



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Civiltà dell'Asia e
dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

**La letteratura
performativa di Tawada
Yōko**

Il nuovo ruolo della letteratura attraverso i due
espedienti della finzione e del linguaggio

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Ch.mo Prof. Zanotti

Laureanda

Eva Vaglini
989787

Anno Accademico

2019 / 2020

Indice

要旨	5
1. Introduzione	8
2. Note biografiche	12
2.1 Una scrittrice bilingue.....	12
2.2 Una scrittrice exofonica	16
2.3 Le opere e le tematiche	18
3. La finzione nell'opera di Tawada Yōko	22
3.1 Tawada e la finzione.....	22
3.2 Il sogno e il viaggio nei romanzi di Tawada	26
3.3 La finzione in <i>Fushi no shima</i>	29
3.4 La finzione in <i>Kentōshi</i>	35
3.5 La finzione in <i>Memorie di un'orsa polare</i>	42
3.5.1 La scelta del soggetto e la problematica ambientale	42
3.5.2 La costruzione dell' 'io' all'interno della finzione narrativa.....	47
3.5.3 Autobiografia sull'avvenire come letteratura performativa	52
3.6 Ultime riflessioni sulla finzione nell'opera di Tawada.....	56
4. La parola come corpo nell'opera di Tawada Yōko.....	59
4.1 Premesse dalla filosofia del linguaggio	59
4.2 L'importanza del lettore.....	60
4.3 La decostruzione del linguaggio.....	62
4.3.1 Introduzione	62
4.3.2 La traduzione impossibile.....	63
4.3.3 Il nichilismo in Tawada e Melville	66
4.4 Tra il vuoto e la nebbia	71
4.4.1 L'inesistenza dell' 'altro'	71
4.4.2 La morte della lingua madre	74
4.4.3 Hazama: l'inframezzo tra le lingue	76
4.5 La parola e il pieno	79
4.5.1 Il conflitto che porta alla nascita	79

4.5.2 La parola come corpo	82
4.6 Il tema del linguaggio in <i>Memorie di un'orsa polare</i>	85
5. Il ruolo della letteratura per Tawada	92
6. Conclusioni	97
Bibliografia generale	103

要旨

多和田葉子(1960)は近年拡大したエクソフォニック文学を代表する作家の一人だと言われている。確かに、彼女は日本とドイツにて作家として活躍しており、バイリンガル作家として二つの言語で小説を執筆する上で、単言語よりも言葉と言葉の間にあるいわゆる「狭間」そのものを主体とする作者でもある。更に、多和田の文学で頻発に出現されるテーマとして幻想世界や夢世界、現実の多重性を持つ小説があるが、それはまるで現実が新たな面で語られているようである。本研究では上に述べた多和田の文学における言語や虚構などをどのように文学の視点に繋げることができるのかという問題を出発点とし、彼女自身にとって文学がどういう表現力を持つべきだと考えているのかを考察していきたい。

まず、多和田葉子のエッセイや日記にて現実と虚構の違いについて書かれた文章を取り上げることで、小説における夢や旅行などのテーマを用いる文学的戦略を通じて非現実的な文章と混合していることが見え、彼女にとって現実世界と虚構世界がそう簡単に分別できる物ではないとわかった。そして、「不死の島」や「献灯使」、「雪の練習生」という小説の中から文章を取り上げることで、多和田が様々な世界を多重的に混合し物語の展開を制限せずに、現実の幅そのものを広げて非現実的な物も舞台に組み込んだ文学作品の推進を行なっていることがわかった。特に、「不死の島」や「献灯使」にて虚構を通じて文章に表される事実は「フィクション」であることにも関わらず、作者が読者に対してこの世の人間がどういう役割をもつかについて伝える効果があることから事実である事が窺える。これらの小説の中で主体となる大きなテーマは近年においてますます憂慮に耐えられない状況となっている環境問題についてであるが、その状況において私たちが未来に対して虚無的に何かしようともせずただ見ているどころか、刻々と迫られる緊急かつ避ける事の出来ない人間・世界観が現れる。こうして実際に有効性を持つ文章についてイタ

リアの評論家であるカルラ・ベネデッティが「パフォーマティヴ文学」と呼び、多和田葉子の小説はまさに虚構を使って世界に影響を与える力を持つことが研究で明らかとなった。

論文の後半では多和田葉子の文学における言語問題について研究を行ない、ここも彼女にとって言語の持つ力を明らかにしてそれは文学の役割とどう繋がるかを調べた結果について記述している。言語哲学者のジョン・L・オースティンによる言語の発話行為論理に基づくと、多和田の文学は小説の中にしばしば言語間における翻訳の不可能性や不毛性などが表れてくるにも関わらず、実際はこの悲観的な考え方に逆らってその壁を越えようとする力を持つ。それは多和田が言語の多様性による誤訳や勘違いなどを受け入れ、言葉が持つ新たな可能性として捉えようとしているからである。特に彼女のエッセイと日記によく出てくる「狭間」という言葉があるが、それは言語の制限を認めることで溝みたいな空白に落ちる行動を表している。だが、この狼狽から私たちが得られるポジティブな効果もあり、それは言語の不在によって言語への新たな視線が生まれるために必然的な条件となっている。更に、多和田は言葉通りの意味という絶対安全な足場を失ってもそれでも言語は無数の可能性をもっているという。物語に書かれている事実について勘違いされる危険性があるにも関わらず、それでも小説を書く作者の文学観と同様だということを多和田は重要視している。そして、「雪の練習生」という小説を中心とし、多和田が奇妙な言語を通じて具体的にどういう新たな文学を生み出すことができたかを調べてみた。そこに作者が熊の主人公を使って無口頭の言語、つまり「狭間」に突っ込んだ言葉のない言語、を表現しようとしたことで母語を越えて言語の新たな可能性を映し出すことができたと考えられる。この新たな面で見ると言語は身体性を持つこととともに、この世に成り立つことができるように実際の形で作られてあるため、世界に響く力を持つ。それは人間が言葉を交わすことで考えの伝染をさせ、そのため考え自体が増殖することができる。

結論として、奇怪で非現実的な物語展開や奇妙な言語の使い方は多和田なりの文学的策略であり、それらのおかげで文学の「パフォーマティヴ」な役割を伝えることができる。要するに、多和田の文学

は虚構世界や奇妙な言語を使用することで、現実に影響を与えうる力を文学にもたせる効果をもっていると考えた。

1. Introduzione

Tawada Yōko è un'autrice di opere che fanno riflettere il lettore su alcune delle domande che l'uomo si pone dall'inizio della sua storia, come ad esempio 'che cos'è la realtà?', 'che cos'è il linguaggio?' o 'da dove viene la letteratura?'. Nell'estate del 2019 ho letto per caso il romanzo *Memorie di un'orsa polare*, una delle pochissime opere della scrittrice tradotte in italiano, e me ne sono innamorata. Mi ha colpito perché racchiudeva in relativamente poche pagine molteplici tematiche: dal surriscaldamento globale, all'estinzione di alcune specie viventi che ne consegue, alla riflessione sul linguaggio e sull'esistenza o meno di una lingua madre. Più che rispondere in maniera estensiva a queste delicate questioni però, suscitava ancor più domande riguardo agli argomenti trattati. E inoltre, più che parlarne in maniera analitica dividendoli in scompartimenti, li inglobava nei fatti della storia e li lasciava lì, a galleggiare, un po' in sospeso e un po' no. Il racconto è diviso in tre capitoli, ma contrariamente a quanto uno si aspetterebbe, non c'è un flusso lineare, sebbene ve ne sia uno cronologico, di progressione concettuale che si distingue nei tre momenti della dialettica hegeliana e ogni argomento ritorna un po' in tutte e tre le parti in maniera caotica e indistinta. Essendo un romanzo e non un trattato teorico, non c'è nulla di cui meravigliarsi. Tuttavia mi sembrava, mentre leggevo, che le cose che il narratore sceglieva di esporre e l'ordine in cui sceglieva di farlo avessero un loro senso e si incastrassero in modo equilibrato all'interno della narrazione, che così ritenevo assumere più 'sostanza'. Mi sono domandata quindi, nello specifico, a che cosa fosse dovuta questa nuova veste data alla letteratura e se fossero proprio questi piccoli accorgimenti, di cui lo stesso autore può o non può essere cosciente, che rendevano questo romanzo diverso in qualche modo da altri tipi di narrazioni. Può questo sovrapporsi di piani narrativi, che spezzano il fluire degli eventi, creando nel lettore la sensazione di un procedere 'irrealistico' dell'intreccio e di conseguenza un effetto 'straniante', essere al contempo ciò che lega indissolubilmente voce narrante/autore e lettore? Quali sono le idee di Tawada in merito a questo tipo di letteratura? A tali domande ho cercato di rispondere, seppur in maniera non ancora esaustiva, in questa tesi, che si propone di porre le basi per un'indagine su un possibile ruolo più attivo della letteratura nella vita dell'uomo secondo la scrittrice giapponese.

Per quanto riguarda la struttura di questo scritto, ai due capitoli che costituiscono il corpo argomentativo della tesi (uno sulla finzione e uno sul linguaggio in Tawada Yōko), sarà anteposto un breve capitolo introduttivo, che tenta di illustrare la figura dell'autrice inquadrandola nel

contesto della letteratura cosiddetta ‘exofonica’ (che sta ‘fuori’ dalla propria lingua madre) ed esporre quegli elementi biografici della vita di Tawada la cui comprensione è resa necessaria per far luce sugli aspetti che la legano al contesto tedesco e giapponese.

A seguire, il capitolo tre, sulla finzione all’interno dell’opera di Tawada, si occuperà di indagare tutti quei momenti narrativi dove il dualismo realtà/finzione viene in qualche modo scombinato creando nel lettore un disorientamento che usualmente non si proverebbe nel leggere un racconto di fantasia. Nel corso del capitolo vedremo che per molti studiosi ciò avviene a causa della perdita di un fattore considerato oggi necessario per rendere il corso degli eventi presentati nella narrazione ‘realistici’, e cioè il principio di causa ed effetto. Quello che ci interessa rilevare in questa sede è allora se questa scelta di non presentare i fatti narrati secondo una causalità logica, contribuisca a innescare un’intimità più profonda tra opera e lettore. In altre parole, se una disposizione non sequenziale e non convenzionale degli eventi, che solitamente non viene vista come confacente ai canoni della verosimiglianza letteraria, permetta al contrario una migliore partecipazione del lettore alla storia, e se ciò abbia come conseguenza un effetto ‘performativo’¹ della letteratura nei confronti di chi legge. Sempre in questo capitolo saranno presi ad esempio e analizzati nel dettaglio un breve racconto e due romanzi di Tawada; per ognuno saranno resi evidenti quei passi che presentano delle anomalie formali dal punto di vista del dualismo realtà/finzione, che, come sostiene Carla Benedetti, è una costruzione mentale legata principalmente alla modernità, non qualcosa di connaturato alla maniera di vedere il mondo dell’uomo (2011, 112). Gli aspetti teorici elaborati dalla critica letteraria italiana ci serviranno per porre le basi della nostra indagine sulle opere prese in esame: *Fushi no shima*, *Kentōshi* e *Yuki no renshūsei*, e sulla presenza o meno di elementi che possiamo ritenere rilevanti per ipotizzare una natura comunicativa di questi scritti. Per quanto riguarda i primi due racconti, essi ci parlano di un presunto mondo futuro in cui

¹ Abbiamo scelto questo termine perché è lo stesso che viene spesso utilizzato dalla critica letteraria Carla Benedetti, come sostiene Cinquegrani: «Il concetto di letteratura performativa non è nuovo. Nel 1998, in anni quindi cruciali per una nuova idea di letteratura, Carla Benedetti pubblica un libro, Pasolini contro Calvino, in cui utilizza questo termine per definire il ruolo invasivo dell’io nelle proprie opere, che caratterizza lo scrittore e regista bolognese» (2016, 77). Anche se non viene esplicitamente chiarita da Benedetti l’eventuale corrispondenza tra la parola ‘performativo’ e ‘agente’, possiamo dedurre, anche alla luce del testo di John L Austin *Come fare cose con le parole*, sicuramente letto dalla saggista italiana, che si riferiscano entrambe al concetto di ‘forza’ letteraria, da lei elaborato approfonditamente in varie occasioni.

un altrettanto presunto disastro nucleare² ha causato la fine del mondo come lo conosciamo noi oggi e, almeno in *Kentōshi*, anche un inizio di estinzione della specie umana. A questo proposito ci interesseremo di osservare se vi siano, all'interno della narrazione, elementi che possano essere ricondotti ad un superamento della dicotomia che divide la realtà dalla finzione e di confrontarli con gli scritti saggistici di Tawada, in modo da verificare se la scrittrice sia consapevole o meno di queste sovrapposizioni rappresentative. Lo stesso faremo con *Yuki no renshūsei*, che per molti studiosi rappresenta come vedremo un romanzo metaletterario, perciò sarà possibile evidenziare, se presenti, correlazioni che leghino gli intenti del romanzo al modus operandi di cui si avvale l'autrice per veicolare il suo messaggio attraverso una narrazione defamiliarizzante. Andremo infine a individuare se vi siano nelle tre opere analizzate particolari elementi che caricano di prefigurazione l'intreccio narrativo, e che quindi lo distanziano da un tipo di letteratura prettamente neorealista, che si basa appunto su leggi causali, e se questi elementi possano concorrere a rendere la narrazione performativa, nel senso di 'agente' sulla realtà del lettore.

Successivamente il capitolo quattro verterà a proposito del linguaggio dell'autrice giapponese, che contribuisce, secondo la nostra ipotesi, a dare all'intreccio una natura straniante, assieme con l'espedito della finzione. In questa parte, ci occuperemo in particolare non tanto dell'aspetto formale della lingua usata da Tawada, quanto di quello teorico, esposto dalla stessa scrittrice nei suoi saggi e diari. Due brevi paragrafi introduttivi apriranno il capitolo e saranno tesi a presentare alcune idee che faranno da sfondo a ciò che ci proporremo di dimostrare, ovvero la presenza di effettualità nell'opera della scrittrice exofonica. Due concetti chiave saranno quindi brevemente accennati in questa parte: la parola nella sua veste di 'forza agente' secondo la teoria di John L. Austin e il rapporto tra autore e lettore secondo l'autrice giapponese, che servirà a inquadrare a livello preliminare l'intento che Tawada vuol dare alla sua letteratura. Secondariamente ci interesseremo del linguaggio in relazione alle riflessioni della scrittrice riguardo alla pratica della traduzione, di cui si occupa sia per quanto riguarda le proprie opere sia per quanto riguarda opere altrui. Questa inquadratura ci permette di percorrere le varie opinioni di pensatori e filosofi sorte negli ultimi decenni sul problema del plurilinguismo e sul come risolvere le insidie derivanti dalla trasposizione letteraria da lingua a lingua. In questa fase cercheremo di inglobare il pensiero di Tawada in quello più ampio e generale del contesto novecentesco, in modo anche da evidenziare

² Come vedremo nello specifico più avanti, solo *Fushi no shima* presenta riferimenti certi allo scoppio di una centrale nucleare, reso esplicito proprio grazie a parole come 'radiazioni' e 'nucleare', non presenti però in *Kentōshi*.

quali siano le novità apportate dall'autrice in questo ambito. Inizieremo il nostro percorso da una presa di posizione che potremmo chiamare 'nichilista', ovvero una prospettiva che vede la traduzione come un'attività 'impossibile ma necessaria', allo stesso modo in cui è stata definita nel corso del secolo scorso dal filosofo Jacques Derrida. Molti racconti di Tawada, infatti, presentano questo tema della difficoltà traduttiva, laddove la protagonista del romanzo è una scrittrice, interprete o traduttrice, e l'intento di questa tesi è dimostrare innanzitutto com'è legata la questione linguistica a quella letteraria nel contesto specifico della produzione della scrittrice, e secondariamente come essa riesca a fornire una sua personale soluzione alla problematica del plurilinguismo. Ci occuperemo di analizzare che cosa significhi per Tawada il termine *hazama* (in giapponese 狭間), spesso utilizzato nei suoi scritti autobiografici o teorici in riferimento alle lingue e al rapporto che secondo lei si dovrebbe instaurare tra il parlante e le lingue che parla. Quest'analisi è fondamentale perché ci permetterà di capire se vi siano o meno elementi che facciano ricondurre il pensiero della scrittrice nei riguardi del linguaggio a una riflessione più ampia, che ingloba in sé non solo il tema della traduzione da lingua a lingua, ma anche il problema dell'intercomprensione tra parlanti di una lingua medesima. Infine prenderemo in esame ancora una volta *Yuki no renshūsei*, questa volta analizzando il testo sotto il profilo del linguaggio e delle circostanze che lo vedono protagonista nella vita dei tre orsi polari di cui parla la storia del romanzo. Qui osserveremo in che modo le considerazioni presenti negli scritti critici di Tawada vengono risolte nell'intreccio fittizio di un romanzo e se, attraverso uno studio parallelo tra le due forme letterarie, sia possibile elaborare una teoria del linguaggio secondo l'autrice, nonché collegarla a una visione più ampia della posizione dello scrittore nel mondo.

