyō, Uruguchi Bunji, Shiga Naoya, Kobayashi Hideo

Nello scorso paragrafo si è analizzato brevemente *hashigaki* e *atogaki*, in riferimento al contesto storico e allo stato psicologico di Dazai.

Nella prefazione alla prima edizione di *Shin Hamuretto*, l'autore consiglia intraprendere dapprima la lettura dell'opera originale, e quindi porla a confronto con la sua “nuova tragedia.” Precisa poi di aver usato come riferimento “solamente” due versioni tradotte in lingua giapponese dell'opera: quella del maestro Tsubouchi e quella commentata di Uruguchi, corredata del testo originale a fronte.³¹⁴

Secondo Nagahara, però, sono ben quattro i testi che avrebbero influito sulla realizzazione e la caratterizzazione di *Shin Hamuretto*: due di questi sono, come Dazai stesso afferma nello *hashigaki*, *Hamuretto* di Tsubouchi Shōyō e *Shin Hyōchū Hamuretto* (Nuova versione commentata di Amleto) di Uruguchi Bunji, ai quali si aggiungono *Kurodiasu no Nikki* di Shiga Naoya e *Oferia Ibun*, di Kobayashi Hideo.³¹⁵

³¹³ TSURUYA, “Shin Hamuretto no sekai”..., cit., p. 177.

³¹⁴ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³¹⁵ NAGAHARA Shinobu, “‘Hamuretto’ no keifu: Dazai Osamu ‘Shin Hamuretto’ to yotsu no sakuhin” (La genealogia di Amleto: “Nuovo Amleto” di Dazai Osamu e altre quattro opere), *Guesthouse*, vol. extra, 2009, p. 1.

Indubbiamente Dazai trae incredibile ispirazione dall'opera tradotta di Tsubouchi Shōyō (1859 - 1935), in particolare dal punto di vista delle scelte linguistiche e di registro.

Scrittore, teorico e drammaturgo, Tsubouchi fu un profondo innovatore in ambito letterario e teatrale; dedicò tutta la vita al perfezionamento di uno stile che potesse esprimere quell' "elegante misticismo", come lo definiva Natsume Sōseki,³¹⁶ che trapelava dalle opere di Shakespeare.³¹⁷ Lo studioso tentò svariati approcci di traduzione, come egli stesso spiega, suddivisi in cinque fasi, nessuno dei quali però lo avrebbe mai soddisfatto completamente.³¹⁸

Il grande romanziere moderno Natsume Sōseki, il quale aveva studiato a Londra per due anni, era convinto che fosse impossibile realizzare una traduzione in giapponese del Bardo: pur ammirando gli sforzi di Tsubouchi, riteneva che il tradurre in modo eccessivamente letterale avrebbe privato le opere della loro elegante e misteriosa poeticità. Inoltre riteneva che le scelte di traduzione di Tsubouchi non fossero adatte a soddisfare le esigenze di un periodo in cui il genere teatrale dominante era il *kabuki*.³¹⁹ In realtà va detto che, come osservava lo stesso Tsubouchi, le sue traduzioni furono spesso criticate proprio perché ritenute "pesantemente influenzate dallo stile *kabuki*", presentando dialoghi caratterizzati da un linguaggio più arcaico possibile.³²⁰

³¹⁶ NATSUME Sōseki, "Tsubouchi hakase to 'Hamuretto'" (Il professor Tsubouchi e *Amleto*), *Tōkyō Nichinichi Shinbun*, 5-6 giugno 1911, in *Natsume Sōseki Zenshū* (Opera completa di Natsume Sōseki), a cura di Etō Jun e Yoshida Seiichi, vol. 8, Kadokawa Shoten, 1974, pp. 289-92, tradotto in Daniel GALLIMORE, "Shoyo, Soseki, and Shakespeare: Translations of Three Key Texts", *Japan Women's University Faculty of Humanities Journal*, 59, 2010, p. 49.

³¹⁷ Daniel GALLIMORE, "Tsubouchi Shōyō and the Beauty of Shakespeare Translation in 1900s Japan", *Multicultural Shakespeare: translation, appropriation and performance*, 13, 2016, pp. 70-74.

³¹⁸ Tsubouchi Shōyō, "Sheikusupiya kenkyū shiori" (Sulle mie traduzioni di Shakespeare), in *Shōyō senshū* (Opere scelte di Tsubouchi Shōyō), a cura di Shōyō Kyōkai, add. vol. 5, Tokyo, Daiichi Shobō, 1978, tradotto in GALLIMORE, "Shōyō, Sōseki, and Shakespeare: Translations...", pp. 50-51.

³¹⁹ NATSUME, "Tsubouchi hakase to 'Hamuretto'"..., op. cit. in NATSUME, in *Natsume Sōseki Zenshū*..., cit., pp. 289-92, tradotto in GALLIMORE, "Shoyo, Soseki, and Shakespeare: Translations...", cit., p. 49.

³²⁰ Tsubouchi Shōyō, *Shōyō senshū* (Opere scelte di Tsubouchi Shōyō)..., vol. 5, Shōyō Kyōkai, Daiichi Shobō, Tokyo, 1978, pp. 254-77, tradotto in GALLIMORE, "Shoyo, Soseki, and Shakespeare: Translations...", cit., p. 51.

Hamuretto, tradotto per la prima volta nel 1909, appartiene al quarto periodo di traduzione di Tsubouchi: una commistione della lingua parlata del tempo e del delicato stile letterario tipico della produzione teatrale più antica.³²¹

Nella preparazione di *Shin Hamuretto*, Dazai ne lesse probabilmente la versione riedita del 1933.³²²

Come risulta evidente nel suo *hashigaki*, anch'egli percepiva la forte influenza che i registri linguistici del teatro classico giapponese avevano esercitato sulle scelte di traduzione di Tsubouchi. Addirittura, Dazai confessa che da alcune righe potrebbe sembrare che si stia prendendo gioco della traduzione di Tsubouchi, per poi però aggiungere: “visto che l'autore le ha scritte con leggerezza, i discepoli del maestro non dovrebbero arrabbiarsi.”³²³

Dazai fa qui riferimento ad un dialogo che ha luogo nella Scena 2, tra Laerte e Ofelia.

Laerte, che sta per tornare in Francia, chiede alla sorella di scrivergli spesso; la risposta di Ofelia è l'effettiva traduzione di Tsubouchi.

オフ。「すまいとぼし思うて?」

レヤ。「なんだい、それあ。へんな言葉だ。いやになるね。」

オフ。「だって、坪内さまが、——」

レヤ。「ああ、そうか。坪内さんも、東洋一の大学者だが、少し言葉に凝り過ぎる。すまいとぼし思うて? とは、ひどいなあ。媚びてるよ。いやいや、坪内さんのせいだけじゃない。」³²⁴

Ofelia: Potreste mai dubitare di me?

Laerte: Ma che dici? Che strano modo di parlare. Dove hai imparato a esprimerti così? Mi fa salire l'irritazione...

Ofelia: Ma secondo la traduzione di Tsubouchi...

Laerte: Ah, sì, Tsubouchi, il massimo esperto di Shakespeare in tutta l'Asia. A volte però si perde nei paroloni raffinati delle sue traduzioni. “Potreste mai dubitare di me?”, non si può sentire. Che sviolinata. Eh, però non è certo solo colpa sua.

³²¹ *ibidem*.

³²² SANO Akiko, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu no Shekkusupia honan” (Nuovo Amleto: il riadattamento di Shakespeare di Dazai Osamu), *Bulletin of Teikyo University Junior College*, 26, 2006, p. 172.

³²³ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³²⁴ DAZAI Osamu, *Shin Hamuretto*.

Nonostante questa critica comicizzata, anche Dazai non può però esimersi dall'elogiare il lavoro del noto traduttore, proprio in considerazione dell'incredibile difficoltà presentata dalla ricchezza dei testi originali. In particolare riconosce come non si possa rendere efficacemente un dramma teatrale come quello di Shakespeare se non "in uno stile inevitabilmente antiquato, come un'opera di Kabuki, proprio come ha fatto il maestro Tsubouchi".

Ed è proprio dall'approccio traduttivo di Tsubouchi che Dazai ricrea il proprio linguaggio narrativo: egli opta per una sorta di *gendaigo* (linguaggio moderno), uno stile "colloquiale" neutro, privo di riferimenti o espressioni dialettali.³²⁵

Le frasi sono generalmente brevi e di facile comprensione; Dazai prende in prestito diverse tecniche di narrazione, in particolare il tipico stile colloquiale utilizzato nel teatro tradizionale *kabuki*, *jōruri* e *rakugo*.³²⁶ Proverbi e modi di dire costellano l'intera narrazione, permettendo all'autore di realizzare un linguaggio "universale", comprensibile a tutti.

Un esempio tra quelli indicati da Sano Akiko lo si trova nell'ultima parte della Scena 8, quando Polonio, che accusa il Re di averlo spiato nei precedenti due mesi, usa l'espressione "*U no me, taka no me*" 「鵜の目鷹の目」, traducibile letteralmente come "occhio di cormorano, occhio di falco". Il modo di dire indica qualcuno che osserva con occhi ben aperti, con lo stesso sguardo di un predatore a caccia. E ancora, Amleto, nella scena successiva, utilizza "*Onaji ana no mujina*" 「同じ穴の貉」 (letteralmente, "tassi della stessa tana") per indicare che Claudio e Polonio sono uomini malvagi "della stessa risma".³²⁷

L'autore ricerca dunque un registro di linguaggio adatto ad ogni soggetto, rendendo evidenti mediante le parole le differenti posizioni gerarchiche. La maggior parte dei personaggi è facilmente riconducibile al modo d'esprimersi della classe media di cui anche Dazai faceva parte, distinta dal tipico *teinei na kotobazukai*, registro cortese.³²⁸

L'opera è realizzata quasi completamente nel linguaggio "standard" noto come *hyōjungo*, che tuttavia per Dazai equivaleva ad una vera e propria seconda lingua: all'interno del testo è infatti possibile identificare la mancanza di naturalezza di alcune espressioni, o addirittura

³²⁵ SANO Akiko, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu no...", cit., p. 176.

³²⁶ *ivi*, cit., p. 180.

³²⁷ *ivi*, cit., pp. 180-182.

³²⁸ *ivi*, cit., p. 176.

errori nell'uso del *keigo*, il linguaggio formale.³²⁹ Pare che anche il noto scrittore Mishima Yukio avesse espresso una critica in merito alle scelte di registro di Dazai: Mishima, conosceva e frequentava molti elementi dell'aristocrazia giapponese, prendendo come esempio *Shayō* (Il sole si spegne) del 1947, asseriva che molte delle espressioni utilizzate da Dazai non sarebbero mai risultate appropriate per i membri effettivi della nobiltà.³³⁰

Se ricreando un linguaggio a partire dalla realtà (e soprattutto a propria immagine), si incorreva nell'inconveniente evidenziato da Mishima, non è detto che questo invece avvenga nel caso di opere ambientate in luoghi e tempi lontani dal presente. *Shin Hamuretto*, la cui storia si svolge in un secolo lontano dalla contemporaneità e soprattutto in un paese distante dal Giappone non solo geograficamente ma anche per valori e usanze, corrisponde a questo tipo di narrazione:³³¹ nel realizzarlo l'autore non era vincolato dalla necessità di trovare un linguaggio che rievocasse elementi della quotidianità giapponese, proprio perché si trattava di un racconto appartenente ad un'epoca e realtà del tutto diverse.

Come afferma Sano, il linguaggio "neutralizzato" riesce quindi a rendere efficacemente la narrazione, senza che possano esserci rimandi a elementi che creino disturbo a chi legge, ascolta o guarda.³³²

La seconda opera di riferimento nominata da Dazai all'interno della premessa è *Shin Hyōchū Hamuretto* (Nuova versione commentata di Amleto) di Uruguchi Bunji.

Se confrontato con Tsubouchi, Uruguchi riceve minore attenzione dai critici di Dazai; pare che non siano molti gli studiosi che ne hanno condotto uno studio in merito ad un suo legame con *Shin Hamuretto*.³³³

Tuttavia emerge dallo *hashigaki* un interessante spunto di riflessione: quando Dazai parla del suo approccio alla versione di Uruguchi, egli afferma, senza però troppo precisarne la ragione,

³²⁹ *ibidem*.

³³⁰ MISHIMA Yukio, "Dazai Osamu ni tsuite" (A proposito di Dazai Osamu), *Shinbungei dokuhon: Dazai Osamu* (Nuove letture su Dazai Osamu), Tokyo Shinbun, 1963, p. 114, in SANO Akiko, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., p. 176.

³³¹ SANO Akiko, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., pp. 176-177.

³³² *ibidem*.

³³³ TSURUYA Kenzō, " 'Shin Hamuretto' ronjōsetsu. Uruguchi Bunji he no kakawari wo chūshin ni", *Nihon Bungaku Kenkyū*, 1990, p. 145.

“di essere entrato in possesso di molte nuove conoscenze”.³³⁴ Si tratta di un’affermazione piuttosto ambigua, che lascia incerto il significato inteso da Dazai; difatti Tsuruya così commenta:

[...] 原典であるシェイクスピアの「ハムレット」はその多義性・重奏性を特色とする作品である。とすれば、「いろいろの新知识を得た」という浦口文治の存在を明確に見据える必要がある。浦口への共感であれ、反響であれ、その存在が梃子として働いているとみて過言ではないからである。³³⁵

[...] L’*Amleto* di Shakespeare presenta, come caratteristiche, ambiguità polisemica e complessità strumentale. Dunque, è essenziale rivolgere uno sguardo attento all’esistenza di Uruguchi Bunji, e al fatto che abbia portato al “possesso di molte nuove conoscenze”. Che si trattasse di propensione o avversione verso Uruguchi, non è un’esagerazione affermare che tale esistenza abbia avuto ruolo di “leva” [nel lavoro di Dazai].

Uruguchi aveva frequentato per alcuni anni l’università di Harvard, ricevendo gli insegnamenti di Kitteridge che lo indirizzò agli studi di Shakespeare. Attraverso le annotazioni e i commenti dell’insegnante e in parte influenzato dalla scuola Romantica, che vantava la presenza di autori come Goethe, Schlegel e Coleridge, Uruguchi riuscì a creare la propria immagine di Hamlet; nel 1932 la sua opera di traduzione venne pubblicata col nome di *Shin Hyōchū Hamuretto*, accostato ad un titolo equivalente in inglese, *Shakespeare’s Hamlet: As Seen by the Elizabethan Audience*.³³⁶

Nella prefazione ad apertura dell’opera commentata, così Uruguchi ne descrive la figura:

ハムレットは政治の正義化と、愛情の純潔化といふ二大理想の実現に生きて行った天晴健気な青年である。かやうに若々しい理想の主張に対して、彼の場合に於いてもまた必然的に直ちに起って来たのが当時の社会的環境に対する葛藤と衝突とである。³³⁷

³³⁴ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³³⁵ TSURUYA, “Shin Hamuretto ronjoesu...”, cit., p. 145.

³³⁶ SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., pp. 172-173.

³³⁷ URAGUCHI Bunji, *Shin Hyōchū Hamuretto*, Sanseidō, 1932, in TSURUYA, “Shin Hamuretto ronjoesu...”, cit., p. 147.

Amleto è un giovane degno di lode, che vive per realizzare due grandi ideali: la rettificazione del governo e la purificazione dell'amore. Così, rispetto al sostegno di questi ideali giovanili, anche nel suo caso, ciò che inevitabilmente si manifesta davanti a lui sono lo scontro e il conflitto con la società del suo tempo.

Uraguchi ritiene si tratti del "gusto tipico" di periodo elisabettiano, ma nello stesso tempo, sembra accostarne l'immagine al Giappone del suo presente, quello del 1932; e Tsuruya, allo stesso modo, ritiene che Dazai abbia sentito riecheggiare nel proprio presente, quello del 1941, la medesima situazione di conflitto tra individuo e società.³³⁸

Anche secondo Sano, è possibile che sia proprio a partire da questa immagine che Dazai darà vita al protagonista del suo romanzo:

浦口の解釈、註に従っていくと、行動的で気高く、生真面目なハムレット像が出来上がる。太宰はこういう人物像を基に、知的で感受性が鋭く、また、わがままで滑稽でもあるハムレット像を作り上げていった。³³⁹

Nella spiegazione di Uraguchi, seguendo il commentario, la figura di Amleto si distingue per nobiltà d'animo e scrupolosità. Dazai sceglie questo personaggio come base, per poi riplasmarlo, dotandolo di un intelletto emotivo ancora più acuto, ma anche rendendolo ridicolo attraverso un capriccioso egoismo.

Finora abbiamo trattato esclusivamente di Tsubouchi e Uraguchi, le due fonti di riferimento citate dallo stesso Dazai. Come si è però scritto all'inizio di questo paragrafo, sono numerosi i critici che individuano nell'opera elementi derivati dall'influenza di altri due importanti lavori, in questo caso non traduzioni dell'opera originale ma, come *Shin Hamuretto*, suoi riadattamenti.

Il primo è *Kurodiasu no Nikki* (Il Diario di Claudio), di Shiga Naoya, una tra le figure letterarie più eminenti nel periodo prebellico, la cui abilità era riconosciuta in particolare per la ricercatezza delle sue storie brevi. Sebbene negli anni che seguirono il conflitto la sua

³³⁸ TSURUYA, "Shin Hamuretto ronjoesetsu...", cit., p. 147.

³³⁹ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., p. 173.

produzione si ridusse considerevolmente, “Shiga’s influence on younger writers remained important”.³⁴⁰

Nel 1911 assistette ad una rappresentazione di Amleto, messa in scena dalla compagnia Bungei Kyokai (La Società Letteraria), dalla traduzione di Tsubouchi, che ne ricopriva anche il ruolo di regista.

Undoubtedly, Hamlet was already recognizable as a heroic character by the ordinary theatergoers of those days, and presumably by Shiga Naoya as well, even before he had seen the performance at Teikoku Gekijō. [...] But the character of Hamlet ended up disgusting Shiga Naoya. Repelled by this disgust, Shiga sympathized with Claudius [...]. Shiga went on to read the play, translated by Tsubouchi Shoyo, very carefully, and the experience confirmed his conclusion that Hamlet’s tragedy and heroism were baseless and irrelevant. Hence his *Diary of Claudius*.³⁴¹

Kurodiasu no Nikki venne scritto e pubblicato l’anno seguente, nel 1912.³⁴²

Come il titolo lascia intuire, il racconto viene impostato come un estratto di diario, in un resoconto dei giorni che precedono la morte Izubuchi così commenta:

The advantage of the diary form, especially a journal intime, is that its narrator can tell all, and ‘unlock his heart’. Its disadvantage is a tendency to become monotonous, to give the impression of a continuous soliloquy. But an author in this genre can be as one-sided and secret as he likes, so revelation and concealment are two elements in such a fictional diary.

Shiga era riuscito a provare empatia per Amleto solamente dopo averne visto l’interpretazione filmica dell’attore inglese Forbes Robertson:

To lose one’s father and see one’s mother remarries to an uncle one loathes, is enough for a sensitive young man to frame such a tragedy, as long as his imagination goes.³⁴³

Shiga affermava che non vi fosse alcun tipo di prova che oggettivamente potesse dimostrare la colpevolezza di Claudio, al di fuori delle parole di un “fantasma”,³⁴⁴

³⁴⁰ MILLER, J. Scott, *Adaptation of western literature in Meiji Japan*, St. Martin’s Press, Palgrave, 2001, p. 452-453.

³⁴¹ SHIGEKAZU Ando, “The Destiny of Hamlet in Modern Japan: Concerning ‘The Diary of Claudius’ by Shiga Naoya”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 30, No. 4, East-West Issue, Penn State University Press, 1993, p. 353.

³⁴² MILLER, *Adaptation of western literature...*, cit., p. 452.

³⁴³ SHIGA Naoya, “Sosaku Yodan”, *Shiga Naoya Zenshū*, vol. 8, Iwanami Shoten, 1974, pp. 7-8, in SHIGEKAZU, “The Destiny of Hamlet...”, cit., p. 353

³⁴⁴ *ibidem*.

Risulta chiaro che, nella versione di Shiga, le critiche che Claudio rivolge al nipote rappresentano la realtà dei fatti: Amleto è impazzito, e non sembra più in grado di distinguere il mondo reale dal prodotto della sua immaginazione. Rispetto alla versione originale

He is a man who would stage a tragedy here on earth. He was educated just to create this plot. His philosophy exists just to give it meaning. His devious manner of speaking and his superficial cynicism serve only to modulate the changes in the script. That is all there is to it. Assigning himself the lead role, he makes me the villain.³⁴⁵

Secondo Isogai, *Shin Hamuretto* mostrerebbe un collegamento con a questo punto. Laddove Shiga aveva spostato l'attenzione negativa da Claudio al nipote, Dazai inverte la direzione, facendo in modo che gli stessi timori e accuse siano lanciate da Amleto e raggiungano invece lo zio.³⁴⁶ Ma nonostante Isogai possa ritenerlo una sorta di “variazione sul tema” dell'opera di Shiga, *Shin Hamuretto* è invece concepito e pianificato per andare a superarla, sfruttando le evidenti differenze per affermare la propria originalità e creare un *dokuji na “higeki” no sekai*, 独自の〈悲劇〉の世界, un mondo unico, palco della sua nuova tragedia;³⁴⁷ ipotesi che viene ulteriormente confermata nel momento in cui si pone a confronto il lavoro di Dazai con le opere da cui trae ispirazione.

Quando Nagahara cita i lavori che potrebbero aver costituito fonte di ispirazione per delineare *Shin Hamuretto*, commenta il fatto che ad ora solamente la studiosa Atsumi Takako abbia mostrato interesse nell'approfondire l'ipotetico legame tra l'opera di Dazai e il racconto di Kobayashi Hideo,³⁴⁸ intitolato *Ofueriya Ibun* (Il testamento di Ofelia), scritto e pubblicato verso la fine del 1931.³⁴⁹

³⁴⁵ SHIGA Naoya, “The Diary of Claudius” (trad. di Francis B. Tenny), in MILLER, J. Scott, *Adaptation of western literature in Meiji Japan*, St. Martin's Press, Palgrave, 2001, p. 499.

³⁴⁶ ISOGAI Hideo, “‘Shin Hamuretto’ ron”, *Issatsu no Kōza: Dazai Osamu*, Yūseidō Shuppan, 1943, in NAGAHARA, “‘Hamuretto’ no keifu...”, cit., p. 2.

³⁴⁷ NAGAHARA, “‘Hamuretto’ no keifu...”, cit., p. 2.

³⁴⁸ *ivi*, cit., p. 1.