L'ultimo capitolo verterà appunto sul ruolo della letteratura secondo Tawada e cercherà, alla luce delle valutazioni finora considerate, di trarre le conclusioni riguardo al delicato rapporto tra autore e fruitore di un'opera letteraria. Sulle basi dell'indagine portata avanti, che ha scelto quelli che sembrano essere i due espedienti più lampanti della produzione della scrittrice giapponese ad avere un effetto defamiliarizzante per il lettore, ovvero la finzione al di là della finzione e il linguaggio al di là del linguaggio, tenteremo di individuare quel nesso che li lega e che permette alla produzione letteraria di Tawada di differenziarsi da altri tipi di letterature, nate e sviluppatesi soprattutto nel corso del novecento.

2. Note biografiche

2.1 Una scrittrice bilingue

Tawada Yōko è un'autrice di romanzi, saggi e racconti che scrive sia in lingua giapponese, quella che potremmo definire la sua 'lingua madre', che in lingua tedesca, che potremmo definire come sua 'lingua acquisita'. Nasce, infatti, a Tōkyō, ma si trasferisce presto ad Amburgo, dove, all'età di ventidue anni, inizia a lavorare come tirocinante in un'azienda affiliata a quella del padre (Hanawa 2019, 7). Dopo l'iniziale esperienza lavorativa, decide di riprendere gli studi, che porta avanti fino al Dottorato di Ricerca, per poi stabilirsi definitivamente in Germania, dove ancora oggi risiede. Nonostante il suo corso di laurea all'Università di Waseda a Tōkyō, dove aveva compiuto il primo ciclo di studi universitari, fosse incentrato sulla lingua russa, decide comunque di attraversare il globo per trasferirsi in Europa. Eppure non deve sorprendere più di tanto questo suo cambio di rotta, poiché sembra che nel periodo del liceo avesse intrapreso anche lo studio del tedesco. Quello che deve invece stupire è come mai si sia stabilita permanentemente in un paese lontano e abbia dato avvio alla sua carriera di scrittrice bilingue. A questa domanda risponde la stessa Tawada, che in un'intervista, quando le viene chiesto se percepisce una differenza tra le due lingue, afferma:

Che il giapponese sia la mia lingua madre è una semplice casualità. Il tedesco invece, è la lingua che mi sono scelta. [...] Il tedesco è per me la grande lingua globale che ha formato il ventesimo secolo. Riesce a immaginarsi la storia senza Freud, Nietzsche o Marx? C'è uno scrittore francese di etnia ebraica che sta scrivendo un libro immaginandosi che Freud non avrebbe fatto quel lavoro se avesse parlato francese come prima lingua. In ogni modo, il fatto di aver usato il tedesco ha determinato il tessuto del lavoro di questi tre personaggi e, all'inverso, penso che il tedesco sia stato arricchito proprio per il fatto di essere la lingua da loro usata. Non posso quindi che sentirmi fortunata di poter stare a contatto con una lingua come il tedesco³. (Hanawa 2019, 5)

La scrittrice si sarà sentita attratta verso ciò che poteva voler dire conoscere una lingua come il tedesco. La storia della filosofia vede una massiccia presenza del tedesco, e saperlo parlare e leggere le poteva dare accesso in maniera diretta a gran parte della storia del pensiero occidentale, senza per forza dover ricorrere a traduzioni in giapponese. Innegabilmente però, non è stata solo la filosofia ad attrarla. Quando l'intervistatrice le domanda se vi sia un autore tedesco di cui abbia subito l'influenza, lei risponde: «per me che scrivo poesie e romanzi, naturalmente assume una notevole importanza il tedesco usato da Celan, Benjamin e Kafka. A pensarci, anche riprendendo in

³ Tutte le citazioni dal giapponese o dall'inglese presenti in questo elaborato sono state tradotte in italiano da chi scrive, se non altrimenti specificato.

mano la storia della letteratura giapponese, non potrei trovare un autore altrettanto importante per me come questi tre» (Hanawa 2019, 5-6).

Questo suo profondo interesse per una lingua così lontana dal giapponese, l'ha portata a diventare una delle poche scrittrici bilingui esistenti al mondo. Si hanno per esempio moltissimi esempi di scrittori che scelgono a un certo punto della loro vita, di adottare come lingua per i loro romanzi quella 'acquisita', ovvero la lingua nazionale parlata dalla maggioranza della popolazione del paese che li ospita. Basti pensare allo scrittore russo Vladimir Nabokov, il quale, scrivendo romanzi sia in russo sia in inglese, rientra largamente nella definizione di 'scrittore bilingue'. Tuttavia, a differenza di Tawada, le due serie di libri pubblicati sono perfettamente divisibili in due dal punto di vista linguistico e cronologico: una parte scritta in russo e appartenente al periodo passato in terra natia, e una seconda parte che lo vede adottare la lingua inglese dopo il suo trasferimento in America del 1940 (Numano 2012, 242). Non sono molti invece i casi di autori che alternano due lingue diverse per la stesura dei loro romanzi e Tawada rappresenta pertanto un caso più che esemplare. Pur essendosi stabilita in Germania nel 1982, inizialmente scriverà soltanto in lingua giapponese, poiché, ragionevolmente, la conoscenza del tedesco, che pur le permetteva di lavorare in un'azienda del posto, non era ancora sufficiente ad assecondare lo svolgimento di una proficua attività di scrittrice. Tutto quello che scrive fino al 1988, incluse le poesie scritte durante gli studi a Waseda, è prodotto esclusivamente nella sua lingua madre; dal 1988 al 1995 scrive in entrambe le lingue saggi e romanzi diversi, il che vuol dire che non traduce mai gli scritti da una lingua all'altra; dal 1995 fino a fine secolo circa continua la sua produzione bilingue e inizia anche a tradurre delle sue opere, o meglio, inizia a tradurre per lo più le sue opere scritte originalmente in tedesco, raramente quelle in giapponese (Matsunaga 2002, 78); dal 2000 fino ad oggi si è visto un aumento anche delle opere originalmente prodotte in giapponese tradotte in lingua tedesca (pensiamo a *Yuki no renshūsei*, pubblicato in Giappone nel 2011 e in Germania nel 2014, con il titolo *Etüden im Schnee*), nonché delle opere 'miste', come la poesia *Die Tōsō des Tsukis* (in or. *Die 逃走 des 月 s*), ibrido linguistico che intreccia parole semanticamente 'vuote' appartenenti al vocabolario tedesco, con quelle 'piene' facenti parte del lessico cinese/giapponese. Questa evoluzione nell'uso delle lingue a lei vicine, è certamente dovuta a fattori determinati dai tempi e dalle modalità di apprendimento di una lingua ed è interessante notare come Tawada stessa ammette che, almeno in una fase iniziale della sua produzione, abbia utilizzato i due sistemi

linguistici in modo diverso a seconda del tipo di testo che scriveva, seppur non consciamente. Quando scriveva testi accademici, dove si richiede solitamente un profilo più scientifico, privilegiava il tedesco, la lingua che aveva appreso, appunto, attraverso processi logici e mnemonici. Quando si trovava a scrivere poesie o racconti, scritti generalmente più ‘di getto’ e senza troppe elucubrazioni concettuali, usava il giapponese, lingua appresa dalla nascita⁴.

Analizzando a seconda del genere, se all’inizio le poesie le scriveva in giapponese, recentemente sono aumentate di molto quelle scritte in tedesco. Per quanto riguarda i testi teatrali, sebbene avrà certamente delle commissioni, ne ha scritti prima due in tedesco, poi un terzo in una lingua mista di giapponese e tedesco (*Till*), e infine un’ultima, *Sancho Panza*, la cui versione giapponese ha preceduto quella tedesca. I racconti medio-lunghi sono scritti, almeno per adesso, quasi sempre in giapponese, mentre *Henshin no tame no opiumu*, che raccoglie ventidue racconti brevi sono stati stesi prima in tedesco. I saggi critici vengono scritti in ambedue le lingue, ma per gli articoli accademici e le conferenze letterarie usa il tedesco. (Matsunaga 2002, 79)

Ultimamente in realtà questo modo di dividere le lingue usate a seconda della tipologia testuale non rappresenta più il *modus operandi* dell’autrice. E per quanto riguarda la traduzione delle sue opere, sebbene Tawada stessa ammetta che inizialmente la traduzione dei propri scritti non la intrigasse troppo⁵, negli ultimi anni si è assistito a un aumento di numero delle opere che ha tradotto da sola. Il primo romanzo tradotto dall’autrice dal tedesco in giapponese è *Henshin no tame no opiumu* (in ted. *Opium für Ovid*), a proposito del quale Tawada ricorda: «Avevo scritto quest’opera in tedesco e ho pensato ‘chissà cosa succede se la riscivo in giapponese?’» (Hanawa 2019, 7).

Rimane comunque di grande interesse il modo in cui si svolge la prima fase di stesura di uno scritto, di qualsiasi genere si tratti, e la ‘scelta’ della lingua da usare. In una recente intervista per esempio, le viene posta proprio la domanda di quali siano gli stadi che la portano a prediligere una rispetto all’altra. Tawada Yōko risponde che: «in realtà quando scrivo un’opera, prima ne delibero il contenuto, non è che mi chiedo ‘sarà meglio scriverla in tedesco? O forse è meglio il giapponese?’. In qualche modo la scelta della lingua viene da sé, con il contenuto» (Ivi, 4). Questo aspetto è rilevante perché dimostra un approccio nei confronti della scrittura che potremmo definire appartenente al livello dell’‘inconscio’. Inoltre, dalle parole della scrittrice possiamo dedurre che, durante la fase di ideazione del contenuto di un romanzo, non sia tanto il desiderio di voler

⁴ «Tempo fa scrivevo in tedesco le opere di saggistica e di critica, quegli scritti che vanno pensati con la mente, mentre scrivevo poesie e romanzi in giapponese, non so nemmeno io il perché» (Ikezawa 2003, 150).

⁵ Cfr. Hanawa 2019, 7.

pubblicare un'opera in un determinato paese (Germania o Giappone), e quindi una valutazione del contenuto del testo in relazione al pubblico che poi lo fruirebbe, a far sì che venga preferita una lingua oppure un'altra, bensì si tratterebbe di una decisione che viene presa 'inconsiamente', secondo le proprie inclinazioni impulsive del momento. Si tratta in ogni caso di una fase cruciale, in cui viene delineato un primo soggetto testuale, che però potrebbe benissimo subire variazioni anche sostanziali nella sua seconda vita regalatagli da un'eventuale traduzione. Questo avviene necessariamente in qualsiasi opera letteraria, e forse anche non strettamente letteraria, quando si traspone da una lingua all'altra, da una cultura all'altra. Avviene però in maniera notevole con Tawada e ciò potrebbe destare scetticismo data l'univocità tra autore dell'originale e traduttore. Doug Slaymaker, nella sua raccolta di saggi sulla scrittrice *Voices from Everywhere*, afferma infatti che: «È stato chiaro fin da subito che Tawada non sia semplicemente una scrittrice con un'esistenza specchiata in due differenti lingue, ma un'autrice molto diversa in giapponese e in tedesco» (Slaymaker 2007, 1). Ed è lei stessa ad affermarlo, quando, sempre nell'intervista di Hanawa (2019, 7), dichiara di diventare due persone (due *watashi*) diverse a seconda della lingua in cui scrive. Dice la stessa cosa anche in un'intervista precedente (Numano 2012, 242), quando, parlando dei suoi soggiorni in America ospitata dalle università per tenere delle conferenze sulla sua attività, svela ironicamente che, poiché ai convegni assistono sia ricercatori di letteratura tedesca sia di letteratura giapponese, quella che hanno chiamato non è una scrittrice, bensì sono due. Il che vuol dire che i romanzi su cui ognuna delle due parti fa ricerca, pur avendo un corpo tematico presumibilmente comune, essendo l'uno la traduzione dell'altro, sono e non possono che essere libri diversi. A questo proposito c'è anche chi lamenta per tale motivo una mancanza nei saggi sulle opere di Tawada, proprio perché inevitabilmente limitati a solo una della sua produzione letteraria (Ivanovich 2020, 61). L'eventuale parzialità dell'analisi condotta sull'opera di Tawada non equivale, a mio avviso, a una mancanza sul piano qualitativo. Tutt'al più se è lei stessa a rendere questa sua dualità manifesta. Se occuparsi di una parte del lavoro di un autore significasse imprescindibilmente avere una visione parziale della sua opera, allora anche tutti quegli studi critici dedicati a una sola delle svariate opere prodotte da uno scrittore nell'arco della sua vita dovrebbero essere definite 'parziali'. Ma questa ipotesi non tiene di conto delle varie e diverse dimensioni insite in un'unica persona, non soltanto quando essa si trova a vivere in due paesi lontani dal punto di vista spaziale o culturale, ma anche laddove non si ha alcun reale spostamento fisico. Occuparsi solo di una parte dell'opera di un autore significa dedicare una più mirata riflessione sui vari aspetti che costituiscono

il testo e che concorrono a formare una propria individuale interpretazione. Nel caso di Tawada, è vero che molti studiosi si concentrano, perché magari mancano di conoscenza linguistica adeguata in una o l'altra lingua, solo su quella metà di produzione letteraria a loro accessibile, ma è anche vero che, coloro che sono dotati di dovute nozioni linguistiche, saranno pur sempre soggetti a un'interpretazione parziale, condizionata dal loro personale approccio al testo e all'autrice.