³⁴⁹ *ibidem*.

Si tratta di una sorta di ultimo messaggio, impostato da Kobayashi in forma di lettera privata, che Ofelia scrive e lascia ad Amleto appena prima di compiere il suicidio.³⁵⁰ In quanto riadattamento di un'opera caratterizzata dall'incredibile presenza del suo protagonista maschile, sembra inevitabile la tendenza del lettore a mostrare dei preconcetti, quando posto di fronte ad una figura femminile quale narratrice; tuttavia, Kobayashi include nel testo anche citazioni della tragedia originale, riuscendo così ad affermare l'autorità di Ofelia e dotare la propria opera di un ulteriore valore narrativo.³⁵¹

Nonostante venga utilizzata come base l'immagine originale di Amleto e Ofelia, è certo che non si tratti di una parodia o di una critica nei confronti dell'opera shakespeariana; non è indispensabile la previa conoscenza del testo originale inglese: al contrario, probabilmente è preferibile leggere l'opera come testo indipendente.³⁵²

Il racconto di Kobayashi inizia dolcemente, con la voce di Ofelia che sembra intonare nel silenzio le sue ultime parole:

ハムレット様。

今は静かにあなた様におよびかけする事が出来るのです。 ³⁵³

Amleto, mio signore.

Ora, nella quiete, posso finalmente parlarvi.

Colei che scrive è una donna che è stata abbandonata, portata alla follia e che, lacerata da amore e senso di colpa, infine si suicida.³⁵⁴ Forse è possibile intravedere l'ombra di un'esperienza personale dello stesso autore intrecciata alla trama del racconto: è ipotizzabile che Kobayashi volesse rappresentare la difficile relazione con l'attrice Hasegawa Yasuko; e per limitare un proprio eccessivo coinvolgimento, avesse deciso di trasferirne voce e punto di

³⁵⁰ NAGAFUJI Takeshi, ““Kobayashi Hideo ‘Ofelia ibun’. Kaku to iu higgi no yukue” (Kobayashi Hideo: Il Testamento di Ofelia - L'esito del rito segreto della scrittura), *Shinshū Toyonan Joshi tankidaigaku kiyō*, vol. 2, Shinshū Toyonan Joshi tankidaigaku, 1985, pp. 53-57.

³⁵¹ NAGAFUJI, “Kobayashi Hideo ‘Ofelia ibun’...” cit., pp. 53-54.

³⁵² NAGAFUJI, “Kobayashi Hideo ‘Ofelia ibun’...” cit., p. 54.

³⁵³ KOBAYASHI Hideo, “Ofueriya Ibun” (Il testamento di Ofelia), in *Kobayashi Hideo Shū*, Gendai Nihon bungaku taikai, vol. 34, Chikuma shobō, 1968, p. 183.

³⁵⁴ NAGAFUJI, “Kobayashi Hideo ‘Ofelia ibun’...” cit., p. 55.

vista nella figura di Ofelia.³⁵⁵ Tuttavia è improbabile che una simile scelta da parte di Kobayashi potesse essere attribuita al desiderio di rappresentare fedelmente o riportare alla memoria l'amore per una donna che lui stesso aveva deciso di abbandonare.³⁵⁶

In merito all'ipotetica influenza esercitata dall'opera di Kobayashi nella formazione di *Shin Hamuretto*, Atsumi Takako fa la seguente considerazione:

[...] 『新ハムレット』に描かれる「無邪気」なオフキリヤ像には「おふえりや遺文」が反映されているとして、小林から太宰への積極的な繋がりに言及している。³⁵⁷

L' "innocenza" con la quale viene dipinta la figura di Ofelia in *Shin Hamuretto* è un riflesso della stessa che caratterizza *Ofueriya Ibut*; così essa si riferisce alla connessione attiva che sembra passare da Kobayashi a Dazai.

Nagahara prova ad eseguire un confronto sistematico delle quattro opere trattate in questo paragrafo, e le sue osservazioni riguardano alcuni punti cruciali della narrazione. In primo luogo l'omicidio del Re per mano di Claudio: l'atto fratricida costituisce il presupposto fondamentale dell'opera originale, che di fatto è una "tragedia di vendetta".³⁵⁸ Questo stesso elemento, presente nelle versioni di Tsubouchi e Uraguchi come nel riadattamento di Kobayashi, non si trova invece in *Shin Hamuretto*: Claudio finisce per ammettere l'intenzione omicida verso il fratello, ma afferma di non aver agito.

ハムレット、あの城中の噂は、事実です。いや、わしが、先王を毒殺したというのは、あやまり。わしには、ただ、それを決意した一夜があった、それだけだ。先王は、急に病気でなくなられた。ハムレット、君は、それでもわしを、罰する気ですか?³⁵⁹

Amleto, la voce che sta girando nel castello è la verità. Beh, no, non è corretto pensare che io abbia avvelenato e ucciso mio fratello, il precedente Re. In effetti, una notte avevo deciso di

³⁵⁵ *ivi*, cit., p. 54.

³⁵⁶ *ibidem*.

³⁵⁷ ATSUMI Takako, " 'Ofueriya Ibut' to 'Shin Hamuretto'. Metagengo shōsetsu no kanten kara" ("Il testamento di Ofelia" e "Nuovo Amleto" come romanzi di metatesto), *Ningen, Gengo, Jōhō*, 1992, pp. 73-97, in NAGAHARA, " 'Hamuretto' no keifu...", cit., p. 2.

³⁵⁸ NAGAHARA, " 'Hamuretto' no keifu...", cit., p. 29.

³⁵⁹ DAZAI, *Shin Hamuretto*, p. 80.

farlo... Ma poi il Re si è ammalato ed è morto di colpo. Amleto, anche così continui a volermi punire?

È lo stesso dubbio che viene enfatizzato nell'opera di Shiga *Kurodeiasu no Nikki*, e che è possibile identificare come il “cuore” della tragedia di Dazai.³⁶⁰

それでも、自分は明かに云へる。自分は嘗つて一度でも兄を殺さうと思つた事はない。さういふ非道な考を一度だつて兄対して構成した覚えはないのだ。然し自然にふ不図浮かぶ考は、それはどうすることも出来ないではないか。³⁶¹

Ad ogni modo, questo posso dire, con estrema chiarezza: nemmeno una volta ho pensato di uccidere mio fratello. Non ricordo di avere mai formulato il pensiero di un'azione tanto terribile nei suoi confronti. Ma se una simile idea mi fosse venuta spontaneamente, senza alcuna volontà da parte mia, cosa avrei potuto farci?

Un altro passaggio nodale secondo Nagahara riguarda la parte finale del dramma. La storia originale si sviluppa seguendo il desiderio di giustizia di Amleto che cerca vendetta per il padre, presenta un altro elemento fondamentale: Amleto e Claudio finiscono per uccidersi a vicenda. Dazai fa invece concludere la propria opera in modo completamente diverso e nuovo: Amleto, forse per ribellarsi, sembra per un istante deciso a tentare il suicidio, ma desiste immediatamente; e Claudio, rimasto vedovo dopo che Gertrude si lascia annegare, così dirà:

わしは、死なぬ。生きて、わしの宿命を全うするのだ。神は、必ずや、わしのような孤独の男を愛してくれる。強くなれ! クローヂヤス。恋を忘れよ。虚栄を忘れよ。デンマーク国の名誉、という最高の旗じるし一つのために戦え!³⁶²

³⁶⁰ NAGAHARA, “‘Hamuretto’ no keifu...”, cit., p. 29.

³⁶¹ SHIGA Naoya, “Kurodeiasu no Nikki”, in *Shiga Naoya Shū*, Chikuma Shobō, 1968, p. 209.

³⁶² DAZAI, *Shin Hamuretto*.

Non morirò. Invece vivrò, e compirò il mio destino! Dio ama gli uomini soli come me. Sii forte, Claudio! Dimentica l'amore. Dimentica la vanagloria. Combatti solo per l'onore della Danimarca, il suo unico e più alto vessillo!

Ecco dunque che *Shin Hamuretto* diverge dalla tradizionale tragedia legata dalla “catena di morte”, invece affermando piuttosto tutta la propria originalità.³⁶³

3.3 *Temi dell'opera e il gioco di Dazai*

L'opera è suddivisa in nove scene, che l'autore chiama *setsu* 節 (paragrafi); la storia, come buona parte dell'opera originale, è ambientata nel castello di Elsinore, ma si svolge in un arco narrativo di tre giorni. Ne presento un breve schema riassuntivo, suddividendo le giornate e le relative scene.

Primo giorno.

Scena 1. Castello di Elsinore, nella grande sala: ha luogo un'udienza del nuovo Re.

Scena 2. Residenza di Polonio: Laerte annuncia la propria partenza al padre Polonio e alla sorella Ofelia.

Scena 3. Sulle colline: dialogo tra Amleto e Orazio. Orazio racconta delle voci che girano a Wittenberg sull'avvistamento del fantasma e sulla follia di Amleto.

Secondo giorno.

Scena 4. Stanze della Regina: la Regina interroga Orazio sul recente comportamento di Amleto.

Scena 5. Corridoi: Polonio accusa Amleto di aver messo incinta Ofelia. Tuttavia, Polonio resta inorridito quando Amleto e Orazio affermano che la diceria sul fantasma ha un fondo di verità.

Scena 6. Giardini: Dialogo tra la Regina e Ofelia. Nonostante l'affetto e la stima per la Regina, i sentimenti di Ofelia per Amleto fanno sì che menta, raccontando alla Regina di essere felice di portare in grembo il figlio di Amleto.

³⁶³ NAGAHARA, “ ‘Hamuretto’ no keifu...”, cit., p. 29.

Scena 7. Una stanza del castello: Su proposta di Polonio viene chiamata una compagnia teatrale per uno spettacolo, al fine di mettere alla prova il Re. Anche Amleto e Orazio si esibiscono.

Scena 8. Stanze del Re: il Re accusa Polonio di tradimento. Polonio protesta, dicendogli che lo spettacolo teatrale aveva l'obiettivo di salvargli la vita. Il Re pugnala Polonio, uccidendolo.

Terzo giorno.

Scena 9. Nella grande sala: Dialogo tra Amleto e Ofelia. Amleto dice ad Ofelia che lo spettacolo della sera precedente è stato un complotto di Polonio e del Re. Ofelia dice che il padre si è mosso solo per onestà e devozione, quindi comunica ad Amleto che lei sola allevierà il bambino. Entra il Re con un attendente e annuncia l'inizio della guerra contro la Norvegia; inoltre un attacco nemico ha affondato la nave di Laerte, causandone la morte. Infine, Orazio giunge correndo, dando la notizia che la Regina si è gettata nel fiume e si è lasciata affogare.³⁶⁴

3.3.1 *L'approccio biografico.*

Abbiamo già visto come una delle caratteristiche di Dazai sia l'autobiografismo. Sebbene un'analisi critica di un'opera dovrebbe poter avvenire in modo indipendente dalla vita del suo autore, Dazai rappresenta, per i critici letterari, un elemento di difficoltà. L'autore sembra inserire una parte di se stesso - che rispecchi la realtà o che la alteri, pur mantenendo certe sue caratteristiche - in ognuno dei suoi lavori. Molti critici, tra cui Okuno, O'Brien e Lyons, scelgono dunque di utilizzare un approccio quasi esclusivamente biografico per analizzarne la produzione, proprio perché risulta finemente intessuta alla dimensione personale di Dazai. Qui di seguito mi propongo di presentare dunque una breve analisi da questo punto di vista, utilizzando le voci di noti esperti come O'Brien, Keene, Dillon.

Come i riadattamenti di cui abbiamo già trattato nello scorso capitolo, anche *Shin Hamuretto* riprende il suo archetipo solo nella sua parte più superficiale; ma come l'autore stesso sembra dichiarare orgogliosamente, il romanzo e i personaggi che ne popolano la trama presentano

³⁶⁴ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

vaste differenze: in particolare, è lo stesso protagonista, Amleto, a presentarsi in una forma completamente diversa.³⁶⁵

Non è difficile intuire il motivo che portò Dazai a scegliere un personaggio come quello di Amleto per dare vita ad una nuova opera.

Unlike Soseki, who had a scholar's interest in understanding all English literature, Dazai had more identifiably Self-oriented reasons in his choice of Western models. His choices were of those figures well known for their criminality, marginality, divine discontent or longing for death. Whether or not Dazai's actual academic knowledge was extensive or superficial makes not the slightest bit of difference in terms of why he made specific selections—of Christ, Hamlet, Goethe, Verlaine. Yet his “use” of Western sources goes far beyond citation [...]. Confused as Dazai certainly was in both his life and narratives, only his obsessive integration of Western plots, characters, authors, concepts and images gave his work an overall structure and order. Without the approbation of the alien tradition, Dazai would most truly have been “mad,” and his utterances about himself far more resistant to analysis.³⁶⁶

Questo “nuovo Amleto” sembra condividere numerosi tratti con il suo autore. Claudio fa riferimento in modo estremamente dettagliato all'aspetto fisico del nipote: Amleto è magro, non troppo alto e dal colorito malsano. Una descrizione che rivela inevitabilmente l'immagine che Dazai ripropone di se stesso, e che l'autore presenta in numerose opere,³⁶⁷ riferita ai suoi protagonisti umani e non solo; il tasso di *Kachi kachi yama* e lo sfortunato fratello minore di Urashima san sono solo alcuni di questi esempi.

Inoltre, Amleto manifesta molti degli atteggiamenti e delle convinzioni personali di Dazai.

Without a great deal of juggling, Hamlet and certain of his actions take on a resemblance to Dazai and his experiences. Hamlet's very ambiguity, permitting great leeway for specifying certain actions, was a boon to Dazai.³⁶⁸

Quando lo zio decide di proibire ad Amleto di tornare a Wittenberg nel timore che scompaia, il lettore non può che accostarvi il periodo universitario di Dazai a Tokyo, durante il quale l'autore aveva condotto una vita completamente sregolata e dannosa verso se stesso. E ancora, come osserva O'Brien, “like Dazai, Hamlet's ancestry is mediocre - inferior perhaps to what Dazai imagined his own to be.”³⁶⁹ È proprio in un passaggio in cui Amleto descrive la propria

³⁶⁵ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 87.

³⁶⁶ DILLON, *Dazai Osamu and the problematics...*, cit., pp. 17-18.

³⁶⁷ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 88.

³⁶⁸ *ivi*, cit., p. 87.

³⁶⁹ *ivi*, cit., p. 88.

natura, che Okuno sembra individuare “the most important clue to the understanding of Dazai”³⁷⁰.

僕には、昔から、軽蔑感も憎悪も、怒りも嫉妬も何も無かった。人の真似をして、憎むの軽蔑するのと騒ぎ立てていただけなんだ。実感としては、何もわからない。人を憎むとは、どういう気持のものか、人を軽蔑する、嫉妬するとは、どんな感じか、何もわからない。ただ一つ、僕が実感として、此の胸が浪打つほどによくわかる情緒は、おう可哀想という思いだけだ。僕は、この感情一つだけで、二十三年間を生きて来たんだ。³⁷¹

Per tutta la vita non ho mai saputo cosa significasse provare odio, ribrezzo, rabbia e gelosia. Copio quel che fanno le altre persone, e faccio un gran baccano fingendo di odiare e detestare certe cose. Ma in realtà, non ne capisco nulla. Non so davvero cosa si provi a odiare qualcuno con tutte le forze, a detestarlo, a sentire gelosia. È solo una l’emozione che provo, l’unica che riesco a comprendere abbastanza perché la senta pulsare in questo mio petto: la compassione. È l’unica emozione che mi ha accompagnato in questi miei ventitré anni di vita.

Contemporaneamente, Dazai sembra avvicinarsi a questa giovane versione di se stesso con una notevole dose di ironia, spesso attraverso la voce degli altri personaggi presenti sulla scena. Claudio lo considera rigido e ipocrita, la Regina lo vede come un “damerino”, imprudente, morosamente ancorato al passato e, proprio come allora, un “piagnucolone”.³⁷² Laerte e Polonio ne criticano l’atteggiamento affettato, e persino Ofelia sembra rimproverarlo, quasi riprendendo le parole degli altri personaggi.³⁷³ Amleto sembra tuttavia essere perfettamente consapevole dei suoi difetti; quando interpellato, “he simply tries to outdo the criticism others direct at him.”³⁷⁴

僕は、甘いさ。あるいは、酔っぱらっているかも知れない。いやらしい。芝居臭い。それも、よかろう。そう見えるんだったら仕方が無い。[...] 自分のいたらなさ、悪

³⁷⁰ OKUNO TATEO in *Dazai Osamu Zenshū*..., cit., p. 333, in O’BRIEN, *A Biographical And Literary Study*..., cit., p. 88.

³⁷¹ DAZAI, *Shin Hamuretto*, p. 56.

³⁷² O’BRIEN, *A Biographical And Literary Study*..., cit., p. 89.

³⁷³ *ibidem*.

³⁷⁴ *ibidem*.

徳を、いやになるほど自分で知っているのです、身の置きどころが無いのだ。僕は、絶対に詭弁家ではない。僕は、リアリストだ。なんでも、みな、正確に知っている。³⁷⁵

Yes, I'm naive. And maybe I'm drunk. Obscene. Overly dramatic. Fine, I'll take those. If that's the way people see me, there's nothing I can do about it. [...] I know far too well my own corruption and imperfections, so I have no place to position myself. I'm definitely not a sophist. I'm a realist. I understand everything quite accurately.³⁷⁶

O'Brien osserva altri due elementi di interesse. Innanzitutto, è possibile notare la presenza di numerosi riferimenti e citazioni della Bibbia. Molte citazioni facevano parte del riadattamento intitolato *Kakekomi Uttae* (L'accusa affrettata), scritto nel 1940; evidentemente, Dazai mantiene la stessa tendenza anche in *Shin Hamuretto*, realizzato l'anno seguente. Ad esempio, Amleto cita la seconda lettera di San Paolo a Timoteo, per mettere fine ad una discussione con Ofelia riguardo all'amore.³⁷⁷

More significantly, Ophelia, pregnant with Hamlet's child, voices a sentiment that will bulk large in Dazai's post-war 'The Setting Sun' in particular.³⁷⁸

Quando Ofelia, incinta di Amleto, viene confrontata da Gertrude, sembra restare imperturbata al pensiero che Amleto possa rivelarsi inadatto a fare il padre; invece, dopo che la regina ha espresso il proprio giudizio negativo nei confronti di Amleto (paragonandolo all'esemplarità di Laerte) la giovane ribatte che sarà lieta di occuparsene lei sola.³⁷⁹

The scene -like others in *Shin Hamuretto*— strikes the reader with greater impact for having no precedent in Shakespeare's play. But the Dazai scholar need not cast far for the source. Dazai, by the reckoning of Okuno Tateo, began writing *Shin Hamuretto* at the beginning of February, 1941. The work was published in July that year, just one month after Dazai became a father for the first time.³⁸⁰

³⁷⁵ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³⁷⁶ DAZAI, *A New Hamlet* (trad. di Owen Cooney)

³⁷⁷ NAGAHARA, “‘Hamuretto’ no keifu...”, cit., p. 29.

³⁷⁸ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 90.

³⁷⁹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³⁸⁰ O'BRIEN, *A Biographical And Literary Study...*, cit., p. 91.

3.3.2 Contesto dell'opera: tema anti-bellico e leesedrama.

Come mostrato nella breve analisi del primo paragrafo di questo capitolo, Dazai utilizza lo *hashigaki* per iniziare a far delineare, nella mente dei lettori, gli elementi che andranno a caratterizzare l'opera.

Dazai's 1941 play, *The New Hamlet*, is anything but the unreadable thing it is often said to be. His specific diversions from Shakespeare reveal much about how Dazai conceived the limits imposed upon the would-be charismatic hero in Japan. Here his freedom from fictional narrative shows Dazai wielding an entirely different sort of technical power; what might appear as the comedy of the "spoof" is actually a drama of frustration buoyed up by irony.³⁸¹

Sin dalle prime righe dello *hashigaki* si intuisce che egli non intendesse operare un riadattamento paragonabile all'originale; al contrario, sembra voler anticipare ai lettori che non vi sarà alcun tipo di riflessione scientifica o politica, poiché "in fin dei conti, si tratta solamente di un gioco che l'autore ha creato per capriccio"³⁸². Dazai non aveva la fama di scrittore "impegnato", in quanto nella sua produzione non sembrava manifestare alcun tipo di volontà sociale o politica. Escludendo gli anni di gioventù in cui aveva fatto parte del movimento comunista, Dazai si manteneva distante dagli affari politici che coinvolgevano la società, in una tendenza che si manifestava all'interno delle sue opere, spesso ambientate in luoghi e tempi distanti dal Giappone del suo presente.³⁸³ Non è strano dunque che nel 1941 Dazai si fosse rivolto a un " 'classic' foreign plot through which to indirectly indicate the content of his brooding as he watched Japan gear up for ever greater militaristic efforts".³⁸⁴ Nonostante la sua "general evasiveness regarding the war itself"³⁸⁵, il critico Okuno Tateo fece un'incredibile affermazione in merito alla frase con cui Amleto mette fine all'intera opera, dopo che Claudio ha dichiarato le sue intenzioni di prendere parte alla guerra.

ハム。「信じられない。僕の疑惑は、僕が死ぬまで持ちつづける。」

Hamlet: "I don't believe it. I'll hold my suspicions about you until the day I die".

³⁸¹ DILLON, *Dazai Osamu and the problematics...*, cit., p. 44.

³⁸² DAZAI, Shin Hamuretto.

³⁸³ Ralph McCARTHY in DAZAI Osamu, *Otogizōshi: the fairy tale book of Dazai Osamu*, traduzione e cura di Ralph McCarthy, Kurohadan Press, 2011 (Edizione Kindle).

³⁸⁴ DILLON, *Dazai Osamu and the problematics...*, cit., p. 44.

³⁸⁵ *ibidem*.

Agli occhi del critico, questa infatti rappresentava “the only even suggestively “anti-war” comments published by a major Japanese writer during the war.”³⁸⁶ Da una simile affermazione, risulta ben chiaro in che condizioni versasse in quegli anni l’ambiente intellettuale, costretto al silenzio, nel costante timore di censura e ritorsione da parte del governo militare.³⁸⁷

Inoltre, come afferma Kawachi, pare Dazai fosse “deeply conscious of Japanese militarists while writing this novel”³⁸⁸. La studiosa, difatti, evidenzia una linea in particolare dello *atogaki*: “È un individuo malvagio di questa risma che ci ha tormentato fino ad ora”³⁸⁹.

Anche Izubuchi propone una simile interpretazione.