2.2 Una scrittrice exofonica

Tawada Yōko è stata spesso definita da molta parte della critica letteraria giapponese una 'scrittrice sconfinante' (*ekkyō sakka* 越境作家), ovvero una scrittrice che 'oltrepassa' quei confini posti dalla società in merito a categorie considerate fisse, come ad esempio quelle di 'uomo/donna', 'abitante del posto/straniero' e 'normale/anormale'. Lo studioso Tsuchiya Masahiko (2009, 221), nel suo *Ekkyō suru bungaku* 越境する文学 ('Letteratura sconfinante'), la inserisce nel gruppo di scrittori che formano la 'letteratura in giapponese' (*Nihongo bungaku* 日本語文学), un tipo di letteratura nata dall'incontro/scontro tra due culture e che comprende autori come Hideo Levy, Devid Zoppetti e Mizumura Minae, non a caso due stranieri che scrivono in giapponese e una giapponese con un'esperienza di vita all'estero. È pur vero che come categorizzazione possa sembrare un po' approssimativa, come a voler includere in una grossa bolla d'acqua tutta quella letteratura che non può rientrare in nessun'altra categoria senza essere prima segnalata come 'altro'. D'altra parte c'è anche chi lamenta quanto questo definire Tawada come una semplice 'scrittrice sconfinante' non sia che riduttivo, perché:

Tawada, ha sempre avuto coerentemente fin dall'inizio anche un lato di sé che prediligeva un gusto per il 'gioco di parole' e i 'racconti brevi' esemplari per la stranezza nell'intreccio linguistico in essi intessuto. Per questo, interpretarla solo come 'scrittrice sconfinante' vorrebbe dire cadere nel pericolo di tralasciare degli aspetti particolari delle sue opere. (Matsumoto 2014, 47)

Se è vero infatti, che l'aspetto di allontanamento spaziale dal paese di nascita con conseguente insediamento in uno stato straniero, abbia fornito all'autrice degli spunti fondamentali per i suoi romanzi, ed è un dato di fatto che l'incontro con 'l'altro' vada a costituire la tematica più rilevante anche dal punto di vista quantitativo, è doveroso segnalare che non si tratta di un problema fine a se stesso. La difficoltà di lettura delle opere di Tawada sta anche in questo loro celare sempre qualcosa di sfuggente al lettore, al quale viene continuamente chiesto di rivalutare le proprie iniziali

convinzioni. Per questo usando la semplice formula di ‘letteratura post-nazionale’ o ‘post-coloniale’ non farebbe che limitare le molteplici interpretazioni che il lettore può dare a un testo dell’autrice a una soltanto: quella appunto dello sradicamento dalle proprie radici culturali. La studiosa italiana Amelia Valtolina, nel suo saggio sulla scrittura di Tawada Yōko, pur inserendola tra quelli che lei chiama ‘autori nomadi’, e quindi dando grossa importanza all’elemento di ‘migrazione’ geografica proprio della scrittrice, sostiene che ogni tentativo di ridurre la sua opera a una determinata ‘categoria’ risulterebbe inadeguato a descriverne ‘l’inusuale nomadismo’ (2017, 179). Data la sua consapevolezza delle ‘strategie logocentriche implicite in qualsiasi definizione di spazio’, il nomadismo di Tawada si presenta in termini molto diversi da quelli associabili alla cosiddetta ‘letteratura migrante’, tanto che per Valtolina è «ormai chiaro che tale sua erranza [abbia] poco a che fare con storie di integrazione, di conquiste di spazi culturali e sociali, e che all’interesse per il *Raum* (spazio) [...] contrapponesse l’ineffabile seduzione di un non-luogo quale il T-Raum, il *Traum* [‘sogno’]⁶» (Ivi).

C’è poi un motivo ancora più valido per esitare a definire la scrittrice con il termine ‘sconfinante’, ovvero che ‘va al di là dei confini’ e questo motivo ci è dato da Tawada stessa, che preferisce stare nel ‘frammento’, senza attraversare la linea di frontiera virtuale che c’è tra Germania e Giappone. Preferisce denominare se stessa ‘scrittrice exofonica’, termine che si riferisce allo stile usato e particolarmente alla lingua, enigmatica e straniante. Nella *Nota sull’autrice* della traduzione italiana di *Persona* ad opera di Daniela Moro, si legge:

Il termine “exofonico” non è in realtà di invenzione dell’autrice ma, avendolo sentito per la prima volta durante una conferenza di scrittori a Dakar⁷, come spiega all’inizio del saggio [*Ekusofonii*], essa lo adotta per definire il suo approccio alla scrittura, rifuggendo qualsiasi categoria in cui non si identifica, come quelle di scrittrice “creola” o “migrante”. In questa raccolta di saggi, intitolati con il nome di diverse città del mondo, Tawada nega la necessità di “passare i confini” in letteratura, esaltando invece la situazione a metà, quello stato che gode del privilegio di non dover scegliere una lingua o una identità, ma di rimanere nell’interstizio. (Tawada 2018c, 104)

Dalle parole dell’autrice si legge:

‘Exofonia’, in termini più ampi, indica una generale situazione di fuoriuscita dalla propria lingua madre. Scrivere in lingua straniera non vuol dire per forza [scrivere da] migrante, e non vuol dire

⁶ Corsivi nell’originale.

⁷ Originariamente il termine si riferiva infatti alla letteratura africana scritta in una lingua europea (Perrone Capano 2017, 47 n.1).

nemmeno che la lingua da loro [ovvero gli scrittori africani che scrivono in una lingua europea] usata sia una lingua creola. Il mondo è più complicato di così. (Tawada 2018a, 3)

La parola che Tawada prende in prestito per denominare il suo stile di scrittura mette in discussione lo schema tradizionale che vedeva la letteratura come prodotto di *una* cultura, che a sua volta era prodotto di *una* nazione. «Gli scrittori exofonici intralciano questo tipo di paradigma perché il loro lavoro non può (o non è legittimato a) occupare un posto tradizionale all'interno della letteratura nazionale» (McQuade 2020, 104).

2.3 Le opere e le tematiche

Tawada Yōko ha pubblicato una mole molto vasta di racconti e romanzi in giapponese e tedesco, successivamente tradotti in numerose lingue europee e orientali. In italiano sono state tradotte ad oggi tre opere: *Das Bad* (Il bagno, ed. Ripostes 2003), *Etüden im Schnee* (Memorie di un'orsa polare, ed. Tea 2019) e *Perusona* (Persona, ed. Cafoscarina 2018). Tra le tematiche che stanno più a cuore alla scrittrice vi è sicuramente quella della condizione dello straniero, presente fin dai primi romanzi (un esempio è *Kakato wo nakushite*), per accompagnare tutta l'opera di Tawada, anche laddove non è così palese (*Gottoharuto tetsudō*, *Chikyū ni chiribamerarete*). Molti aneddoti presenti nella sua produzione riguardano proprio gli stereotipi culturali, spesso portati all'estremo o rovesciati in modo da sembrare comici. In *Kakato wo nakushite* c'è una donna proveniente dall'est asiatico che si trasferisce in Europa per sposare un uomo che non ha mai visto di persona. L'uomo le appare in sogno e le consiglia di iscriversi a una scuola per stranieri che la aiuterà a familiarizzare con la cultura del luogo. Lei accetta e, durante una delle lezioni, chiede all'insegnante perché la gente del posto abbia l'abitudine di fare il bagno la mattina, dopo che si è alzata, invece che alla sera, prima di coricarsi, come è uso da dove viene. Si chiede se sia così perché gli abitanti di quel luogo ogni notte invece di dormire si mettono a vagare per i boschi, data la massiccia presenza di foreste locali e abbia così più senso per loro lavarsi la mattina quando ritornano. Il concetto stesso di 'normalità' è messo in crisi quando ci si trasferisce in un posto tanto lontano da quello dove siamo nati e la domanda della protagonista, che pure è esagerata ai limiti dell'assurdo, è legittima ed esaspera l'alienazione provata da ogni straniero che non capisce la cultura ospitante perché nuova rispetto a quella a cui è abituato.

In *Persona* la protagonista di origine giapponese si trasferisce in Germania col fratello per motivi di studio e si trovano ad affrontare le vicissitudini tipiche degli asiatici quando si

stabiliscono in un paese occidentale. Quando un loro conoscente coreano viene incolpato da un'altra loro conoscente, presumibilmente tedesca, di molestie, la responsabilità dell'uomo coreano nei confronti dell'accaduto viene rafforzata dal fatto che, a detta dei loro conoscenti tedeschi, gli 'mancherebbe l'espressione sul viso', e ciò lo renderebbe perfettamente sospettabile del crimine. A proposito della faccenda, anche un'amica di Michiko, la protagonista, sostiene questa mancanza di espressività nei visi asiatici, facendo emergere quello che è un vero e proprio pregiudizio. Michiko sente allora che la propria faccia, i propri gesti, così immediatamente chiari nel paese da cui proviene, non sono altro che una maschera dai lineamenti incomprensibili nella società dove si trova a vivere. Ciò che però emerge da questo racconto e dai dialoghi col fratello, verosimilmente l'unico in grado di leggere i suoi moti d'animo, è che persino colui che condivide con lei non solo la nazionalità, ma anche lo stesso patrimonio genetico, non riesce a comprenderla: «Lei gli chiese con enfasi: «Non è assurdo?» cercando comprensione, ma lui non capiva che cosa la agitasse tanto» (Tawada, 2018c, 53). Questa incomunicabilità che sfonda le barriere nazionali, così come quelle individuali, per finire addirittura a spaccare in due, in tre, in mille l'io, è una delle caratteristiche di maggior rilievo della prosa di Tawada e descrive in modo efficace quella che è la complessità dell'esistenza umana.

[...] nella produzione di Tawada le difficoltà del linguaggio e dell'esperienza vanno molto più a fondo del presentare la confusione culturale, l' equivoco umoristico, ma insistono sul nocciolo della questione, sul modo in cui percepiamo noi stessi, sulla possibilità della nostra stessa non-esistenza. (Slaymaker 2007, 55)

Romanzi della produzione più tarda presentano il tema molto caro all'autrice della riflessione attorno al linguaggio, e nel particolare la definizione stessa di lingua e di lingua-madre. Nel primo capitolo di *Memorie di un'orsa polare*, la protagonista è un'orsa nata in Unione Sovietica, cresciuta da un umano di nome Ivan e poi trasferita in un circo della Germania dell'ovest. Inizia a lavorare come scrittrice e in un primo momento scrive in lingua russa, facendosi tradurre i libri in tedesco per pubblicarli in Germania, ma dopo un po' di tempo decide di provare a scrivere la sua autobiografia direttamente in quella sua 'seconda lingua'. A un certo punto il suo editore, Wolfgang, irrompe nella sua stanza, scoprendola a leggersi tranquillamente libri in tedesco:

«Scrivi il tuo testo se hai tutto questo tempo per leggere i libri altrui! Un'autrice che si limita a leggere è pigra. La lettura ti porta via del tempo che potresti impiegare per scrivere.» – «Ma in questo modo posso imparare il tedesco. Io scrivo in tedesco e tu guadagni tempo. Niente più traduzioni.» – «No, così non va bene! Devi scrivere nella tua lingua madre. Devi svuotare il tuo cuore, e questo deve accadere in modo naturale!» – «Che cos'è la mia lingua madre?» – «La lingua di tua madre.» – «Io

non ho mai parlato con mia madre.» – «Credo che mia madre non sapesse una parola di russo.» – «Tua madre era Ivan. Te lo sei dimenticato? I tempi delle madri femmine sono finiti!» (Tawada 2017, 63)

Per l'autrice, che scrive romanzi, racconti brevi e diari sia in giapponese, la sua 'lingua madre', sia in tedesco, 'lingua acquisita', vale un po' lo stesso. Durante i suoi numerosi convegni di lettura, durante i quali gli scrittori partecipanti si riuniscono e leggono un pezzo delle loro opere a voce alta di fronte ai lettori, si è spesso sentita chiedere ad esempio in quale lingua sogni. Questa domanda, da un certo punto di vista ingenua, è figlia di una lecita curiosità nei confronti di quella che è un'anomalia nella contemporaneità: scrivere in più di una lingua. È ingenua perché, come ci spiega la stessa Tawada, presuppone che ci sia una sorta di aura di autenticità che avvolge la dimensione onirica, come se la parte inconscia della nostra mente fosse più 'vera' e l'unica in grado di mostrarci la lingua che più ci rappresenta (Tawada 2018a, 35). Non credo si possa dare una risposta alla domanda: 'in quale codice linguistico ti riconosci?', sottintesa in: 'in che lingua vedi i sogni?', posta alla scrittrice. Si tratta di una questione molto personale, che va al di là della semplice origine etnica, e la cui risposta potrebbe variare a seconda del momento e della situazione. Ci sono persone tanto rare e straordinarie che si riconoscono in più di una cultura, e che si devono separare per poi fondersi di nuovo continuamente, solo per poter far uscire delle parole da quel tessuto innervato del linguaggio. Senza contare che, se valesse la tesi di Wolfgang e ogni scrittore dovesse e potesse scrivere solo nella lingua della propria madre, allora molti degli scrittori che scrivono romanzi in una lingua nazionale, anziché nel dialetto locale del luogo di nascita, sarebbero colpevoli d'inautenticità. Perciò non resta che riconoscere la complessità del concetto di lingua e linguaggio manifestata da Tawada, nonché di quello di 'lingua madre'.

Un altro grande tema cardine della produzione di questa scrittrice è la metamorfosi. In *Opium für Ovid* ventidue donne subiscono un processo di trasformazione corporea, che si presenta sottoforma di gravidanza, aumento di peso oppure disturbi psicologici come dismorfofobia e percezione del proprio corpo come invisibile. Il corpo, normalmente considerato, in un'illusoria definizione degli spazi fisici, alle stregue della determinazione consolatoria dei confini dell'io, che lo separano dall'altro e dal mondo che lo circonda, diventa un elemento allegorico in grado di interiorizzare, non solo allusivamente, ma quindi anche materialmente, aspetti che solitamente vengono esteriorizzati. Nel caso specifico, come sottolinea Pirozhenko, il corpo raccontato da Tawada, diviene un ente in grado di «contribuire alla comprensione delle ambiguità proprio perché cambia continuamente nel suo interagire costantemente con il mondo fenomenologico attraverso il

tatto, l'olfatto e la sudorazione» (2008, 338). Il tema della metamorfosi richiama quello espresso da grandi scrittori del passato amati da Tawada, come Franz Kafka e Ovidio, ma in una forma che è più sensoriale, un po' come se il/la protagonista dei suoi racconti vivesse il cambiamento in una maniera talmente inglobante che esprimerlo con il diretto esercizio del discorso sarebbe sminuire questa pienezza corporale. *Das Bad*, invece, parla delle vicende di una donna che si trasforma lentamente in un pesce, incapace di comunicare le sue sofferenze derivanti dall'incontro tra le due culture che fanno parte della sua esistenza. La donna, di origini giapponesi, viene costretta dal fidanzato tedesco a truccarsi 'da giapponese', per esibire il suo essere orientale, che tuttavia viene obliato dall'obbligo di parlare il tedesco, la lingua del fidanzato. Ha un incontro fortuito con un fantasma che le ruba la lingua, rendendola incapace di parlare, ma allo stesso tempo in grado di difendersi dalle pressioni della società. Anche qui prende piede il tema della metamorfosi e la protagonista, immersa in una nuova cultura, esprime con figure appartenenti alla sfera sensoriale i cambiamenti che il nuovo stile di vita le impone, nonché gli effetti che l'esposizione alla nuova lingua ha su di lei: «è come se il tedesco che entra nelle mie orecchie fosse qualcosa come il liquido spermatico» (trad. da *Das Bad*, in Lacka 2009, 254). Ma sarebbe troppo semplice associare questa scrittura del corpo, della fisicità, a una mera spiegazione consolatoria che la legherebbe alla dimensione puramente sessuale. Sì, è vero, non mancano i riferimenti alla sfera sessuale nell'opera di Tawada, basti pensare al già citato *Gottoharuto tetsudō* ('La ferrovia del Gottardo'), dove il tunnel che collega la Svizzera all'Italia passando attraverso le alpi simboleggia il membro maschile. Ma una volta spiegata la dimensione sessuale, per altro esplicitata dall'autrice stessa nel testo letterario, bisogna spiegare le allusioni che questa dimensione si porta a sua volta dietro, cosa che tenteremo di fare in questo scritto.