[...] the most interesting thing is that through the confrontation of the machiavellian, deeply scheming and seemingly genial Claudius with the younger generation led by Hamlet [...] we can vividly perceive the mechanics of Court politics. In a sense, this can be accepted as a book of youthful resistance against fascistic Japanese militarism - all in burlesque disguise.³⁹⁰

Dazai precisa che si tratta di un *leesedrama*, un dramma destinato prevalentemente alla lettura, poiché “L’autore è, sin dal principio, naturalmente, un romanziere.”³⁹¹

Non appena venne pubblicato, tuttavia, l’attore Akutagawa Hiroshi, allora ancora agli albori di quella che sarebbe stata una brillante carriera nel mondo del cinema, se ne appassionò al punto da decidere di mettere in scena l’opera. La guerra però incombeva, e i giovani componenti della sua compagnia teatrale vennero chiamati alle armi, vanificando il desiderio di Akutagawa, il quale a propria volta dovette partire. Tornato dalla guerra indenne, l’anno seguente alla fine del conflitto egli si recò personalmente presso la famiglia di Dazai, deciso

³⁸⁶ OKUNO Takeo, *Dazai Osamu ron* (Discussione su Dazai Osamu), Tokyo, Bungeishunju, 1973, in DILLON, *Dazai Osamu and the problematics...*, cit., p. 44.

³⁸⁷ DILLON, *Dazai Osamu and the problematics...*, cit., p. 44.

³⁸⁸ KAWACHI Yoshiko, “Hamlet and Japanese Men of Letters”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, vol. 14, 29, 2016, p. 129.

³⁸⁹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³⁹⁰ IZUBUCHI Hiroshi, “A Hamlet of Our Own: Some Japanese Adaptations”; in UENO Yoriko, *Hamlet and Japan*, New York, AMS Press, 1995, p. 194.

³⁹¹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

ad ottenere il permesso di realizzarne uno spettacolo; Dazai accettò subito. In una sua nota, Akutagawa riportò l'evento, scrivendo di aver trovato Dazai di ottimo umore; accettata la richiesta, lo scrittore gli aveva anche raccontato di come prima dello scoppio del conflitto già un altro attore, Maruyama Sadao, gli avesse fatto la stessa richiesta, ma che purtroppo egli era morto ad Hiroshima prima di poterla realizzare.³⁹²

A causa di problemi finanziari, tuttavia, la compagnia di Akutagawa si sciolse, senza riuscire a allestire l'opera. Finalmente, nel 1948, Tōkyō vide la prima rappresentazione di *Shin Hamuretto*, recitata dal *Tōkyō Seinen Gekijō* 東京青年劇場 (Teatro dei Giovani di Tōkyō), con il titolo *Bōrei shikkaku* 「亡霊失格」 (Il fantasma squalificato).³⁹³ Anche la Compagnia Teatrale *Eco* la mise in scena con uno spettacolo pubblico a Tōkyō; grazie al successo ottenuto la compagnia fece il giro delle scuole di tutto il paese, rappresentando *Shin Hamuretto* per gli alunni.

Successivamente, anche Akutagawa, che aveva iniziato a raggiungere la fama grazie alla propria interpretazione nell'*Amleto* tradotto e diretto da Fukuda Tsuneari, riuscì a portare sul palco l'opera di Dazai nel 1975.³⁹⁴ Nel 2002 vi è stata un'altra rappresentazione da parte della compagnia di Deguchi Norio, la Compagnia *Shakespearian Theatre* シェアクスピア・シアター, in un teatro di soli novanta posti, con una scenografia minima e come costumi semplici tuniche di colore neutro, lunghe per le donne, più corte per gli uomini.³⁹⁵ Nel 2008 una delle messe in scena più recenti, con la regia di Sotowa Yoshitaka, ha avuto luogo presso il *Butai Geijutsu Center* 舞台芸術センター (Centro delle arti dello spettacolo) di Shizuoka.³⁹⁶

³⁹² AKUTAGAWA Hiroshi, *Shin Hamuretto* (Nuovo Hamlet), (Asahi Shinbun, 1965, “Shinbungei dokuhon: Dazai Osamu”) pp. 70-72, in SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., p. 177.

³⁹³ YAMAUCHI Shōji, “Kaisetsu” (Spiegazione), in *Dazai Osamu Zenshū*, vol. 4, p. 398, in SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., p. 177.

³⁹⁴ OKUNO Takeo, “Kaisetsu” (Spiegazione), in *Shin Hamuretto*, Chikuma Shobō, 1973, p. 308, in SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., p. 177.

³⁹⁵ SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., p. 177.

³⁹⁶ Dal sito dello Shizuoka Performing Arts Center : SPAC (http://spac.or.jp/08_autumn/hamlet_dazai.html)

Dalle informazioni sopra riportate, è possibile osservare come non vi sia stato un numero alto di rappresentazioni. Forse un deterrente è attribuibile alle caratteristiche del testo, in particolare alla difficoltà rappresentata dai lunghi dialoghi e dalla prevalente assenza di movimento degli attori sul palco. La ricercatrice accademica Sano Akiko a questo proposito la qualifica come un'opera di *taiwageki* 「対話劇」 (Teatro di dialogo)³⁹⁷, definizione che mi propongo di approfondire ulteriormente nel successivo sottoparagrafo.

3.3.3 Yūgi 遊戯, torauma higeki トラウマ悲劇, taiwageki 対話劇.

Dazai “confessa” di aver impiegato alcuni mesi per completare il lavoro, dall’inizio di febbraio fino alla fine di maggio.³⁹⁸

È a questo punto che il lettore inizia a intuire che non si tratta di un semplice riadattamento: nei quattro mesi utilizzati per realizzarlo, Dazai opererà delle modifiche non indifferenti sulle complesse strutture dell’opera originale, alterandole e capovolgendole a più livelli.³⁹⁹

This leesedrama is deliberately constructed as a travesty of the original [...] Often parts of the original drama are changed, and sometimes speeches are transferred to other characters [...].

Dazai excelled in travesty and published many such parodies and pastiches of Japanese classics.⁴⁰⁰

È proprio questo, secondo lo studioso accademico Miyazawa Nobuhiko, lo *yūgi* a cui lo stesso Dazai fa riferimento all’interno della premessa:

これは、やはり作者の勝手な、創造の遊戯に過ぎないのである。

In fin dei conti, si tratta soltanto di un gioco che l’autore ha creato per capriccio.

³⁹⁷ SANO, “Shin Hamuretto. Dazai Osamu...”, cit., p. 177.

³⁹⁸ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

³⁹⁹ MIYAZAWA Nobuhiko, “‘Shin Hamuretto’ ni okeru Dazai Osamu no Shekkusupia juyō”, (L’influenza di Shakespeare nel “Nuovo Hamlet” di Dazai Osamu), *Senshū jinbun ronshū*, 84, 2009, p. 26.

⁴⁰⁰ IZUBUCHI Hiroshi, “A Hamlet of Our Own: Some Japanese Adaptations”; in Ueno Yoriko, *Hamlet and Japan*, New York, AMS Press, 1995, p. 193-194.

Sin dai primi dialoghi è possibile osservare come l'autore conduce il proprio "gioco", in una successione di esperimenti di natura psicologica che portano a continui sconvolgimenti nella trama e nei ruoli, con frequenti paralleli e contrapposizioni che per i lettori più esperti saranno tuttavia chiari riferimenti o echi distorti dell'opera originale.

Miyazawa, che si è anche occupato di analisi e critica letteraria shakespeariana, definisce l'*Amleto* un *torauma higeki* (トラウマ悲劇) (tragedia di trauma):⁴⁰¹ la sequenza degli avvenimenti che costituiscono la trama è spesso interrotta da episodi chiave per l'appunto "traumatici", che determineranno un progressivo deterioramento dell'equilibrio mentale dei personaggi e del loro ruolo all'interno della storia. Ne sono un esempio per Amleto la morte del Re suo padre, immediatamente seguito dal matrimonio incestuoso dello zio Claudio con la Regina; due "traumi" presenti nella versione originale come in quella di Dazai.⁴⁰²

È possibile che questo sia uno dei motivi che portarono Dazai a scegliere di compiere un riadattamento della nota tragedia. L'autore ne vide le potenzialità, e decise di sfruttare gli effetti psicologici che gli eventi traumatici dell'opera originale avrebbero potuto causare nei personaggi. Modificando le caratteristiche delle scene o alterandone i ruoli, Dazai riuscì quindi a generare simili turbamenti di natura psicologica, ma facendoli manifestare in condizioni completamente diverse dall'opera originale: così egli traeva ispirazione per il proprio "gioco", e contemporaneamente riusciva ad affermare ancora una volta la propria incredibile originalità.

錯綜した登場人物の作品テキスト中の役割の転倒、延いては錯綜した作品テキストの重層構造も一因となり、太宰の「遊戯」の本質が看過されてきたが、太宰はこの『新ハムレット』というパロディーあるいはパステイッシュをもって見事に主観的幻想の悲劇『ハムレット』の劇世界の核心を衝いている。⁴⁰³

Lo stravolgimento dei ruoli dei personaggi e il capovolgimento della complessa struttura dell'opera fanno sì che l'essenza dello *yūgi* di Dazai resti nascosta, in secondo piano; con questa sua parodia, o *pastiche*, lo scrittore riesce perfettamente a punzecchiare il cuore di un dramma assoluto, di una tragedia basata su illusioni soggettive qual è l'*Amleto* di Shakespeare.

⁴⁰¹ MIYAZAWA Nobuhiko, "Torauma higeki to shite no 'Hamuretto'", Senshū Jinbun Ronshū, pp. 291-314, in MIYAZAWA, "'Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., p. 26.

⁴⁰² MIYAZAWA, "'Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., pp. 25-26.

⁴⁰³ *ivi*, cit., pp. 45-46.

Dazai popola la sua storia di un gruppo di giovani, di un'epoca passata. Proprio come il principe, tutti i protagonisti di *Shin Hamuretto* sono compiacenti, frivoli, viziosi e al contempo malinconici, nonché estremamente maleducati e scostumati, soprattutto se paragonati alle loro controparti originali. In altre, rare occasioni possono essere fin troppo cortesi, come Claudio e Polonio; ma tutti restano, per la durata dell'intera opera, estremamente loquaci.⁴⁰⁴

Sano Akiko definisce *Shin Hamuretto* un *taiwageki* 対話劇, ossia un "teatro di dialogo".

L'abilità di raccontare di Dazai crea dialoghi che catturano appieno l'attenzione e l'interesse dei lettori, in una narrazione che li coinvolge al punto da trascinarli con sé per tutta la lunghezza del dramma. Come precedentemente osservato, la ricchezza dei dialoghi presenta tuttavia un problema: ciascuno di questi è estremamente lungo. Stabilendo una media di quattrocento caratteri letti al minuto, molti dei dialoghi presenti nell'opera hanno una durata superiore ai cinque minuti, mentre i più brevi restano comunque tra i due e i cinque minuti.⁴⁰⁵

Il monologo più lungo di *Shin Hamuretto* è il soliloquio di Amleto nella Scena 7:⁴⁰⁶ il protagonista, da solo, riflette sulla sua vita e sul proprio comportamento, criticandosi aspramente.⁴⁰⁷ Anche il secondo in lunghezza è di Amleto:⁴⁰⁸ nella Scena 9, egli racconta ad Ofelia i suoi sospetti riguardanti la messa in scena della sera precedente, convinto che si tratti di un complotto ordito dallo zio e Polonio.⁴⁰⁹ Di quest'ultimo è invece il terzo monologo più lungo, nella Scena 2:⁴¹⁰ venuto a sapere dei rapporti illeciti tra la figlia e Amleto, inizia un dialogo con Ofelia, che tuttavia resta in silenzio per tutta la sua durata. Vorrebbe essere un bravo genitore, ma è molto deluso dalla figlia e sconvolto dalla relazione segreta di lei, soprattutto perché ne è venuto a conoscenza attraverso un servo.⁴¹¹

⁴⁰⁴ IZUBUCHI, "A Hamlet of Our Own...", cit., pp. 191-192.

⁴⁰⁵ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., pp. 177-178.

⁴⁰⁶ *ibidem*.

⁴⁰⁷ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

⁴⁰⁸ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., p. 178.

⁴⁰⁹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

⁴¹⁰ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., p. 178.

⁴¹¹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

Per evitare che i lunghi dialoghi finiscano per annoiare, essi sono resi in modo tale da suscitare la reazione e la partecipazione emotiva dei lettori, che restano ad ascoltare e provano empatia per i personaggi. Lo *yūgi*, il gioco di Dazai parrebbe manifestarsi, dunque, anche nella sua abilità di raffigurare ritratti psicologici originali, autentici, tali da spingere chi legge a simpatizzare sino ad immedesimarsi. Nella prima scena abbiamo modo di osservare la struttura narrativa del primo dei lunghi dialoghi che si susseguiranno lungo l'intera storia, quello tra Claudio e Amleto. Il Re, conclusa l'udienza, ordina ad Amleto di restare per potergli parlare in privato. Dapprima affezionato allo zio, dalla morte del padre il Principe pare aver cambiato completamente atteggiamento; il Re gli chiede, nonostante il giovane possa covare odio verso di lui, di mantenere una facciata pacifica per il bene del regno e soprattutto per quello della Regina, che ha subito la sua stessa, grave perdita.⁴¹² Nonostante le parole calme e suadenti del Re, Dazai riesce a farci avvicinare ad Amleto; l'apparentemente sincera preoccupazione di Claudio sembra infatti stimolare il dubbio dei lettori, facendo nascere sin dal primo momento il sospetto sulle sue responsabilità, la diffidenza nei suoi confronti.⁴¹³

Come anticipato, la storia inizia in medias res, presentando immediatamente i primi due traumi appena subiti da Amleto: la recente e misteriosa morte del Re suo padre e le frettolose nozze tra la Regina Gertrude e Claudio, ora asceso al trono.⁴¹⁴

Miyazawa evidenzia alcune tra le alterazioni più significative compiute da Dazai: tra queste, l'inversione di ruolo che si presenta tra Orazio e Polonio.⁴¹⁵ Orazio è il migliore amico di Amleto, suo compagno di studi. Egli resta, come nell'opera originale, l'involontario vettore che per primo si fa portatore della tragedia. Seppure alla fine ricopra un ruolo nettamente ridotto, ne mantiene inalterata l'ironia. Giunto per assistere al funerale del padre dell'amico, è Orazio che per primo racconta ad Amleto delle voci che girano a Wittenberg, secondo le quali il fantasma del Re avrebbe accusato Claudio della propria morte, e Amleto, vedendone il fantasma ogni sera, sarebbe impazzito.⁴¹⁶ Confrontato con l'originale, il modo in cui Orazio

⁴¹² DAZAI, *Shin Hamuretto*.

⁴¹³ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., p. 178.

⁴¹⁴ MIYAZAWA, "Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., p. 31.

⁴¹⁵ *ivi*, cit., pp. 27-28.

⁴¹⁶ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

riporta la notizia presenta una forte differenza, si trova quasi all'opposto: se l'Orazio di Shakespeare fa chiamare Amleto nella massima segretezza, per sussurrargli di aver assistito ad un evento sconvolgente e senza dubbio di non poca gravità, Dazai rende la notizia una diceria di strada, una storia assurda riferita come di poca importanza.⁴¹⁷

Quando Orazio arriva a corte, egli riceve dalla Regina il compito di stare vicino ad Amleto, col fine di comprendere le ragioni che hanno portato il Principe a comportarsi in modo diverso dal solito. In questo, egli assume anche il ruolo di Rosencrantz e Guildenstern, che all'interno dell'opera di Dazai sono assenti.⁴¹⁸

L'inversione di ruolo con Polonio è particolarmente visibile nella Scena 5 di *Shin Hamuretto*, se posta a confronto con la Scena II dell'Atto II di *Amleto*. Orazio ha qui il ruolo comico che nell'originale è associato a Polonio: come il padre di Ofelia viene canzonato da Amleto, Rosencrantz e Guildenstern, così in Dazai Orazio è deriso dal Principe, in compagnia di Polonio.⁴¹⁹

Il personaggio di Orazio, proprio come Polonio nell'originale, è riassumibile in un'unica parola: il giovane amico del principe è estremamente *occhokochoi* おっちょこちよい (sbadato, imbranato), parole che lo stesso Amleto gli rivolge, all'interno della Scena 3.⁴²⁰

Polonio, padre di Laerte e Ofelia, è una delle figure maggiormente "distorte" dal gioco psicologico di Dazai. Diversamente dal personaggio shakespeariano, a partire dalla Scena 5 in avanti pare assumere sempre di più il ruolo originariamente dello stesso Principe: lentamente ma inesorabilmente sembra soffocare nell'ossessione, convinto della colpevolezza di Claudio, finendo per cadere nella follia che lo fa dirigere sempre più velocemente verso la morte.⁴²¹

È Polonio infatti che per primo crede alla voce riguardante la morte del Re e alla presenza del suo fantasma; è sempre Polonio che, gradualmente, sembra spingere anche Amleto a dubitare della realtà dei fatti relativi alla morte del padre, proponendo di mettere alla prova l'innocenza

⁴¹⁷ MIYAZAWA, "Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., p. 27-28.

⁴¹⁸ *ivi*, cit., p. 28.

⁴¹⁹ *ibidem*.

⁴²⁰ DAZAI Osamu, *Shin Hamuretto*, p. 24.

⁴²¹ MIYAZAWA, "Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., p. 27-28.

o la colpevolezza del Re attraverso lo stratagemma dello spettacolo all'interno della stessa tragedia, il noto *play-in-the-play*.⁴²²

Un altro ruolo che egli assume, è quello dello stesso fantasma, quando nella Scena 5 fa giurare ad Orazio di non rivelare nulla su ciò che potrebbe essere una voce veritiera.⁴²³ È chiaro qui il riferimento al dialogo dell'Atto I, Scena V dell'opera originale, nella quale Amleto fa giurare a Orazio e Marcello di mantenere il segreto riguardo l'apparizione del padre, e l'inquietante voce dello spettro proveniente da sotto il palco intima loro di rispettare la promessa. È quella stessa intimazione che riecheggia nelle parole del Polonio di Dazai, rendendolo una fusione deformata di entrambi gli aspetti di Hamlet e del fantasma.⁴²⁴

Già da qui è possibile intuire, come afferma Miyazawa, la profondità dello *yūgi* di Dazai, che come dice nella premessa, non si fa influenzare dalle convenzioni del teatro: al contrario, ogni occasione si rivela un modo per approfondire il proprio esperimento psicologico.⁴²⁵

Nella produzione shakespeariana, la figura del fantasma ha sempre rappresentato, per la critica, la manifestazione della progressiva follia di Amleto: l'ossessione per esaudire la richiesta del padre e la ricerca della verità sono l'inizio di un processo che finisce per causare le allucinazioni e le visioni che affliggono il principe lungo tutta la narrazione. Il fantasma, che a poco a poco perde il realismo e l'equilibrio con cui è inizialmente raffigurato, diventa sempre più una "realtà" esclusiva della mente di Amleto: è la manifestazione della sua follia.⁴²⁶

Solo dopo aver assistito ad una breve recitazione di un monologo di Ecuba, che lamenta la morte del marito, Amleto sembra riscuotersi da quel "bestial oblivion"⁴²⁷ in cui era affondato dopo essere venuto a conoscenza dell'omicidio del padre. Emerge qui il vero Amleto, come era prima della morte del genitore e del trauma ad esso relativo: grazie alla sua estrema intelligenza e prontezza mentale, impiega solo un istante ad architettare un piano che possa

⁴²² *ivi*, cit., p. 28-29.

⁴²³ *ivi*, cit., p. 32.

⁴²⁴ *ivi*, cit., pp. 32-33.

⁴²⁵ *ivi*, cit., p. 33.

⁴²⁶ A. C. BRADLEY, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, in "Project Gutenberg", 2008, <http://www.gutenberg.org/files/16966/16966-h/16966-h.htm>, 12-08-18.

⁴²⁷ *ibidem*.

smascherare il Re.⁴²⁸ Nel momento in cui *La morte di Gonzago* viene messa in scena, il Re impallidisce, si alza e lascia la sala seguito dalla corte, perplessa e sconvolta. È questo momento, secondo Bradley, il vero “turning-point” dell’intera opera.⁴²⁹ Amleto, che ha seguito il Re nella sua ritirata dal teatro, lo trova in un corridoio, in preghiera: nonostante sia l’occasione perfetta per mettere in atto la propria vendetta, egli esita, tanto da decidere, per il momento, di risparmiargli la vita, perché se lo uccidesse in quel frangente l’anima di Claudio andrebbe in Paradiso.⁴³⁰

Bradley parla di “unconscious delay”: una scusa, che permette ad Amleto di posticipare la scelta tra l’agire il non agire, chiaro sintomo dello stato mentale confusionale in cui si trova il Principe.⁴³¹

Questo è il vero punto di svolta della tragedia: nel risparmiare il Re, egli sacrifica Polonio, Ofelia, Rosencrantz e Guildenstern, Laerte, la Regina e infine se stesso⁴³².

Ben diverso è invece il protagonista di *Shin Hamuretto*.

As his is not the antic disposition of a determined revenger, he does not calculatedly procrastinate his revenge. He only takes advantage of accidents and enjoys the impasse. This is far from the tense mood of the original play, and at times it turns to parody. It can be called a *dolce vita Hamlet*.⁴³³

Dopo che Polonio ha proposto di mettere in atto lo stratagemma, Amleto resta scettico:

ハム。「ポローニヤスは、此の朗読劇に、王と王妃を招待して、劇の進行中に お二人が、どんな顔をなさるか、ためしてみようという魂胆なのだが、馬鹿な事を考えたものだ。たとい真蒼な顔をなさったところで、それが、どんな証拠になるものか。また、平気で笑っていたとて、それが無罪の証拠になるとは限らぬ。」⁴³⁴

⁴²⁸ *ibidem*.

⁴²⁹ William SHAKESPEARE, *Amleto [Hamlet]*, trad. di Goffredo Raponi, in “Liber Liber”, 2016, <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-s/william-shakespeare/amleto/>, 19-12-18.

⁴³⁰ BRADLEY, *Shakespearean Tragedy*....

⁴³¹ *ibidem*.

⁴³² *ibidem*.

⁴³³ IZUBUCHI, “A Hamlet of Our Own...”, cit., p. 192.