3. La finzione nell'opera di Tawada Yōko

3.1 Tawada e la finzione

Un sognatore, d'altra parte, sarebbe in grado di parlare del sogno senza svegliarsi? Sarebbe capace di nominare il sogno in generale? Sarebbe capace di analizzarlo nel modo appropriato, e anche solo di servirsi con consapevolezza della parola 'sogno', senza interrompere e tradire, sì, *tradire*⁸ il sogno? Immagino qui due risposte. Quella del filosofo sarebbe decisamente 'no': non si può tenere un discorso serio e responsabile sul sogno, nessuno potrebbe anche solo raccontare un sogno senza svegliarsi. Questa risposta *negativa*, di cui si potrebbero dare mille esempi da Platone a Husserl, credo definisca forse l'essenza della filosofia. Questo 'no' lega la responsabilità del filosofo all'imperativo razionale della veglia, dell'io sovrano, della coscienza vigile.

Cos'è la filosofia, per un filosofo? Lo svegliare e il risveglio. Tutt'altra, ma non meno responsabile, sarebbe forse la risposta del poeta, dello scrittore e del saggista, del musicista, del pittore, dello sceneggiatore di teatro o di cinema. E anche dello psicanalista.

Costoro non direbbero *no*, ma *sì, forse, talvolta*. Direbbero *sì, forse, talvolta*. Acconsentirebbero all'evento, alla sua eccezionale singolarità: sì, forse si può credere e confessare di sognare senza svegliarsi; sì, non è impossibile, talvolta, dire, dormendo, a occhi chiusi o spalancati, qualcosa come una verità del sogno, un senso e una ragione del sogno che merita di non sprofondare nella notte del nulla. (Derrida 2003, 9-10)

In questo breve discorso, tenuto in occasione del Premio Adorno, Jacques Derrida elogia Benjamin per essere riuscito nell'impresa che lui chiama 'paradossale' di unire 'misticismo' e 'illuminismo', ovvero di continuare a 'vegliare sul sogno pur risvegliandosi'. Prende spunto da una lettera scritta da Benjamin alla moglie di Adorno, in cui lui le racconta del sogno che ha fatto, per parlare di un tema noto alla discussione filosofica fin dai tempi antichi: quello della distinzione tra realtà e sogno. Nel brano qui riportato emerge una dicotomia che la filosofia ha da sempre gagliardamente difeso per potersi scindere dalla letteratura e guadagnarsi un terreno, quello del discorso metafisico, su cui muoversi in maniera prerogativa. Quello che sfugge a molti filosofi, e che Derrida denuncia vagamente in questo breve scritto denominato *Il sogno di Benjamin*, è però il fatto che il pensiero possa risiedere anche fuori dal ragionamento teoretico puro, fuori dalla logica, e quindi possa trovarsi egualmente, e forse in forme addirittura più potenti, anche in altre discipline, oltre alla filosofia. Anche dopo la 'morte di Dio', ovvero la morte della metafisica (da Nietzsche in poi), il filosofo si è sempre attribuito il privilegio di accesso alla 'verità'. Ma siamo sicuri che la verità del filosofo sia più 'vera' e autentica di quella del poeta? E se poi di questa autenticità si fa garante lo stesso filosofo che l'ha pronunciata, tutti gli altri non possono che rassegnarsi obbedienti all'autorità di tale apparato dispotico. Questa presunzione della filosofia di essere la sola a detenere

⁸ Corsivo nell'originale.

la chiave di ogni verità (e quindi anche quella di poter scindere ciò che è ‘reale’ da ciò che non lo è) viene superata, a detta di Derrida, dal filosofo e critico tedesco Walter Benjamin, che, come sostenuto sopra, va alla ricerca di un discorso filosofico più ‘sognatore’ e varca il confine della tradizionale scissione gnoseologica tra ‘realtà’ e ‘sogno’. Secondo la logica consueta, che va da Platone a Kant, e che sembra influenzare ancora gran parte della discussione filosofica contemporanea (basti pensare a Severino e alla dicotomia tra ‘essere’ e ‘non-essere’), viene prima la ‘realtà’, analizzabile con gli strumenti scientifici e filosofici, e solo dopo può venire la ‘letteratura’, declassata a semplice ‘trascrizione fittizia’ della realtà. Le due sfere stanno in un rapporto gerarchico in quanto è la logica del filosofo a poter dire che cosa è ‘vero’, ‘reale’ o (peggio) ‘realistico’ e scinderlo da tutto ciò che non lo è, e che denomina ‘finzione’. Ma siamo proprio sicuri che la realtà sia ‘realistica’? Tawada Yōko e la sua letteratura sconfinante, che sfida la tradizionale distinzione filosofica tra sogno e realtà, ha molto in comune con il pensiero di Walter Benjamin, di cui l’autrice è da sempre una grande stimatrice, e nei prossimi capitoli vedremo come l’intreccio riuscito tra finzione e realtà nei suoi romanzi possa essere considerato come tentativo della letteratura di superare quell’aberrazione che l’ha portata negli ultimi anni del novecento ad annichilirsi su se stessa e ad avere un ruolo per lo più marginale.

Prima di vedere come questo tema appare nell’opera di Tawada Yōko, vorrei introdurre qui il pensiero di uno scrittore italiano che coglie quello che secondo me è anche quanto più si avvicina alla visione della scrittrice giapponese e che risponde alla domanda sopra posta. Antonio Moresco, autore rimasto sommerso per molti anni e ancora oggi riconosciuto solo da una parte della critica letteraria, comparirà spesso in questo scritto, laddove il suo sguardo insolito sembrerà combaciare con quello, altrettanto eccezionale di Tawada. A proposito della dualità tra realtà e finzione, Moresco ci fa presente che:

[...] la realtà non è affatto ‘realistica’. Ciò che è stato chiamato ‘realistico’ deriva solo dall’aver selezionato alcuni elementi della realtà e solo questi, dall’averli messi insieme e dall’aver poi ritenuto di stabilire: questa e solo questa è la realtà. Il resto no. Tutto quello che sta fuori da questa piccola rete orizzontale è finzione, inganno[...]. Invece, se la letteratura non riesce a sbaragliare sul proprio stesso corpo questa lobotomizzazione, se non riesce a compiere questo drammatico movimento all’indietro e in avanti, se non riesce a rovesciare questa mancanza di proporzionalità non solo con il mondo e la vita ma persino con le conoscenze su di essi che sono emerse nella nostra epoca, è fuori gioco, non avrà futuro. (2018b, 376-7)

Se la letteratura fosse mera trascrizione fittizia della realtà e fosse quindi ‘a servizio’ di essa, ma come qualcosa di inferiore, che va guardato con occhi distaccati, proprio come si fa con il

sogno, allora non potrebbe esistere l'irruzione di qualcosa di nuovo, proveniente proprio dal testo letterario. La letteratura sarebbe solo menzogna fine a se stessa o autoreferenzialità che non porta nulla di nuovo alla vita, proprio perché è qualcosa di 'altro' rispetto a essa.

Nella prima parte del saggio *Ekusofonī*, Tawada porta con sé il lettore attraverso i suoi numerosi viaggi all'estero, facendogli tastare con mano, in maniera quasi diaristica, i confini della lingua e della scrittura. Le tematiche principali di questo testo riguardano le questioni che più sono care alla scrittrice: da dove viene il linguaggio? Che cos'è la letteratura? Come stanno in rapporto linguaggio e letteratura? Una seconda parte, che pur tratta di lingua e linguaggio, è più incentrata sulla lingua tedesca e sugli aspetti che ne incuriosiscono maggiormente l'autrice. In questa seconda parte, e precisamente nel capitolo che prende il nome di 'Parole bugiarde', Tawada parla del tema scelto per un premio letterario nella città di Baden-Württemberg (in Germania) per cui è stata selezionata come giurista. Il tema di quell'anno era traducibile così: 'Se il gatto fosse un cavallo, lo si potrebbe cavalcare attraverso una strada alberata?' Prendendo spunto da questo singolare soggetto e dagli scritti dei partecipanti, Tawada espone una propria riflessione sull'argomento della finzione:

In tedesco c'è un modo di dire che recita: 'Erzähle mir nur keine Märchen (non mi raccontare frottole)'. Anche in Giappone il termine 'favola' assume il significato di racconto irrealistico e viene usato con disprezzo.

Nonostante ci si riferisca con disdegno e con avversione a ciò che non viene considerato reale, in giapponese esiste anche la parola *esoragoto* ['castelli in aria']. Anche il fatto che un dipinto possa essere in questo modo usato come metafora per la menzogna è un discorso seccante. Se mi viene detto 'sono castelli in aria', potrei anche rispondere 'pensi che una foto sia più fedele?'.

Se mettiamo in fila parole come: fantasticherie, invenzioni, finzione, cose senza senso, ecc., la creazione di una storia, che poi sarebbe invenzione, potrebbe essere sempre vista come qualcosa di negativo, ma se non ci fosse l'invenzione saremmo nei guai. Poiché la finzione è anche la struttura che determina come interpretare le cose, se viene meno quella, non capiremmo più la loro ragione di essere e smarriremmo il nostro senso dell'orientamento, essenziale per vivere.

Entrando in una libreria americana, [si nota che] i libri sono divisi grossolanamente in 'fiction' e 'non-fiction'. Questo è forse un modo pratico di dividere, assurdamente ingenuo da un lato, facile da capire per i clienti dall'altro. Nel caso del tedesco la situazione è diversa, dire finzione, vuol dire in senso più astratto 'creazione della fantasia' e non viene usato come genere letterario. Io riesco a comprendere di più il caso tedesco. Anche per quanto riguarda i libri autobiografici o storici si tratta di finzione.

Perché anche in questo caso l'autore lavorerà seguendo una propria concezione della storia, raccoglierà i documenti, li interpreterà, li selezionerà, ne colmerà le lacune e ne modificherà l'organizzazione. Io penso che anche i diari siano produzione fittizia. Ma la finzione non è menzogna, è costruire le mura e i pali di un edificio usufruendo dell'aiuto del linguaggio. (Tawada 2018a, 171-2)

Emerge qui un'idea di finzione che ha le stesse ragioni di esistere della realtà e che non è poi così ben definibile come qualcosa di diverso da essa, almeno non in maniera netta. Il termine

giapponese *esoragoto* 絵空事, proprio come lo si evince dagli ideogrammi che lo compongono, ovvero *e* 絵 (dipinto), *sora* 空 (cielo) e *koto* 事 (faccenda), vuole propriamente dire ‘i dipinti sono roba finta’, dove un significato aggiunto di *sora* è ‘assente’, ‘non reale’. Ha avuto origine in epoca Kamakura (1185-1333), da un testo che descriveva i dipinti come qualcosa di così bello da essere, appunto, ‘irreali’. Oggigiorno è usato come allegoria di qualcosa che sembra troppo irrealizzabile per essere vero.

Dalle parole di Tawada la finzione non sembra affatto qualcosa i cui termini debbano essere limitati, ma al contrario, sembra essere il fondamento di quella che noi chiamiamo ‘realtà’ e che altro non è che il dispiegarsi delle cose ai nostri occhi. Per usare le parole di Moresco: «devo avere prima ridotto enormemente lo spettro della parola ‘realtà’ per poter pensare che esista qualcosa che è teoricamente avulso da essa» (2018b, 379-80). Carla Benedetti, critica e saggista amica di Moresco, dice qualcosa di simile, quando parla del dibattito che si è venuto a creare con la pubblicazione di *Gomorra* di Roberto Saviano, da alcuni considerato vera e propria opera di finzione, e quindi *romanzo*, da altri invece reputato alla stregua di un *reportage*. In entrambi i casi comunque, sostiene la Benedetti, vengono messi in atto dei meccanismi di sminuimento di un’opera che è grande proprio perché cerca di superare la dicotomia di *fiction* e *non-fiction*.

In tempi recenti si è infatti affermata la tendenza a dividere il sistema letteratura in due super-generi: *fiction* e *non-fiction*. Un’altra recintazione. Questa partizione, che non si dà da sempre, ed è stata chiaramente «prodotta», è forse una delle semplificazioni più barbare che si siano fatte in questi anni nel campo del pensiero e dell’invenzione narrativa. Si tratta di una distinzione categoriale che non reggerebbe a una breve disamina filosofica, ma che tuttavia, pur traballante, agisce per penetrazione quantitativa e per formazione di luoghi comuni. Per l’industria internazionale del libro potrà forse essere utile poter smistare i prodotti in questi due grandi scatoloni, ma per il pensiero che si esprime attraverso le molteplici forme della scrittura, può risultare una pratica assai repressiva: pretendere che i libri stiano dentro a una di queste due gabbie adiacenti in effetti assomiglia molto a una misura di polizia. (Benedetti 2011, 112)

Quindi, invece di ‘misurare’ il grado di finzionalità di un’opera, come se si trattasse di un valore quantitativo di un elemento chimico in una soluzione, bisognerebbe valutare forse aspetti che vanno oltre la verosimiglianza del contenuto di un romanzo con la realtà. Quanta vita può avere un’opera nel mondo? Che cosa può *fare* di concreto una volta pubblicata? Che cosa può cambiare?

A quanto racconta la critica letteraria, dei camorristi casertani avrebbero esclamato con disprezzo a Saviano: «Hai scritto proprio un bel romanzo», intendendo con ‘romanzo’ un libro pieno di frottole, di poca importanza e comunque lontano dal ‘vero’. Ma non solo questo. Quello

che la Benedetti deduce dall'affermazione dei camorristi è forse ancora più grave e attacca direttamente le fondamenta dell'uomo e del suo stare nel mondo. «L'accento qui non va a cadere tanto sulla *falsità* delle cose narrate o sulla loro non corrispondenza ai fatti, quanto sull'*impotenza* di un romanzo e di chi lo scrive. I camorristi stavano negando, o forse scongiurando, la forza agente della parola letteraria, più che la veridicità di ciò che viene raccontato» (Ivi, 114). Emerge da queste parole una forza della letteratura rimasta atrofizzata per tutti gli anni del postmodernismo, colpevole secondo la scrittrice di giudicare quelle che sarebbero solo 'contingenze storiche' come necessità insormontabili di una Storia (spesso appunto scritta con la lettera iniziale maiuscola) vista in maniera deterministica e apocalittica. Per la Benedetti, ma poi vedremo che sarà lo stesso anche per Tawada, la letteratura possa e debba avere quel ruolo attivo nella vita e nel reale, e anzi, se smettesse di averlo, se decidesse di tirarsi fuori dalla società per elevarsi a disciplina d'élite e di entrare nelle librerie nella sola forma di letteratura di genere, perderebbe una grande potenzialità di comunione interpersonale.

3.2 Il sogno e il viaggio nei romanzi di Tawada

I romanzi di Tawada Yōko hanno ben poco di 'realistico'. Anche quando non si tratta esplicitamente di metamorfosi, animali che parlano, racconti futuristici o di personaggi fantastici che appaiono improvvisamente dalla dimensione fiabesca, i mondi evocati dalla scrittrice sono dettati da logiche che mal si prestano a sovrapporsi a quelle usuali. Uno di questi espedienti che servono ad allargare i possibili del reale, includendovi anche elementi fittizi, è il sogno, presente in maniera saturante nell'opera della scrittrice. Nel secondo capitolo di *Yuki no renshūsei*, la protagonista Tosca e la sua partner umana nella coreografia del numero da circo 'il bacio della morte', si incontrano segretamente nei sogni e si esercitano nella loro performance:

Io e Ursula avevamo deciso di esibirci alla fine in una sola scena non prevista dal piano all'insaputa di Pankov e Manfred. E la provavamo infinite volte solo noi due, nei sogni. L'unica cosa che mi preoccupava era l'incertezza di non sapere se fossi solo io a fare questi sogni o se li facesse identici ai miei anche Ursula. Che fare se sono io l'unica a vederli? Pensando questo il sapore di dolce sulla mia lingua va svanendo e mi assale un tremendo affanno. (Tawada 2011, 198)

L'esibizione da provare, che poi avrebbero mostrato davvero, è un bacio in cui l'orsa e l'umana si scambiano una zolletta di zucchero, che lascia a Tosca quella sensazione di 'dolce' sulla lingua. Dapprima l'orsa non è sicura che Ursula abbia in mente ciò che lei ha esperito solo

attraverso il sogno, ma quando si esibiscono capiscono di aver sognato entrambe quella stessa scena:

Ero molto tesa. Vidi che Ursula prendeva velocemente la zolletta di zucchero e se la poneva sulla lingua. Allora avevamo davvero fatto lo stesso sogno! Mi sono riposizionata in piedi davanti a Ursula facendo un passo in avanti, poi mi sono accucciata e, allungando il collo, ho attorcigliato la lingua per prendere la zolletta dalla sua bocca. Dalla sala il pubblico ha risuonato in un fracasso. (Ivi, 199)

Grazie alla rappresentazione del numero sia Tosca che Ursula hanno avuto quindi la conferma che ciò che credevano illusione di un semplice sogno, era invece parte effettiva della realtà, proprio come accadeva nei diari delle scrittrici giapponesi di epoca Heian e Kamakura, dove i sogni erano considerati al pari dei fenomeni ‘reali’⁹.

Anche il viaggio, altro grande tema dei romanzi di Tawada, può essere l’occasione per la scrittrice di sfoderare la fantasia e giocare con quella del lettore, che non è in grado di sapere in modo assoluto quali posti siano reali e quali no. Ogni capitolo del romanzo *Yōgisha no yakōressha*, per esempio, ha come titolo un luogo diverso verso il quale il protagonista si muove, appunto viaggiando su questo treno notturno: ‘Verso Pechino’, ‘Verso Parigi’ e così via. Ciò che viene narrato all’interno di ogni capitolo non è tanto la storia di culture e paesi che il narratore visita realmente, bensì episodi riguardanti persone e luoghi ‘verso cui’ va chi scrive e che possono rivivere solo attraverso la memoria e l’immaginazione, poiché nella finzione letteraria del racconto non verranno mai raggiunti. Il nucleo centrale che lega insieme i capitoli di questo romanzo è quindi propriamente l’atto di viaggiare in sé per sé, e l’arrivo a destinazione non risulta indispensabile ai fini dello sviluppo della narrazione, in quanto continuamente ostacolato da fattori quali: treni in ritardo, segnaletica imprecisa, incomprensioni con il personale ecc. «L’articolazione della memoria è letteralmente ciò che lega insieme *Yōgisha no yakōressha*; l’intero racconto del viaggio è un esercizio della memoria; mentre leggiamo veniamo presto a conoscenza del fatto che i luoghi attraversati possono esistere o meno», ma «l’esistenza o la non-esistenza di questi posti non lede la storia» (Slaymaker 2007, 52). Infatti, come abbiamo già accennato, non si tratta di un semplice diario di viaggio scritto in forma romanzesca, bensì di un racconto in cui il viaggio fa da protagonista assieme al mistero dei luoghi varcati. Ad avere un alone di mistero non sono solo i luoghi, ma, come abbiamo visto per il narratore, anche i personaggi. L’autrice «ci ricorda con spirito e tenacia che l’esistenza di uno scrittore chiamato Tawada Yōko è finzione tanto quanto lo

⁹ Sul sogno e la spiritualità nella classicità giapponese si veda Hayashida (1993) e Higuchi (1996).

sono i sogni – ostinati e risoluti nelle loro manifestazioni materiali, completamente ‘reali’ anche se non possiamo indicare la realtà, la concretezza della loro fonte» (Ivi, 49). Lo sperimentalismo dell’autrice non si ferma al mero racconto ‘irrealistico’, ma va oltre, aspirando a portare la finzione nel mondo reale fino a rendere fittizio anche il narratore. Nel suo scritto su ‘Le riflessioni poetologiche nelle opere di Tawada Yōko’, Hiltrud Arens afferma:

Nel suo saggio *Erzähler ohne Seelen*, Tawada si chiede come sarebbe immaginare un ‘autore fittizio’, in contrasto con un autore che immagina una storia finta. [...] Non solo il testo letterario è un’entità costruita, ma, come Tawada fa notare, l’autore riflette l’artificialità della propria identità in movimento durante il processo di scrittura e revisione. (2007, 66-67)

La finzione permea la realtà molto di più di quanto pensiamo. O meglio, la scissione tra finzione e realtà, a cui siamo tanto abituati, è forse una divisione semplice e consolatoria, laddove invece il mondo risulta più complesso. Che cosa ci fa dire che l’autore di un romanzo è più vero e reale del romanzo stesso? Non è solo una pretesa quella di recidere con una linea netta le due cose, determinando chi scrive ‘reale’, perché è così, perché non può che essere così, perché quest’aspetto ci rassicura che le cose che sono scritte in quella storia stanno ‘al di là’ della realtà, e che non possono verificarsi anche qui e ora? Ma Tawada abilmente ci avverte che quella che noi percepiamo come realtà, l’autore come figura stabile e immutabile, non è altro che un’illusione che ci protegge da un mondo in continuo movimento. L’universo evocato dai romanzi di questa scrittrice, riflettono la realtà probabilmente anche di più di quelli che sono al giorno d’oggi considerati ‘romanzi realistici’, in quanto dettati da leggi che non seguono la logica usuale. Ma proprio questa loro disinibizione, l’incoerenza temporale e spaziale, la non concatenazione degli eventi secondo le logiche di causa ed effetto, li rende piuttosto autentici e veri.

Una simile erranza nelle geografie del sogno ovvero di un’ironica fantasticheria, si direbbe obbedire, al di là dell’omaggio alle esperienze parolibériste del dadaismo, a una raffinata poetica che vive dello scardinamento degli assiomi logico-culturali ovvero delle strutture portanti dell’ordine discorsivo e narrativo. (Valtolina 2017, 182)

Per questa presenza predominante nei suoi romanzi di sogni e illusioni, Tawada è considerata da qualche studioso un’autrice surrealista¹⁰. Per altri la sua scrittura si può descrivere come kafkiana, data appunto la non-linearità della narrazione. Ciò che si vuole tentare di dimostrare in

¹⁰ Cfr. Brandt 2007. A proposito di *A Guest* la studiosa scrive: «Le immagini poetiche di Tawada, così come quelle dei Surrealisti, non sono regolate né dalla *Aufhebung* dialettica, né da altri terzi piani. L’enigmatica immagine surrealista rimane inseparabile e, proprio per questo, solleva questioni di seccatura e differenza come forma» (120).

questa tesi, invece, non è tanto un inquadramento della sua opera all'interno di una corrente letteraria, né un accostamento ad autori precedenti allo scopo di riciclarne i medesimi valori interpretativi, bensì riflettere sulle potenzialità di queste opere di avere una loro vita nel contesto della contemporaneità. Occorre allora esaminare da vicino quelle opere che sono, dal punto di vista formale, certamente delle opere di natura fantastica, ma che se lette con dovuto senso critico, diventano un potentissimo mezzo per scuotere le menti. Di seguito prenderemo ad esempio un racconto e due romanzi di Tawada che sembrano confermare, con le loro trame suggestive, l'ipotesi di un valore strettamente sociale, se non addirittura politico, del lavoro di questa autrice.

3.3 La finzione in *Fushi no shima*¹¹

Quando l'11 marzo 2011 la triplice catastrofe di terremoto, maremoto ed esplosione nucleare colpì il Giappone orientale, Tawada si trovava in Germania, ma non mancò, appena qualche giorno dopo l'accaduto, di far sentire la propria voce in merito. Scrivendo articoli in tedesco, si rivolse innanzitutto virtualmente ai media giapponesi, colpevoli secondo la scrittrice di minimizzare la parziale responsabilità umana nei confronti dell'accaduto ponendo come unica causa del disastro la natura (Bienati 2016, 35). Quello che si deduce da questi articoli, così come dal progetto promosso sulla sua pagina web '100 validi motivi contro il nucleare', è che la posizione della scrittrice si colloca dalla parte di coloro che non vedono come necessario l'uso dell'energia nucleare, proprio in virtù delle tragiche conseguenze che il rischio di un disastro ambientale nei pressi di una centrale comporterebbe. Questa posizione politica è la stessa che ha dato vita al racconto *Fushi no shima* ('l'isola di chi non muore'), pubblicato nella raccolta di scritti sull'11 marzo *Sore demo sangatsu wa, mata*, e, successivamente, al romanzo *Kentōshi*, pubblicato qualche anno dopo in un'edizione contenente entrambi. La centrale nucleare Dai-ichi di Fukushima fu al centro dell'evento, poiché ricevette l'impatto maggiore dal maremoto, e da allora 'Fukushima' ha assunto in sé il significato di tutto il disastro nucleare; per questo motivo il titolo dell'opera, giocando con le assonanze del luogo della catastrofe, lo richiama in maniera immediata. Dalla storia il lettore comprende che nel presente narrativo in cui si svolgono i fatti, le persone colpite dalle radiazioni d'esplosione nucleare non muoiono, anche se si tratta di vecchi ultracentenari, laddove i giovani sono deboli e richiedono

¹¹ Il testo originale a cui si è fatto riferimento per questo paragrafo è quello contenuto nell'edizione Kōdansha del 2018, che comprende anche *Kentōshi*, *Itaden toko made mo*, *Higan* e *Dōbutsutachi no baberu*.

assistenza medica giornaliera. E da qui il titolo *Fushi* 不死, ‘immortale’, mentre *shima* 島, ‘isola’, sta a significare tutto l’arcipelago giapponese, isolato fisicamente e virtualmente dal 2015, dopo che il suolo era stato dichiarato radioattivo. Ma siamo proprio sicuri che questa immortalità imposta sia un bene? Eppure, quello che la tecnica ha sempre cercato di ottenere è proprio una fantomatica rivincita sulla morte, o per lo meno un allungamento della vita, anche a patto di prolungare la vecchiaia sopra i cento anni.

In questo racconto, che si apre e si chiude all’interno di un aeroporto, Tawada immagina una protagonista di origine giapponese che sta tornando in Germania dall’America e che, avvertendo l’eventualità di non essere ben vista dall’agente che le sta controllando il passaporto, si precipita a dichiararsi immune alla contaminazione radioattiva. In realtà la storia è ambientata in un prossimo futuro, il 2023, ma la connessione con quelle che sono le conseguenze del disastro nucleare sono evidenti fin dall’inizio e sono evidenziate dall’uso di deittici come *are irai*¹² (‘da allora’). Ciò a cui si riferisce questo *are* (‘quello’) non è tanto l’evento di Fukushima, che pure rimane in sottofondo e fa quindi da scenario alla narrazione, bensì un altro e più grave disastro nucleare avvenuto a Tōkyō in un – all’epoca in cui è stata scritta l’opera – ‘futuro’ 2017, che però è ‘passato’ al tempo della narrazione. La storia è continuamente spezzata da flashback, quasi come se dopo un disastro del genere non si sia più in grado di riordinare gli eventi in modo coerente e logico. La voce narrante ci fa presente che la chiusura del Giappone agli altri paesi, con conseguente blocco dei voli nonché delle chiamate internazionali, è avvenuta nel 2015, quando il governo allora in mandato viene privatizzato da una associazione chiamata ‘Gruppo Z’.

Se si volesse dividere il racconto in due parti distinte, la cesura andrebbe posta sicuramente tra quello che narra la protagonista dalla propria prospettiva e quello che apprende da un romanzo di avventure contemporaneo che si intitola *Il viaggio bizzarro del nipote di Fernão Mendes Pinto*. Fernão Mendes Pinto fu un esploratore portoghese del XVI secolo che arrivò in Giappone come missionario della Compagnia di Gesù, noto per il libro *Peregrinação*, un resoconto dei suoi viaggi in Oriente da molti considerato come poco veritiero (Ivi, 48). Realtà e finzione permeano quindi dall’inizio alla fine questo breve scritto, facendo perdere al lettore la capacità di discernere le due dimensioni. Chi legge potrebbe domandarsi se sia giusto ritenere più vero quello che racconta la narratrice, perché in prima persona e basato direttamente sulla memoria personale, e invece

¹² Tawada 2018b, 186.

assumere in primis la falsità di un personaggio inventato come quello del nipote di Fernão Mendes Pinto, parentela tra l'altro assai difficile da credere, considerata la lontananza cronologica.

Essendo Fernão Mendes Pinto un uomo del XVI secolo, l'autore non può essere suo nipote. Si nota subito che è un bugiardo. Lo stesso scrive nella prefazione al libro: «Sono un prete giunto in Giappone per salvare le anime della sua gente, che ogni giorno affronta la morte», ma, secondo l'articolo di un quotidiano sarebbe diventato prete proprio subito prima di partire e fino ad allora sarebbe stato solo un avventuriero. E proprio perché scrittore e avventuriero il raccontare frottole non può essere che parte del mestiere. (Tawada 2018b, 192)

D'altra parte però, non è affatto detto che la memoria individuale riporti i fatti in maniera autentica, anzi, al giorno d'oggi è ormai chiaro quanto i processi mnemonici siano in realtà influenzati da una miriade di altri fattori che rendono il ricordo soggettivo. Inoltre, è anche vero che *Il viaggio bizzarro del nipote di Fernão Mendes Pinto* rappresenta la fonte scritta cui la protagonista attinge per conoscere lo stato delle cose nel suo paese d'origine, che non può più visitare proprio a causa dell'isolamento coercitivo imposto al Giappone dopo l'ennesima catastrofe nucleare. Tutti questi indizi sulla presunta falsità delle informazioni da ambedue le voci sono in chiaro contrasto con i punti in cui sembra quasi che sia Tawada stessa a prendere la parola e lanciare delle vere e proprie critiche al sistema politico giapponese: «Tutte le centrali termoelettriche avrebbero dovuto essere spente l'anno in cui ci fu l'incidente a Fukushima» (Ivi, 188). Ma non esiste equivalenza possibile tra voce narrante e autore di un'opera, e questo Tawada lo rende evidente in molti suoi romanzi (Bienati 2016, 42). Ciò che manca nei romanzi dell'autrice giapponese infatti, non è solo la determinazione socio-culturale dell'identità dei protagonisti, dei quali spesso sappiamo ben poco, ma è anche la quasi totale assenza di 'mimesi', ovvero di quel tentativo di imitare la voce di altri, di inventare un narratore personaggio. Questa privazione può sembrare dal punto di vista del lettore quasi un'ancora più esplicita volontà di ostentare la finzione del racconto da parte dell'autore, ma l'autenticità di uno scritto va al di là della semplice dicotomia finzione/realtà, verosimile/inverosimile.