⁴³⁴ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

Hamlet: Polonius has the ulterior motive of inviting the King and Queen to the recital of the play to see what their reaction is as the story progresses, but I think it's a stupid idea. Even if their faces turn pale, what kind of proof would that be? And on the other hand if they laugh with no concern at all, that doesn't mean they're not guilty. ⁴³⁵

Dopo lo spettacolo, l'unica reazione di Claudio, che ha assistito sorridente all'intera messa in scena, consiste in un semplice elogio degli attori. È invece Gertrude che fa interrompere la recita, per poi lasciare infuriata la sala.

La Regina è rappresentata come una donna orgogliosa, con un forte senso del dovere in quanto membro della famiglia reale. Essa ricopre due importanti funzioni, che nell'originale sono invece legate al personaggio di Ofelia: attraverso il matrimonio precipitoso con Claudio causa un trauma ad Amleto e ne subisce uno lei stessa a causa del comportamento irresponsabile del figlio. In questo, è possibile intravedere un parallelo tra Gertrude e Polonio. Come Polonio subisce un trauma a causa dell'immoralità mostrata dall'adorata figlia Ofelia, così la Regina ne subisce uno per l'ignavia e il menefreghismo di Amleto.⁴³⁶

La Regina, che apparirebbe più vecchia della sua controparte, non sembra ricoprire per il Principe il ruolo di madre che la caratterizza nell'opera shakespeariana. Al contrario, Dazai ci mostra ancora una volta la propria abilità di "giocare": ricrea il legame di genitore-figlio tra Gertrude e Amleto, trasponendone il ruolo ad Ofelia con estrema nonchalance, quasi volesse contrapporsi allo stesso Shakespeare.

In seguito a questo trauma (e probabilmente anche a quello subito in seguito poi da Claudio, nel momento in cui egli uccide Polonio) la Regina smette di avere fiducia negli uomini. È quindi possibile osservare un altro parallelo: quello tra la Gertrude di Dazai e l'Amleto originale, che in seguito alle seconde nozze della madre e poi alla delusione amorosa di Ofelia, smette di avere fiducia nelle donne.⁴³⁷

Ultimo parallelo riguarda il suicidio della Regina, che Orazio annuncia trafelato nella Scena 9, verso la conclusione della tragedia. Dazai opera, ancora una volta, uno scambio di ruoli, stavolta tra Gertrude e Ofelia. Nell'opera originale, Ofelia, che si uccide lasciandosi affogare nel fiume che scorre nei giardini reali, rappresenta il terzo e probabilmente più grave trauma

⁴³⁵ DAZAI, *A New Hamlet*, (trad. di Owen Cooney).

⁴³⁶ MIYAZAWA, "Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., pp. 39-40

⁴³⁷ MIYAZAWA, "Shin Hamuretto' ni okeru...", cit., pp. 38-39.

per Amleto. In *Shin Hamuretto*, tuttavia, il caso non è questo: Ofelia ha semplicemente rifiutato Amleto, e questi non sembra esserne tremendamente sconvolto. Al contrario, il terzo grave trauma per il giovane Amleto è il suicidio della madre, che insieme alle insinuazioni di Polonio fa nascere nel Principe forti dubbi riguardo la possibile colpevolezza di Claudio.⁴³⁸ Amleto racconta di essere stato affezionato allo zio, durante l'infanzia, e non sembra tuttora averlo in antipatia.

ハム。「どうも、いろいろ複雑なんだ。だけど叔父さんは、悪いひとじゃない。それだけは、たしかだ。小さい策士かも知れないけれど、決して大きい悪党じゃない。何が出来るもんか。」⁴³⁹

Hamlet: It seems like things are very complicated in my life. But I will say this- my uncle is not a bad person. I know this for sure. He may be a petty schemer, but he's not a colossal villain. What else is there to say?⁴⁴⁰

La figura di Claudio appare effettivamente come quella di un uomo ragionevole e onesto, in grado di simpatizzare con giovani come Amleto, Laerte e Orazio. Ma si tratta soltanto di una facciata: il Claudio di Dazai è freddo e calcolatore, crudele e senza dubbio in grado di manipolare chiunque grazie alla sua abilità con le parole.⁴⁴¹

Dopo la recita, il Re chiama Polonio nelle sue stanze, accusandolo di aver istigato il Principe e il suo amico a prendere parte ad un complotto ordito contro di lui. Polonio cerca di allontanare l'attenzione del Re dalle voci riguardanti le accuse del fantasma, ma il momento in cui il timore diventa reale dà vita alla tragedia: ecco che Polonio, consumato dall'ossessione per la "giustizia", arriva ad insinuare di aver assistito ad un terribile delitto commesso da Claudio due mesi prima. Ne consegue che Polonio, forse troppo vicino alla verità, venga ucciso in un istante da Claudio.⁴⁴²

La scena seguente vede il Re annunciare l'inizio della guerra contro la Norvegia, per poi elogiare le ultime gesta compiute in battaglia da Laertes, che egli descrive essere morto da

⁴³⁸ *ivi*, pp. 39-40.

⁴³⁹ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

⁴⁴⁰ DAZAI, *A New Hamlet* (trad. di Owen Cooney).

⁴⁴¹ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., pp. 181-182.

⁴⁴² DAZAI, *Shin Hamuretto*.

eroe. Quando Amleto chiede il perché dell'assenza di Polonio, riesce a sviarne abilmente l'attenzione, dichiarando la questione non importante in quel momento; nella stessa scena, anche alla notizia del suicidio della Regina egli non sembra preoccuparsene, pensando solo alla necessità di lottare per il regno.⁴⁴³

Come dice Sano Akiko, Amleto è irriverente, ribelle e instabile: la perfetta immagine di gioventù dello stesso autore. Vorrebbe venire a conoscenza della verità riguardo alla morte del padre, ma non sembra intenzionato alla vendetta; non approva il matrimonio tra la madre e Claudio, eppure dice che potrebbe trattarsi di una soluzione vantaggiosa. Dazai lo rende sempre inattivo, privo di forza d'agire. Solo alla fine Amleto è assalito dai dubbi: le azioni e le parole di Polonio, il comportamento di Claudio, la morte della madre sembrano accendere in lui la scintilla della follia, dell'ossessione per la verità, in una ripresa estremamente semplificata del processo per cui Amleto perde il senno:⁴⁴⁴ ancora una volta Dazai dimostra qui il suo "gioco."

Nel momento in cui Claudio dichiara che egli non morirà, bensì vivrà per compiere il proprio destino, la risposta di Amleto rappresenta la chiusura dell'opera:

ハム。「信じられない。僕の疑惑は、僕が死ぬまで持ちつづける。」⁴⁴⁵

Hamlet: I don't believe it. I'll hold my suspicions about you until the day I die.⁴⁴⁶

⁴⁴³ ASHIZU Kaori, *What's Hamlet to Japan?*, in "The New Variorum Hamlet Project Online", 2005, <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=texts.php?sects=globalh>, 14-10-18.

⁴⁴⁴ SANO, "Shin Hamuretto. Dazai Osamu...", cit., pp. 181-182.

⁴⁴⁵ DAZAI, *Shin Hamuretto*.

⁴⁴⁶ DAZAI, *A New Hamlet* (trad. di Owen Cooney)

Conclusion: Dazai e l'esperimento di *Amleto*

Nella premessa dell'opera, Dazai scrive:

沙翁の「ハムレット」を読むと、やはり天才の巨腕を感じる。情熱の火柱が太いのである。登場人物の足音が大きいのである。なかなかのものだと思った。この「新ハムレット」などは、かすかな室内楽に過ぎない。

Leggendo l'Amleto di Shakespeare, non posso fare a meno di percepire il tocco di un maestro. Il tutto è così passionale, e le azioni dei personaggi hanno una gravità straordinaria. Ho pensato fosse davvero un lavoro eccezionale. Invece questo mio "A new Hamlet" non va oltre la complessità di una semplice musica da camera.

Shin Hamuretto è, all'interno della produzione di Dazai, un manifesto della sperimentazione psicologica dell'autore. Come già accennato, è lo stesso Dazai a definirlo "un gioco creato per capriccio", un *leesedrama* non all'altezza dell'opera shakespeariana. Tuttavia, egli dà vita a un labirinto di interazioni umane, con un'abilità narrativa tale da catturare completamente l'attenzione dei lettori. Parodiando la nota tragedia, si realizza la condizione perfetta per mettere alla prova i ritratti psicologici che egli stesso viene a creare, dando origine a situazioni e personaggi completamente nuovi. Lasciando riecheggiare lungo tutta la narrazione riferimenti alla trama e ai dialoghi di Shakespeare, l'autore si nasconde tra le proprie righe, tirando i fili di un "gioco" che sconvolge e deforma ogni elemento della tragedia originale.

Sembrerebbe dunque che anche una "semplice musica da camera" nelle mani di Dazai si riveli un'opera di estremo spessore psicologico, che raggiunge la complessità di una vera e propria sinfonia.

Bibliografia

ASHIZU Kaori, “Nihon no ‘Hamuretto’ juyō - sono tayōna henbō”, Kumamoto Ritsudai Gakubun Gakubu, “Bunsai”, 2007. vol. 3, pp. 6-15.

芦津かおり、『日本の「ハムレット」受容—その多様な変貌』、熊本県立大学文学部『文彩』、2007、3、pp. 6-15.

(http://kuid.ofc.kobe-u.ac.jp/InfoSearch/html/researcher/article_Y6GXc-JDbB3O-IBQ3mbe3w_ja.html)

BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio Editori, 2009.

BRUDNOY, David, “The immutable despair of Dazai Osamu”, *Monumenta Nipponica*, Vol. 23, No. 3/4, pp. 457-474, Sophia University, Tōkyō, 1968.

CAROLI, Rosa, GATTI, Francesco, *Storia del Giappone*, Bari, Editori Laterza, 2012.

COX, Jamie Walden, “Dazai’s Women: Dazai Osamu and his Female Narrators”, *Dissertations and Theses*, 132, Portland State University, 2012.
https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds/132

DAZAI Osamu, *Crackling Mountain and Other Stories*, trad. di James O’Brien, Tokyo, Charles E. Tuttle Co. Inc., 1990.

DAZAI Osamu, *A New Hamlet [Shin Hamuretto]*, trad. di Owen Cooney, edizione Kindle, 2016.

DAZAI Osamu, *Return to Tsugaru: Travels of a Purple Tramp* (translated by James Westerhoven), Kodansha International, Tōkyō, 1985.

DAZAI Osamu, *Selected Stories and Sketches* (translated by James O'Brien), East Asia Papers Number 33, China-Japan program, Cornell University, Ithaca, 1983.

DAZAI Osamu, *Self Portraits*, trad. di R. F. McCarthy, Kodansha International, Tōkyō, 1991.

DAZAI Osamu, *Il sole si spegne* (traduzione di Luciano Bianciardi), Feltrinelli, 2016.

DAZAI Osamu, *Lo squalificato* (traduzione dall'americano di Marcela Bonsanti), Feltrinelli, Milano, 1962.

DILLON, S. A., *Dazai Osamu and the problematics of context in Japanese artistic consciousness*, Stanford University, 1988.

<https://search.proquest.com/docview/303701113?accountid=17274>

FUJIWARA Kosaku, "Chūki Dazai bungaku no dainamikkusu" (Dinamiche del periodo centrale di Dazai), Ōida Daigaku Kyōiku Fukushi Kagakubu Kenkyū Kiyō/ Ōida Daigaku Kyōiku Fukushi Kagakubu, hen 25 (2), 2003, 10, pp. 244-236.

藤原耕作、『中期太宰文学のダイナミクス』、大分大学教育福祉科学部研究紀要 / 大分大学教育福祉科学部 [編] 25、10、2003, pp. 244-236.