Tawada presenta un numero di eventi anti-memotici, ovvero eventi che non rispondono alle leggi del nostro mondo né a quelle di altri mondi fittizi paralleli, dato che il termine 'anti-mimotico' è definito dalla caratteristica di essere opposto alla 'mimesi', l'arte di imitare la realtà. Il risultato è, ancora una volta, un senso di disorientamento e defamiliarizzazione percepito nella lettura. (De Pieri 2016, 6)

La narrazione di questa scrittrice non esibisce, come invece fanno molte delle narrazioni contemporanee occidentali, le concatenazioni temporali e formali del racconto e non crea alcuna illusione di temporalità lineare della storia. Quelle che sono diventate negli ultimi decenni le

strutture ‘convenzionali’ per il romanzo moderno non sarebbero per la Benedetti altro che ‘astrazioni’ compiute dall’esercizio del pensiero, che ci servono per poter ‘elaborare delle sintesi’ quando ci troviamo ad affrontare intrecci narrativi dall’alto livello di complessità (2011, 33). «Quelle strutture lineari e semplificate sono state favorite sopra altre, spacciate per ‘naturali’, come se fossero connaturate al genere, e privilegiate e fomentate dal circuito del libro, fino a essere considerate oggi quasi come le uniche capaci di arrivare ad un pubblico» (Ivi, 34). Questi modelli a loro volta, unici a essere considerati ‘realistici’ oggi, hanno però finito per limitare di molto le potenzialità del dispiegarsi di una realtà totale e sconfinata, non per forza soggiogata dalle schematizzazioni semplificative della ratio. Tawada ci spiega, nel suo scritto dal nome *Katakoto no Uwagoto*, quanto sia invece più stimolante rendere evidenti al lettore gli ‘strappi’ del discorso narrativo e quindi anche le disconnessioni a livello più prettamente temporale o causale:

È ovvio che [la narrazione] va a svilupparsi in un’immagine diversa dopo che molteplici immagini si sono mescolate insieme. Però io penso che sia un peccato porre troppa attenzione alla coesione complessiva del testo, perché ciò comporta che l’opera risulterà troppo ‘fluida’ o troppo ‘naturale’. Immagini e modi di vedere le cose all’inizio separati, diventano un tutt’uno quando vanno a scontrarsi tra di loro nella realizzazione dell’opera. Poiché al momento della collisione si formano necessariamente delle cicatrici, se queste cicatrici, punti di sutura, strappi, incoerenze e disarmonie non rimangono visibili nell’opera stessa, essa non è interessante come forma letteraria. È superficiale dire con soddisfazione che ci sia un ‘alto livello compositivo’ solo se mancano questi elementi. Sfoglio con molta noia tutte quelle opere che si leggono con scorrevolezza, quelle che non ti fanno percepire l’incoerenza, quelle opere che non ti fanno capire che sono ‘state scritte’ dopo aver attraversato mille percorsi di vissuto. (Tawada 2007b, 195-6)

L’intreccio per Tawada è, appunto, un ‘intreccio’, e non può che esibire questa sua costruzione ‘forzata’, non tanto per il capriccio di ostentare al lettore le tracce del proprio passaggio durante la stesura del romanzo, come se fosse un vanto, ma per rendergli note quelle che sono le lacerazioni che uno scrittore deve operare sul foglio bianco al fine di scrivere un racconto. Vengono in mente le parole di Carlo Emilio Gadda in *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, citate da Carla Benedetti in *Disumane lettere*: «Che l’intreccio non sia di casi stiracchiati, ma risponda all’‘istinto delle combinazioni’, cioè al profondo ed oscuro dissociarsi della realtà in elementi, che talora (etica) perdono di vista il nesso unitario», perché «in realtà la vita è un ‘intreccio’ e quale ingarbugliato intreccio!»¹³.

La scena finale torna al presente narrativo del 2023, e precisamente, al luogo di apertura del romanzo, l’aeroporto di Berlino, concludendo i salti temporali fatti dall’inizio del disastro (2011)

¹³ Cit. in Benedetti 2011, 34.

all'episodio del controllo del passaporto. Questi balzi cronologici, abilmente intrecciati dall'autrice, concorrono con il contenuto distopico del racconto a defamiliarizzare il lettore, allontanandolo costantemente da ogni criterio logico di scernere passato e futuro, realtà e immaginazione. L'uso dell'espedito distopico permette alla scrittrice di dare via libera all'immaginazione, non senza includere elementi di contatto con la storia, immediatamente riconoscibili al lettore giapponese, come ad esempio il discorso dell'uomo mascherato alla televisione, che richiama quello fatto dall'imperatore alla radio dopo le bombe atomiche, sganciate sopra Hiroshima e Nagasaki nella seconda guerra mondiale. Queste similitudini sollecitano chi legge a ricordare la prima ferita scalfita al Giappone dal nucleare e a collegarla con questa seconda, per certi versi ancora più grave per il solo fatto di essere dovuta a decisioni prese internamente al paese. Questo nuovo dolore è inferto da un'economia, quella giapponese, che, come molte delle economie degli stati sviluppati, tra cui anche la Germania, utilizza la tecnica come alleata per sfruttare la natura e le sue risorse in modo da ottenerne il massimo rendimento. I costi di questo abuso spropositato stanno mettendo alla prova la terra da decenni, quanto ai rischi dell'energia nucleare, ne abbiamo avuto la dimostrazione in ben due occasioni nel corso di un trentennio. Tutto questo è dovuto all'antropocentrismo dominante nella visione moderna che ha l'uomo di sé e del mondo, come se fosse tutto parte di un'autobiografia che ha per protagonista proprio lui, l'essere più 'evoluto' e quindi il più 'meritevole' di dominare su tutto e su tutti. Tawada, come altri prima di lei, mette in discussione questa teoria, suggerendo un ridimensionamento della posizione dell'uomo su questo pianeta:

'Gli uomini sono escrezioni della madre terra: sono sputati fuori da essa e poi ingoiati di nuovo. Un artigiano, una donna americana, un bambino, una lampada, una pera, una lepre, un insetto, un libro, un gatto, un albero: sono tutti fatti dalla stessa madre terra e quindi intercambiabili. Solo il linguaggio li divide¹⁴. [...] La terra è equiparata a un'azienda e descritta come una forza materiale e cieca che produce varie forme di vita animata e oggetti non animati. (Märten 2020, 172-3)

In questo passo emerge una visione dell'uomo molto diversa da quella che ne danno teorie quali il positivismo o il darwinismo. La donna americana, l'artigiano e il bambino – che generalizzando potremmo chiamare semplicemente 'genere umano' – sono frutto della madre terra esattamente come lo è un essere infinitamente più piccolo, un insetto, ma anche un oggetto inanimato come una lampada. «La prospettiva da cui si osservano gli uomini si dilata al punto da comprendere dentro di sé, come membri della stessa classe, condizione umana, animale e vegetale»,

¹⁴ Cit. contenuta originalmente nel passo 'Sieben Geschichten der sieben Mütter', in *Talisman*, p. 107.

dice Benedetti (2011, 29), che parla anche di questo nel suo saggio e a proposito cita alcuni degli autori che secondo lei escono da quella porzione abbondante di scrittori moderni che invece sembrano continuare a vedere l'uomo come ancora immerso solo nel flusso degli avvenimenti che lo riguardano, per guardarlo in un'ottica più ampia, che abbraccia la storia umana ma anche quella naturale. Il passo seguente è tratto da uno scritto filosofico dello scrittore italiano Carlo Emilio Gadda – *Meditazione milanese* – e sembra proprio della stessa natura di quello appena letto tratto da *Talisman* di Tawada Yōko:

Una centrale telefonica automatica; una stazione radio; un palcoscenico moderno costituito dalle più artificiose disposizioni meccaniche, fotogeniche, elettriche: non sono men reale natura che il sulfuroso vulcano, o l'arido greto del torrente, o lo sterco delle bestie quadrupedi, o bipedi. Quei fatti della invenzione son fatti e son dunque natura: ché la mente disegnatrice è natura e la storia degli uomini tutta è natura¹⁵. (Gadda 1974, 23)

Per Benedetti si tratterebbe in questi casi di 'prospettive anticulturaliste', le uniche veramente capaci di vedere l'uomo non solo in rapporto alla storia e alla società, ma anche alla luce di un più ampio spettro, quello della storia naturale, che esiste da molto più tempo di noi. Secondo tali prospettive, nonostante l'uomo si ritenga spesso all'apice della catena alimentare e dell'universo stesso, rimane un piccolo essere che vive in un piccolo pianeta che orbita attorno a una piccola stella, immersa in una galassia di miliardi di altre stelle, e che a sua volta galleggia in uno spazio contenente miliardi e miliardi di altre galassie, con le loro stelle, i loro buchi neri e i loro pianetini. Guardando la realtà da questa nuova profondità, capiamo che questo genere di narrazioni ci servono, perché riescono a riportare l'attenzione sull'uomo e sul suo dovere in questo mondo. In un orizzonte limitato dalle prospettive storicistiche, si vedrebbe l'uomo solo come prodotto del tempo e lo si collocherebbe all'interno di una storia capace di travolgerlo nell'inarrestabile flusso degli eventi. Queste teorie neopositiviste presuppongono la 'necessità' alla base della storia dell'uomo (o peggio, in alcuni casi, il destino), implicando, con consapevolezza o meno, una deresponsabilizzazione dell'uomo e degli effetti del suo operato su questo pianeta, poiché lo depotenziano di ogni minima possibilità di cambiare lo stato delle cose. Per Tawada, invece, c'è ancora bisogno di sensibilizzare gli uomini riguardo alla loro responsabilità nei confronti delle condizioni in cui il nostro pianeta si trova al momento, per provare almeno a salvarlo e salvare noi stessi. In quest'ottica la natura, che non è né benigna né maligna, non può essere l'unica

¹⁵ Cit. ripresa da Benedetti 2011, p. 29.

responsabile delle catastrofi climatiche, né di quelle nucleari e Tawada tenta di risvegliare le menti dei lettori con i suoi romanzi, allarmandoli dai mass media e dalla loro ipocrisia.

In *Fushi no shima* è molto esplicita la critica a come il governo giapponese ha gestito l'emergenza nucleare dopo Fukushima e a come i mass media hanno mascherato la verità e manipolato le informazioni. Il fallimento della tecnologia si rivela, infatti, non solo nella contaminazione nucleare che ha riportato il Giappone indietro di secoli, ma anche nell'interruzione di ogni tipo di comunicazione con l'esterno. (Bienati 2016, 47)

In questo breve racconto, ricco di balzi spaziali e temporali, viene condensata una montagna di informazioni che spaziano dalla dimensione che chiamiamo 'realistica', eco della voce di Tawada stessa, a universi che non esistono, che stanno solo nella realtà fittizia evocata dalla letteratura. Eppure il lettore, immaginandosi i possibili scenari proposti dalla scrittrice, non può escludere a priori le probabilità di una loro concretizzazione.

3.4 La finzione in *Kentōshi*

Scritto qualche anno dopo *Fushi no shima*, *Kentōshi* ha molto in comune con il racconto appena esaminato, tanto che sembra abbiano la stessa ambientazione. Il primo è la risposta repentina che Tawada scrive di getto in Germania appena subito dopo il disastro; il secondo invece, più lungo e complesso nel contenuto, è il risultato di una più accorta riflessione, avvenuta dopo la visita della scrittrice al luogo dell'incidente: Fukushima. Sebbene non ci siano particolari indicazioni cronologiche, la storia di *Kentōshi* è ambientata in Giappone, colpito anche questa volta da una calamità naturale che ne ha determinato l'isolamento materiale – chiusura degli aeroporti – e virtuale – ogni accesso al Web è pressoché impossibile. La distopia è ancora al centro della storia: quelli che erano anziani al tempo del disastro, anche quelli più vecchi, non possono morire, e i giovani sono per lo più disabili e devono essere accuditi dai primi per svolgere attività quotidiane come mangiare o camminare. Nonostante vi siano così tanti elementi in comune tra le due opere, in *Kentōshi* non vengono mai nominate parole come 'nucleare', 'Fukushima' o 'radiazioni'; per indicare la condizione che ha reso gli anziani 'incapaci' di morire e i giovani così deboli e malati si fa riferimento a una generale 'contaminazione', della cui origine però, non si fa cenno (Kimura 2019, 106).

La storia viene raccontata in terza persona e vede come protagonista l'anziano Yoshirō, di ben centootto anni e il suo giovane pronipote Mumei, nome che significa letteralmente 'senza nome', di quindici anni. Yoshirō ha una moglie, Marika, direttrice di un istituto per l'infanzia che si trova in

una montagna lontana, e una figlia, Amana, che è riuscita a trasferirsi ad Okinawa per coltivare arance, dopo aver avuto a sua volta un figlio, Tomo, fin da piccolo irrispettoso nei confronti del nonno e amante delle scommesse. Probabilmente a causa di questo suo impulso al gioco d'azzardo, Tomo fa perdere tracce di sé dopo la morte della moglie, avvenuta tre giorni dopo la nascita di Mumei, il quale, abbandonato dal padre e senza una madre che possa badare a lui, viene accudito dal bisnonno ancora in perfetta forma nonostante l'età. L'ultima discussione tra Tomo e Yoshirō lascia a quest'ultimo il sospetto che Mumei non sia veramente suo pronipote, ma Yoshirō sente un legame con questo bambino che va forse al di là di quello sanguigno e decide quindi di non fare alcun test del dna per appurarne la parentela.

Se Amana è ormai stabilmente residente nell'isola di Okinawa, poco toccata dal contagio, Yoshirō è costretto a rimanere nella zona centrale dello Honshū. Per non essere contagiata, la popolazione, che prima sovrappopolava la capitale, si è spostata ai margini meridionali e settentrionali del Giappone, lasciando disabitata la grande metropoli di Tōkyō:

Chissà come sarà diventata Shinjuku, dopo anni che non ci metto piede. Come chiamarle rovine con quelle insegne così chiassose, quei semafori che cambiano ancora fedelmente colore da rosso a verde, nonostante non vi sia una sola macchina in circolazione, quelle aziende le cui porte d'entrata si aprono e si chiudono automaticamente, nonostante non ci siano impiegati, forse perché la massa di alberi sulla strada si inclina verso di loro per il vento. (Tawada 2018b, 34)

Mentre Tōkyō è ormai diventata una 'città fantasma'¹⁶, Okinawa e l'Hokkaidō proliferano di gente, tanto che la prima ha imposto delle leggi d'immigrazione secondo le quali solo le coppie formate da una donna e un uomo possono stabilirvisi, e il secondo ha bloccato direttamente ogni entrata, proprio a causa del sovrappopolamento. La vita in quelle che prima erano le aree periferiche del Giappone, è molto diversa da quella condotta nelle aree centrali, più contagiate:

A volte compaiono articoli di giornale che parlano di quanto sia agiata la vita a Okinawa, tanto da essere quasi impensabile per quelli di Tōkyō. Si può trovare facilmente frutta e verdura ogni giorno. Purtroppo è stato vietato di spedire privatamente i prodotti agricoli fuori da Okinawa e perciò non si può spedire nulla alle famiglie che stanno nello Honshū. (Tawada 2018b, 59)

Kentōshi tratta di tematiche sociali all'interno di un contesto inventato che è quello letterario, ma che ha anche molti punti in comune con il mondo reale, in particolare con il contesto ambientale dopo una catastrofe. Come in *Fushi no shima*, anche qui il periodo che segue una disastrosa sciagura si porta dietro un inevitabile stato di crisi economica e sociale, durante il quale il potere

¹⁶ Cfr. Campbell nella postfazione al testo in giapponese, p. 267.

cade nelle mani di un'autorità totalitaria. Questa condizione fa da espediente per permettere all'autrice di parlare dell'attività di scrittrice e dei rischi che ne fanno parte. Il protagonista infatti, come spesso accade nei romanzi di Tawada, è uno scrittore che però ha rinunciato alla pubblicazione del proprio romanzo perché senza volerlo, ha inserito una parte contenente la descrizione dell'aeroporto di Narita a Tōkyō e ha paura di un'eventuale censura da parte del governo:

Scrivere sulle condizioni di un aeroporto in cui nessuno si reca è pericoloso. Se anche per ipotesi vi fosse nascosto un segreto di stato, verrebbe ideato il miglior stratagemma per non farci arrivare più nessuno. Yoshirō non aveva alcuna intenzione di infiltrarsi in un luogo proibito con lo scopo di scovare un segreto. Tuttavia, nel caso in cui, una volta presentata l'opera che descrive minuziosamente l'aeroporto immaginato nella sua testa, per caso quello coincidesse con la verità, verrebbe comunque accusato ingiustamente di aver fatto trapelare un segreto di stato e sarebbe probabilmente arrestato. A differenza di come uno potrebbe pensare, dimostrare in tribunale che si tratta di immaginazione non è così facile. (Tawada 2018b, 35)

Come fa notare la studiosa Kimura Saeko (2019, 105), *Kentōshi* è apparso sulla rivista letteraria *Gunzo* a partire dall'agosto del 2014, appena qualche mese dopo l'approvazione da parte di Abe Shinzō, tutt'ora Primo Ministro del Giappone, della 'legge sul segreto di stato'. Secondo tale legge chi sta al governo ha il diritto di tenere nascoste informazioni riguardanti vari ambiti: lotta al terrorismo, questioni diplomatiche, notizie la cui divulgazione metterebbe a rischio la sicurezza del paese, e indicarle semplicemente col nome di 'segreto speciale'. Nel testo sopra citato emerge il timore da parte di un normale scrittore di vedersi limitata una libertà, quella di pensiero e di espressione, cosa che potrebbe benissimo verificarsi anche nel contesto attuale e in un paese come il Giappone. Si intrecciano qui due livelli di realtà nella finzione e finzione nella realtà, in quanto c'è da una parte il romanzo scritto da Yoshirō, che ha tirato fuori dalla propria immaginazione l'ambiente dell'aeroporto, talmente forte nella sua testa, da sembrargli vero e addirittura potenzialmente nocivo per la sua carriera. Dall'altra parte invece, facendo un salto 'fuori' dal romanzo, ci potrebbe essere una comune radice di preoccupazione per l'eventuale introduzione di norme di censura da parte di Tawada e del protagonista da lei ideato. Ritornando all'iniziale riflessione di Kimura a proposito del possibile collegamento, anche se mai esplicitato direttamente nel romanzo, tra quello che viene chiamato vagamente 'contagio' e l'incidente di Fukushima, potremmo arrivare a supporre che l'autrice abbia deciso consapevolmente di non menzionare parole quali 'contagio da sostanza radioattiva' o 'centrale nucleare', proprio in virtù di una prudente autocensura, o, in ogni caso, di una sorta di segnale al lettore, idealmente in grado di cogliere in

questo silenzio un'allusione al problema della censura. «Quando vengono riconosciuti avvenimenti storici nei romanzi, possiamo veramente leggerli in questo modo, come qualcosa di connesso alla realtà che sta al di fuori della finzione?» (Ivi, 106). Qualcuno potrebbe replicare che si tratta solo di coincidenze, così come è un caso anche il fatto che molti dei protagonisti che appaiono nelle storie di Tawada, compreso Yoshirō, siano scrittori. Non c'è dubbio che possa trattarsi di una banale coincidenza e in questo caso non ci sarebbe nulla da dire. Ma se invece, come ritiene Kimura, si trattasse del genio della scrittrice, allora quest'opera avrebbe una sua vita anche al di là della realtà fittizia del romanzo.

Dunque *Kentōshi* di Yōkō Tawada rivela la problematica dell'esposizione a radiazioni, toccando un tabù della letteratura. Possiamo affermare che Tawada, raccontando di Yoshirō, scrittore incapacitato a scrivere a causa dell'oppressione della libertà d'espressione, rende chiaro cosa non viene divulgato in Giappone. Se ragioniamo in questo modo, il fatto che il Giappone all'interno di *Kentōshi* sia in isolamento non è semplicemente un gioco. Questo romanzo rappresenta il campanello d'allarme dato al Giappone da un'autrice che vive all'estero. (Ivi, 108)

Se lo si coglie in quest'ottica, potremmo dedurre che la scrittrice giapponese abbia un'idea del romanzo come di un qualcosa in grado veramente di *muovere* la realtà, perfino la politica, pur essendo solamente 'finzione'. Dall'episodio appena riportato emergerebbe infatti la grande potenzialità che scaturisce dalla forza delle idee espresse in un testo letterario, capace di raggiungere il singolo lettore e di 'contagiarlo' con la potenza della parola scritta, fino ad arrivare persino ad allarmare chi sta ai piani alti della politica circa la sua pericolosità.

Ma quello politico non è l'unico tema d'attualità affrontato in questo romanzo. Come abbiamo accennato all'inizio di questo paragrafo, *Kentōshi* è un romanzo che esaspera la realtà post 3/11 con i suoi, seppur velati, cenni a un vago 'contagio', colpevole di aver messo in ginocchio l'intero arcipelago giapponese. Posto in questi termini, sembrerebbe naturale classificarlo come 'romanzo distopico', proprio per la sua narrazione che sfonda i confini del reale in modo da rappresentare al lettore lo scenario di un possibile prossimo futuro. La studiosa Fan Shuwen per esempio afferma che: «Tawada più che voler descrivere la condizione del post-disastro causato dal terremoto, denuncia le lesioni date dalla civiltà moderna attraverso una previsione del futuro» (2019, 113). De Pieri sottolinea da una parte quanto la presenza così densa di elementi anti-mimetici nella prosa di questa scrittrice sia proprio ciò che rende il suo romanzo surreale: il mare che brucia, una luna così luminosa da svegliare il protagonista, maschi che si trasformano in femmine: «scenari impossibili dal punto di vista umano, logico e fisico ci vengono mostrati nella

complessità della ‘narratologia innaturale’ di Tawada» (2016, 9). Sono questi fattori ‘irrealistici’ che portano il lettore a pensare a un mondo che, pur accomunato con il nostro da elementi sporadici di carattere storico, è ‘altro’ rispetto a quello reale. La studiosa parla di ‘distopia’ perché il mondo che l’autrice crea nelle pagine del romanzo, è un mondo per molti versi ‘alla rovescia’: la gente che si vorrebbe spostare all’estremo nord o all’estremo sud, che vuole colorarsi i capelli di grigio per sembrare vecchi, solo perché ‘vecchio’ significa ‘in salute’ e quindi ‘giovane’, il Giappone che torna cronologicamente indietro, all’isolamento dell’epoca Tokugawa (1603-1868). «La distopia rappresenta la parola chiave per esplorare l’organizzazione politica e sociale attraverso un’immaginaria e speculativa narrazione fittizia, incentrata sul comportamento futuro dell’uomo» (Ivi, 2). Dall’altra parte però quindi, si parla anche di un ‘vicino futuro’, come di un tempo che ancora non si è avverato, ma che è in procinto di avvenire e che porterà con sé una crisi che il Giappone non ha mai visto e che è cosa ben diversa dalla distopia, parola usata e abusata negli ultimi anni. «Secondo la percezione di Tawada, *Kentōshi* rappresenta il futuro molto probabile del Giappone mostrato dalle esperienze e dai pensieri dei suoi protagonisti» (Ivi, 12), un futuro spaventoso, ma che lascia uno spiraglio di luce grazie all’azione di Mumei e tutti gli altri giovani ‘inviati’. Sì, perché più avanti nella storia viene spiegato il titolo del romanzo, che gioca sull’assonanza tra la parola *kentōshi* 遣唐使, ovvero generalmente un ‘diplomatico inviato nella Cina dei Tang’, e i singoli *kanji* usati per comporre il neologismo creato da Tawada che ha la medesima pronuncia: *kentōshi* 献灯使, ma le cui componenti, messe insieme, designano colui che offre qualcosa in onore di un essere o persona superiore. In questo mondo in preda alla disperazione l’unico barlume di speranza è dato dai giovani, quelli scelti da Marika, la moglie di Yoshirō, per essere mandati a Madras (anche qui con un ritorno del passato nel futuro frutto del genio dell’autrice, dato che all’epoca della pubblicazione la città era già rinominata Chennai), con lo scopo di fare ricerca medica e tornare in Giappone una volta scoperta qualche cura farmacologica contro il contagio. La fine lascia un po’ in sospeso la storia di Mumei, così come quello che sembra essere il suo destino, ma l’ultima scena, che lo vede tramutarsi in un essere femminile e cadere in uno ‘stretto’, preannuncia la sua partenza. Mumei si ritrova con una vecchia conoscente di nome Suren e le propone di andare verso il mare, che improvvisamente gli sembra diventato vicinissimo. Entrambi si liberano delle loro seggiole a rotelle e si lasciano cadere sulla sabbia bollente. È a questi punti che avviene la metamorfosi e subito dopo Mumei perde coscienza e precipita in mare

(Tawada 2018b, 159-161). Le interpretazioni possibili per questo episodio sono certo molteplici, ma sembrerebbe quasi che questo personaggio, un giovane di quindici anni scelto per andare all'estero e risolvere una crisi sociale e ambientale, sia già sulla via di una nuova civilizzazione, che possiamo abbracciare solo se c'è coesione tra un paese e l'altro. A questi punti la parola *kaikyō* 海峡 ('canale', 'stretto'), che chiude il libro, va ad alludere allo stato di Mumei una volta abbandonata la patria, ovvero una condizione che sta un po' 'nel mezzo' tra una nazione e l'altra, tra un continente e l'altro, proprio come uno stretto. Ed è la stessa Tawada che conferma questo suo grande destino quando dice che 'i giovani tipo Mumei erigeranno una nuova civiltà' (Ivi, 46). C'è insomma da parte di Tawada il desiderio di porre al lettore un ultimatum: il danno nei confronti dell'ambiente sarà irreversibile se non si agisce ora, non c'è tempo per le solite rivalità economiche tra gli stati, la solita affannosa corsa a chi si accaparra più risorse, il problema ambientale deve venire prima di quello economico e c'è bisogno dell'unione dei popoli per farvi fronte. La studiosa Seungyeon Kim sembra essere una delle poche a ribadire questa interpretazione del romanzo:

'Vicino futuro', 'science fiction' e 'distopia' sono tutti appellativi usati per descrivere la sua opera; il romanzo è stato interpretato come se esprimesse un marcato senso di urgenza e Tawada ha ripetutamente evidenziato che questo che viene descritto 'non è il futuro'; piuttosto è la realtà presente che è descritta. Suggestisce inoltre che la finzione considerata come dis/utopia descrive un mondo non tanto al di là del nostro (*kanata*), ma la realtà attuale che esiste 'qui ed ora'. (Kim 2020, 254)

Non è tanto un romanzo distopico che, immaginando una realtà futura sulla base di avvenimenti presenti, risveglia il lettore riguardo al possibile risvolto catastrofico cui potrebbe portare un eventuale futuro disastro ambientale come quelli già avvenuti in passato, quanto la verità presente nella finzione del romanzo, che con i suoi rimandi a situazioni già esistenti nel mondo attuale, tenta di far luce sullo sguardo accecato del lettore. E allora non c'è niente di più vero della finzione.

Dallo scritto di Kim emerge inoltre il contrasto netto tra il modo di vedere la realtà politica attuale di Tawada e il sistema di divisione politica dei confini nazionali adottato comunemente dai paesi del mondo: quello dello Stato-nazione, un'idea di unità nazionale che ha un'origine ormai pluricentennale, ma che ha visto la propria maturazione in Europa con l'avvento del Romanticismo. In Giappone, sebbene esistesse già una sorta di governo centrale che univa Honshū, Kyūshū e Shikoku, le isole Ryūkyū e Hokkaidō ebbero una storia più tormentata e si arrivò a una vera e propria unificazione soltanto con l'epoca Meiji (1868-1912), anche se tutt'oggi le lingue e le culture

di queste due regioni che si trovano ai margini meridionali e settentrionali dell'arcipelago mantengono una loro sofferta peculiarità. Dalle parole della studiosa questo modo di vedere le popolazioni come comunità accumulate dalla caratteristica di essere omogenee dal punto di vista linguistico, culturale o etnico, non si sposa per niente con la letteratura 'border-crossing' operata da Tawada, che vuole al contrario annullare questi confini spaziali, puramente consolatori (Ivi, 260-261). Quello che la scrittrice cerca di proporre con i suoi romanzi sui migranti e sui viaggiatori è piuttosto la rivendicazione di una pluralità di voci nella cultura così come nella letteratura, non tanto in una prospettiva post-colonialista, quanto in una prospettiva 'exofonica'. «In perenne movimento tra i luoghi, le parole e le culture, la scrittrice mette in scena nei suoi testi soggettività nomadi, 'non unitarie', che rendono indefiniti i confini, mescolando e ibridando i tratti delle culture che incontrano» (Perrone Capano 2017, 47). In quest'ottica quello dello Stato-nazione è un concetto che perde di significato, perché la realtà, rispecchiata tra l'altro negli scritti di Tawada, è dominata da lingue e culture che si intrecciano continuamente tra loro, in un movimento incarnato da corpi che si muovono (o che bramano di muoversi) in maniera più libera di quanto è dettato loro da semplici confini geografici. A questo proposito vorrei riportare le parole della scrittrice, che sul tema sembra abbia molto da dire.

Essendosi trasferita in Germania in età molto giovane, Tawada ha vissuto in Europa avvenimenti storici fondanti come la caduta del Muro di Berlino, la stessa nascita dell'Unione Europea e la Brexit, che ha determinato l'uscita del Regno Unito dall'UE. In un'intervista recente la scrittrice racconta delle sue impressioni in quanto cittadina 'esterna', ma allo stesso tempo anche interna, su questi importanti avvenimenti. Secondo quanto afferma la scrittrice, inizialmente in Europa si percepiva un forte senso d'appartenenza a una comunità che si allargava e oltrepassava i confini territoriali dei singoli paesi. I voli erano stati resi più economici e si erano così accorciate anche le distanze tra uno stato e l'altro e ogni cittadino europeo si trovava ad essere libero di muoversi anche senza passaporto. Finché non si è arrivati a un punto di rottura e la tendenza all'unione ha subito un cambio di marcia:

All'improvviso la situazione è iniziata a cambiare. L'Inghilterra ha iniziato a dire di abbandonare l'UE, in Francia la deputata di estrema destra Marine Le Pen era a un pelo dalla vittoria elettorale: tutto ciò più che essere la fogna del linguaggio, è la fogna della storia. Lo scarto di esperienza storica che sta tra nazione e nazione, che è poi la profondità di quella fogna, non verrà colmato solo con la traduzione di libri. Non bisognerebbe invece scrivere libri che dimorino proprio su quella stessa feritoia? Questo lo si può dire anche a proposito dello spacco che c'è tra Giappone e Cina, tra Giappone e Corea ecc. (Hanawa 2019, 8-9)

La parola chiave in questo testo è *hazama* 狭間, che nel testo sopra riportato ho tradotto come ‘feritoia’ e ‘spacco’, e che allusivamente la scrittrice chiama anche *dobu* 溝, ‘fogna’. Sarà un termine molto importante quando parleremo del linguaggio di Tawada, ma per ora basti sapere che la letteratura di quest’autrice cerca di rivolgere uno sguardo poliedrico verso il mondo, mettendo in discussione principi di identità, appartenenza nazionale e culturale. Per questo motivo si può affermare che i suoi scritti stiano in una dimensione di ‘inframezzo’, molto simile al concetto della *différance* elaborato nella filosofia di Derrida¹⁷.