(<https://ci.nii.ac.jp/naid/110001033814>)

GALLIMORE, Daniel, "Tsubouchi Shōyō and the Beauty of Shakespeare Translation in 1900s Japan", *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 13, 28, 2016, pp. 69-85.

GALLIMORE, Daniel, "Shōyō, Sōseki, and Shakespeare: Translations of Three Key Texts", *Japan Women's University Faculty of Humanities Journal*, 59, 2010, pp. 41-61.

HARRIS, M., *Biblical fictions: Modern short stories that retell biblical narratives*, Boston University, 2005.

<https://search.proquest.com/docview/305027739?accountid=17274>

HITCHEON, Linda, O'FLYNN, Siobhan, *A Theory of Adaptation*, Londra, Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.

IZUBUSHI Hiroshi, "A Hamlet of Our Own: Some Japanese Adaptations", in Ueno Yoriko, *Hamlet and Japan*, New York, AMS Press, 1995, pp. 189-203.

KAWACHI Yoshiko, "Hamlet and Japanese Men of Letters", *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, 14, 29, 2016.

KAWAHARA Masato, "Dazai Osamu 'Otogizōshi' Ron - Kodokuna otokotachi no monogatari" ("Favole" di Dazai Osamu. Racconti di individui solitari), *Yamaguchi Bungaku*, 4, 2018, pp. 13-24.

河原優人「太宰治『お伽草紙』論: 孤独な男たちの物語」、山口国文、第41巻、2018、pp. 13-24.

(<https://ci.nii.ac.jp/naid/120006478220>)

KEENE, Donald, *Dawn to the West: A History of Japanese Literature*, vol. 4, New York, Columbia University Press, 1999, pp. 1023-1112.

KISHI Tetsuo, BRADSHAW, Graham, *Shakespeare in Japan*, Continuum, London-New York, 2006.

KOBAYASHI Hideo, "Ofueriya Ibun" (Il testamento di Ofelia), in *Kobayashi Hideo Shū*, *Gendai Nihon bungaku taikai*, vol. 34, Chikuma shobō, 1968, p. 183.

ISHIZUKA Noriko, "Hamuretto to Shiga Naoya Kurōdiasu no Nikki. Kafuchōsei ni okeru danseitachi no kattō", ("Hamlet" e "Il Diario di Claudius" di Shiga Naoya: il conflitto del patriarcato), *Lingua Bulletin Paper*, 12, Sophia University, 2011, pp. 31-44.

石塚倫子「『ハムレット』と志賀直哉『クローディアスの日記』 - 家父長制における男性たちの葛藤」 *Lingua*, 13, pp. 31-44.

<http://digital-archives.sophia.ac.jp/repository/view/repository/00000011926>

LYONS, Phyllis I. “‘Art Is Me’: Dazai Osamu's Narrative Voice as a Permeable Self.”
Harvard Journal of Asiatic Studies, 41, 1, 1981, pp. 93-110.
www.jstor.org/stable/2719002.

LYONS, Phyllis I., “*Dazai Osamu* by James O’Brien: Review”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, 11, 1 1976, pp. 119-122.

LYONS, Phyllis I., *The Saga of Dazai Osamu: a critical study with translations*, Stanford University Press, 1985.

MILLER, J. Scott, *Adaptation of western literature in Meiji Japan*, St. Martin’s press, Palgrave, 2001.

MITFORD, A.B, *Tales of Old Japan: Folklore, Fairy Tales, Ghost Stories, and Legends of the Samurai*, Mineola, New York, Dover Publications, 2017.

MIYAZAWA Nobuhiko, “‘Shin Hamuretto’ ni okeru Dazai Osamu no Shekkusupia juyō”, (L’influenza di Shakespeare nel “Nuovo Hamlet” di Dazai Osamu), *Senshū jinbun ronshū*, 84, 2009, pp. 25-49.
宮澤信彦 『新ハムレット』における太宰治のシェイクスピア受容、専修人文論集、84掲載、2009、pp. 25-49.

MIZUSAKI Noriko, “Dazai Osamu to Shekkusupia - “Shin Hamuretto” wo megutte” (Dazai Osamu e Shakespeare. “Nuovo Hamlet”), *Journal of Edogawa Women’s Jr. College*, 16, 2001, pp. 127-134.

水崎野里子 「子太宰治とシェイクスピア: 『新ハムレット』をめぐって」、江戸川女子短期大学紀要 / 江戸川女子短期大学紀要編集委員会編、第16巻、2001、pp. 127-134.

(<https://ci.nii.ac.jp/els/contents110000468907.pdf?id=ART0000849571>)

MUCCIOLI, Marcello, *La letteratura giapponese, la letteratura coreana*, Sansoni, Milano, 1969.

NAGAHARA Shinobu, “ ‘Hamuretto’ no keifu: Dazai Osamu ‘Shin Hamuretto’ to yotsu no sakuhin” (La genealogia di “Amleto”: “Nuovo Amleto” di Dazai Osamu e altre quattro opere), *Guesthouse*, volume extra, 2009, pp. 1-48.

長原しのぶ「〈ハムレット〉の系譜：太宰治『新ハムレット』と四つの作品」、臨時増刊号1、2009、pp. 1-48.

(<http://jairo.nii.ac.jp/0028/00015570/en>)

NAGAFUJI Takeshi, “‘Kobayashi Hideo ‘Ofelia ibun’. Kaku to iu higgi no yukue” (Kobayashi Hideo: Il Testamento di Ofelia - L’esito del rito segreto della scrittura), *Shinshū Toyonan Joshi tankidaigaku kiyō*, vol. 2, Shinshū Toyonan Joshi tankidaigaku, 1985, pp. 53-57.

NAGAIKE Kazumi, *Dazai osamu’s Otogi zōshi: A structural and narratological analysis*, University of Alberta, 1997.

(<https://search.proquest.com/docview/304397055?accountid=17274>)

O'BRIEN, James Aloysius, *A Biographical And Literary Study Of Dazai Osamu*, Indiana University, 1969.

(<https://search.proquest.com/docview/302445717?accountid=17274>)

OKUMURA Atsushi, “Dazai Osamu ‘Hashire Merosu’, mou hitotsu no kanōsei” (“Corri, Melos!” di Dazai Osamu: una nuova possibilità), *Bollettino Università Yamagata (discipline umanistiche)* n. 17, cap. 1.

奥村淳「太宰治『走れメロス』、もうひとつの可能性」、山形大学紀要、人文科学 / 山形大学、編17、号1、pp. 39-78.

https://yamagata.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=1191

ORBAUGH, Sharalyn, “Naturalism and the emergence of *Shishōsetsu* (personal novel)”, *The Columbia companion to Modern East Asia Literature* (a cura di Joshua Mostow), Columbia University Press, New York, pp. 137-140.

RIMER, J. Thomas, GESSEL, Van C., *The Columbia anthology of modern Japanese literature, Volume 1: From Restoration to Occupation, 1868-1945*, Columbia University Press, 2005.

SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge (Taylor & Francis Group), London and New York, 2006.

SANO Akiko, “Shakespeare translation in Japan: 1868 -1998”, *Ilha do Desterro*, 36, 2008, pp. 337-369.

SANO Akiko, “*Shin Hamuretto*” - *Dazai Osamu no Shekkusupia honan* (“Nuovo Hamlet”: un adattamento di Shakespeare da Dazai Osamu), *Bulletin of Teikyo University Junior College*, 26, 2006, pp. 171-184.

佐野昭子 「『新ハムレット』 — 太宰治のシェイクスピア翻案」、帝京大学短期大学紀要 / 帝京大学短期大学編、第26巻、2006、pp. 171-184.

<https://apps.main.teikyo-u.ac.jp/tosho/asano26.pdf>

SHAKESPEARE, William, *Hamlet -The Modern Shakespeare: The Original Play with a Modern Translation*, The Modern Shakespeare Editors, Edizione Kindle.

SHIGEKAZU Ando, “The Destiny of Hamlet in Modern Japan: Concerning ‘The Diary of Claudius’ by Shiga Naoya”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 30, No. 4, East-West Issue, Penn State University Press, 1993, p. 353.

SIBLEY, William F., “Naturalism in Japanese Literature”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 28, 1968, pp. 157-169.

TATESHITA Tetsushi, “Dazai Osamu ‘Ningyo no Umi’ ron. Konnan/Kibō to shite no ‘shin’”, *Kushiro Kōgyōkōtō Senmongakkō “Hen”*, vol. 49, 2016.

館下徹志 「太宰治『人魚の海』論—困難/希望としての「信」」、釧路高専一般教育科、第49巻、2016.

TSURUYA Kenzō, “Shin Hamuretto no sekai” (Il mondo de “Nuovo Amleto”), *Nihon Bungaku Kenkyū*, n. 28, 1992, pp. 175-185.

鶴谷憲三、「新ハムレット」の世界、日本文学研究、通号 28、梅光学院大学日本文学会、1992、pp. 175-185.

(<http://id.ndl.go.jp/bib/000000027105>)

TSURUYA Kenzō, “‘Shin Hamuretto’ ronjōsetsu. Uruguchi Bunji he no kakawari wo chūshin ni” (Sul “Nuovo Amleto”. Il legame con Uruguchi Bunji), *Nihon Bungaku Kenkyū*, 1990, pp. 141-149.

鶴谷憲三「『新ハムレット』論序説—浦口文治への関わりを中心に」、日本文学研究、1990、pp. 141-149.

UEDA Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio Editori, 2014.

WOLFE, Alan, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The case of Dazai Osamu*, Princeton University Press, 1990.

VARDAMAN Jr., James M., “Dazai Osamu’s “Run Moerus!” and Friedrich Schiller’s “Die Burgschaft””, *Comparative Literature Studies*, 24, 3, 1987, pp. 243-250.

https://www.jstor.org/stable/40246383?seq=1#page_scan_tab_contents

Sitografia

ASHIZU Kaori, *What's Hamlet to Japan?*, in “The New Variorum Hamlet Project Online”, 2005, <http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/index.php?page=texts.php?sects=globalh>, 14-10-18.

BRADLEY, A.C., *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, in “Project Gutenberg”, 2005, <https://www.gutenberg.org/files/16966/16966-h/16966-h.htm>, 18-07-2018.

DAZAI Osamu, *Kakekomi Uttae* (L'accusa affrettata), in “Aozora Bunko”, 1999, https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/277_33098.html, 12-11-18.

DAZAI Osamu, *Hashire Merosu* (Corri, Melos!), in “Aozora Bunko”, 2000, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card1567.html>, 12-11-18.

DAZAI Osamu, *Omoide* (Ricordi), in “Aozora Bunko”, 1998, https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/1574_15508.html, 03-01-19.

DAZAI Osamu, *Otogizōshi* (Favole), in “Aozora Bunko”, 1990, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card307.html>, 16-11-18.

DAZAI Osamu, “*Sarumen Kanja*” *Atogaki* (Prefazione a “Il ragazzo con la faccia da scimmia”), 1999, https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/54173_46730.html, 20-12-18.

DAZAI Osamu, *Shin Hamuretto* (Nuovo Amleto), in “Aozora Bunko”, 1998, <http://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card1576.html>, 10-11-17.

DAZAI Osamu, *Shinshaku Shokoku Banashi* (Nuova Traduzione dei Racconti delle Province), in “Aozora Bunko”, 1999, <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/card2269.html>, 18-11-18.