Ma ciò che ci preme di più riconoscere da questa confessione, è piuttosto quello che emerge circa il ruolo della letteratura in epoca di crisi. Quando l’ottimismo unitario, che negli anni novanta aveva portato a un iniziale entusiasmo nei confronti della fondazione dell’Unione Europea, comincia a venire meno, e, complici gli aumenti delle migrazioni dai paesi in guerra e le richieste di asilo politico, gli stati tendono a chiudere le frontiere, è qui che può e deve entrare in gioco la letteratura. Allora, tornando al discorso sulla finzione, il romanzo smette di essere pura metaletteratura o autoreferenzialità e riceve una funzione ‘performativa’ nel senso che la linguistica dà al termine, ovvero militante. Come sostiene Kim Seungyeon nel suo articolo:

Gli scritti di Tawada, e le loro letture come letteratura post 11/3, mostrano come sia possibile pensare alla letteratura nel contesto *odierno*. [...] Molti anni dopo la triplice catastrofe dell’undici marzo, ciò che possiamo trarre dai suoi lavori giovanili (*Exofonī*, per esempio) non è né uno sguardo su di un mondo remoto, né qualcosa di teorico, come lo sono i ‘viaggi linguistici, la speranza o la possibilità’. I suoi lavori hanno sempre rivelato questo: che è qualcosa di più attuale, concreto e somatico. Non solo la vita di tutti i giorni di Mumei non è nulla fuori dall’ordinario, ma non lo sono neppure eventi come il riconoscimento della faccia di Yonatan, o lo scenario post 11/3. Questo lavoro si avvicina all’Umanità e ai modi in cui le persone vivono in questo mondo reale e attuale su una scala più essenziale e cosciente. Ci chiede come accettiamo le cose per le quali non parliamo o non possiamo parlare, e come ci confrontiamo con la realtà e con gli altri che devono vivere e parlare nella realtà (non)ordinaria. (Kim 2020, 267)

3.5 La finzione in *Memorie di un’orsa polare*

3.5.1 La scelta del soggetto e la problematica ambientale

¹⁷ Derrida parla della *différance* nel libro *Margini della filosofia*, dove discute, tra l’altro, dei limiti del discorso filosofico dati dal passaggio (avvenuto soprattutto grazie alle filosofie di Nietzsche, Freud e Heidegger) della coscienza da matrice assoluta dell’essere a una sua determinazione particolare all’interno di un sistema che non è più quello della presenza, ma quello, appunto, della *différance*.

Publicato prima in lingua giapponese nel 2011 e successivamente tradotto dalla stessa autrice in lingua tedesca per essere pubblicato nel 2014, *Yuki no renshūsei* è la storia di tre orsi polari che vivono nella società umana e parlano la lingua degli uomini. Tutti e tre parlano in prima persona e gli studiosi si dividono abbastanza equamente tra chi ritiene che Tawada abbia fatto un ottimo lavoro nell'immedesimarsi in un orso polare¹⁸ e chi, di contro, sostiene che in realtà i tre orsi non siano altro che una personificazione umana (Yagyū 2019, 159). Su questo punto è l'autrice stessa che mette in chiaro quanto non vi sia una lettura 'allusiva' da dare a tale scelta contenutistica: «l'io' del primo capitolo – 'la teoria evolutiva della nonna' - che poi sarebbe la nonna di Knut, non è un *essere umano* immaginario... È un *essere* della famiglia Ursidae» (Numano 2012, 247)¹⁹. Il perché abbia scelto questa specie animale è forse da ricollegare ancora una volta alla questione ambientale, presente in questo romanzo tanto quanto quella storica e quella linguistica, di cui ci occuperemo più avanti. Con i livelli di surriscaldamento globale che il nostro stile di vita degli ultimi decenni ha reso di natura sempre più preoccupante, moltissime specie animali stanno estinguendosi e tra di esse c'è anche l'orso bianco. Scrivere scegliendo come protagonisti proprio degli orsi polari, vittime dirette dello scioglimento dei ghiacci, le permetteva sicuramente di porre l'attenzione su un problema che sta diventando sempre più critico tra la popolazione mondiale.

Tawada conosce l'orso Knut, che è quindi un orso realmente vissuto, allo Zoo di Berlino e da quell'incontro, che si ripeté varie volte, iniziò il suo personale interesse verso la storia di quell'animale. Apprese per esempio che la madre di Knut si chiamava Tosca (nome che permane anche nel romanzo), e che era originaria della Germania dell'Est, dove si esibiva come artista circense. Knut era nato all'interno dello zoo e, rifiutato dalla madre poco dopo la gestazione, viene cresciuto dagli allevatori impiegati allo zoo, proprio come racconta Tawada nel romanzo. Poiché si trattò di un caso eccezionale di nascita e sopravvivenza, per giunta grazie a mano umana, di un cucciolo di orso polare nello zoo, primo da moltissimi anni, non passò molto tempo che Knut divenne una star, visitato da milioni di spettatori che lo adoravano e visitavano lo zoo solo per vederlo. L'orso divenne anche centro di una controversia sui diritti degli animali, portata avanti da attivisti che ritenevano irresponsabile tenere in vita un cucciolo rifiutato dalla madre e allevato da

¹⁸ La critica letteraria Toyozaki Yumi scrive sulla rivista *Nami* che le voci dei tre orsi sono talmente realistiche da far sembrare la scrittrice in grado di parlare anche il linguaggio degli orsi polari (Toyozaki 2011).

¹⁹ Corsivo mio.

esseri umani. La tematica dei diritti animali e del loro rapporto con chi li ha generati, ovvero gli uomini, ricorre tra l'altro anche nella prima parte romanzo, quella narrata dalla nonna di Knut:

Mi fu chiaro che io e diritti umani eravamo fatalmente legati. Ma io non sapevo che farmene. Gli uomini, che pensano solo agli uomini, avevano inventato il concetto di diritti umani. Non esiste un dente di leone che abbia diritti umani, né un lombrico, né la pioggia, né una lepre. Forse una balena. Mi ricordai di un testo che in passato avevo letto per una conferenza sul tema «La caccia alle balene e il capitalismo»: ai mammiferi più grandi si attribuiscono più diritti che agli animali più piccoli, come per esempio i topi, e ciò dipende probabilmente dal gusto del gruppo umano che attribuisce più valore a ciò che è più grande rispetto a ciò che è piccolo. Tra i mammiferi non vegetariani che non vivono nell'acqua noi orsi polari siamo i più grossi. Non mi veniva in mente altra ragione per cui mi perseguitassero tanto pur di assegnarmi dei diritti umani. (Tawada 2019, 66)

Qui è l'orsa polare che parla o Tawada stessa? Non ha importanza. È importante ciò che viene detto e cioè che tutti i diritti che l'uomo si è costruito nella civiltà in cui vive, così come anche l'idea stessa di giusto e sbagliato, bene e male, fanno parte di una logica umana che non ha nulla a che fare con quella appartenente né al regno animale, né al regno vegetale, né a quello minerale.

La scelta del circo come ambientazione per i primi due capitoli, così come quella dello stesso zoo di Berlino, confessa Tawada, è dovuta alla loro importanza nel dimostrare il potere di controllo dell'uomo nei rispetti della natura (Ivi, 247). In un saggio a proposito del confronto tra quello che lei chiama 'vita' – qualcosa di molto simile al concetto di natura, non dettato da leggi di diritto, né valori morali – e 'umano' – tutti quegli attributi che l'uomo si è costruito nel corso del tempo e che si è autodeterminato come imprescindibili dalla propria natura –, Tawada cerca di risolvere lo storico conflitto tra uomo e natura, sostenendo quanto questi due termini non siano affatto l'uno l'opposto dell'altro (Tawada 2020, 10). Più avanti spiega quanto in realtà ciò che compone a livello microscopico la 'vita' è lo stesso materiale chimico insito anche nell'uomo:

Questa 'vita' è un meccanismo puro, senza macchie, che giace al di sopra di ogni connessione con la storia umana. Questa 'vita' è generata da qualche combinazione di materiale genetico, proteine e neuroni. E sembra che questa vita sia diventata qualcosa che gli uomini possono liberamente manipolare, maneggiare, produrre ed estinguere. (Ivi, 12)

La natura così come la descrive in questo passo l'autrice, si trova in una dimensione superiore alla nostra di esseri umani, che siamo però sempre, in ogni caso, un suo prodotto, e quindi parte di essa. La natura si trova qui posta in contrasto diretto con la storia umana, la quale da secoli si ritiene in grado di dominare i meccanismi di vita e di morte con la presunta forza tecnica e tecnologica mandata avanti da strutture di pensiero che immaginano ottusamente uno sviluppo economico infinito. Ed è questa illusione di dominio che ci fa pensare di poter difenderci da qualsiasi pericolo

naturale di estinzione di specie, mentre nel frattempo non ci preoccupiamo dell'olocausto di altre specie viventi, una fra tante quella degli orsi polari. Con questo romanzo, che come abbiamo visto è frutto di un'ispirazione dal reale e di conseguenza mantiene labile ancora una volta la linea che separa finzione e realtà, Tawada ha voluto portare all'attenzione sociale un problema fondamentale della modernità e ha voluto anche dare una sua particolare prospettiva sull'emergenza climatica causata da quello che per lei è un abuso di potere da parte dell'uomo. Il culturalismo e lo storicismo che hanno dominato negli ultimi decenni la società occidentale hanno fatto sì che venisse minimizzata la reale condizione umana sul pianeta e nel cosmo, attribuendo all'uomo e ai suoi soprusi nei confronti delle altre specie e dell'ambiente una responsabilità pressoché nulla. Questo eccesso di antropocentrismo ha reso l'uomo contemporaneo inerme di fronte al dispiegarsi dei cambiamenti economico-sociali che stanno avvenendo a ritmi sempre più concitati e che si portano dietro inevitabilmente trasformazioni epocali che riguardano l'uomo allo stesso modo in cui riguardano gli altri esseri viventi. Anche Tawada si interroga sul perché di questa progressiva mancanza di prospettiva futura e di una sempre più comune giustificazione a posteriori dei processi culturali. Nel primo capitolo ad esempio, in un'acuta conversazione tra il libraio Friedrich, dove l'orsa matriarca si serve per leggere le novità letterarie, e un cliente a proposito di un volume che quest'ultimo ha sott'occhio, si legge:

«Appunto. Credo perfino che all'autore importasse proprio questo. Anche noi uomini non siamo diventati così come siamo per nostra volontà. Siamo stati costretti a trasformarci per sopravvivere. Non abbiamo mai avuto scelta.» In quel momento il cliente estraneo, che fino ad allora era stato sprofondato in un libro, si girò e si sistemò accuratamente gli occhiali con la punta delle dita. «Il marchio di fabbrica di Darwin torna ad avere successo! Perché le donne si truccano? Perché mentono? Perché sono sempre gelose? Perché gli uomini fanno la guerra? L'unica risposta a tutte queste domande è: lo ha voluto l'evoluzione. Così si giustifica tutto. Ma a me non viene in mente nessuna buona ragione per cui alla Terra dovrebbe giovare che il dannoso Homo sapiens produca una sua discendenza. Non trovi Friedrich?» (Tawada 2019, 64-65)

Da questo dialogo, che è indubbiamente contenuto all'interno della finzione del romanzo, si fa sentire forse la voce dell'autrice, celata nella riflessione del cliente. La teoria evolutiva sull'origine delle specie di Darwin sembra fungere da logica autoconsolatoria dell'uomo per ogni configurazione di tipo culturale che si è venuta a creare nella società e nella storia. Così si spiegherebbe anche, in ultima analisi, il dominio dell'uomo sulla natura, che rimane però solo una presunzione illusoria. Il titolo della prima sezione del romanzo, che in giapponese è *Sobo no taikaron* 祖母の退化論, traducibile con 'la teoria disevolutiva della nonna', e quindi

diametralmente opposto a quello scelto per la traduzione italiana²⁰, riassume una visione che si allontana dalla logica del ‘progresso’, sostenuto da Darwin e dal Positivismo, così come tenta di allontanarsi da quel determinismo scientifico con il quale le scienze e le filosofie cercano di dimostrare a posteriori la storia. In un suo scritto saggistico, Tawada dimostra addirittura la sua grande capacità di vedere oltre la specie umana come la conosciamo oggi e oltre quel modo di vedere l’uomo odierno come essere ormai perfetto dal punto di vista evolutivo. Il passo che riportiamo in seguito è preso da un breve racconto contenuto in *Katakoto no uwagoto*, che parla di un vicino 2045 in cui l’uomo si è evoluto ancora, prendendo questa volta delle facoltà e delle caratteristiche fisiche da altri animali.

Si è sviluppato straordinariamente anche un sesto senso simile a quello dei topi, per cui se ad esempio divampasse un incendio all’interno della propria casa, loro [i giovani] possono saperlo fin dal giorno prima. Quando ero giovane io si pensava che fosse una prerogativa dei topi soltanto. I giovani d’oggi invece dicono con disinvoltura frasi tipo ‘domani questa casa brucerà per un incendio, perciò dobbiamo trasferirci entro oggi’.

Anche il fatto che i peli siano aumentati così tanto sugli umani è forse da ricondurre a un avvicinamento alle scimmie. Chissà cosa avrebbe detto Darwin se l’avesse saputo. Un’anziana come me, le cui capacità sono quelle limitate del ventesimo secolo e sul corpo non cresce alcuna peluria, per la gioventù di oggi è cosa da esporre in un museo. (Tawada 2007a, 219-20)

L’uomo odierno, visto in questi termini non si colloca alla ‘fine’ della lotta con gli altri organismi viventi come un prodotto ormai ‘arrivato’ e senza difetti, ma è, come tutte le altre specie nate durante i processi di aggregamento cellulare della storia naturale, una specie ‘di passaggio’, perfettamente in grado di estinguersi o ‘evolversi’ negli anni a venire. E queste eventuali cambiamenti di specie non sono necessariamente migliori di quelle che si sono lasciati alle spalle, né sono in un rapporto di ‘progresso’, così gli ominidi, che hanno abbandonato la peluria milioni di anni fa, diventando gli uomini di oggi, potrebbero riacquistarla per uno strano gioco del caso come ci racconta Tawada. Ritornando quindi alla conversazione tra il libraio e il cliente in *Yuki no renshūsei*, alla luce anche delle riflessioni della scrittrice che emergono in questo stralcio, possiamo affermare che la letteratura di Tawada Yōko abbia un fine ben preciso, che è quello di agire sulla realtà, agire sulle menti e sviluppare un coinvolgimento emotivo con il lettore, inducendolo a ragionare sulle diverse posizioni, più o meno fondate, assunte dai personaggi. Scegliendo degli orsi come protagonisti, animali che si stanno estinguendo a causa della nostra tirannia spietata, ma che utilizzano il linguaggio, ritenuto da sempre prerogativa umana, Tawada voleva forse ridimensionare

²⁰ La versione pubblicata dalla casa editrice italiana TEA riporta il titolo de *La teoria evolutiva della nonna*.

la posizione dell'uomo, nonché il suo autoritenersi essere superiore in nome di una presunta selezione naturale. Tra le pagine della prima parte del romanzo si legge: «ci sono uomini che sostengono di essere fatti a somiglianza di Dio. Sarebbe offensivo per Dio. Nel Nord del nostro pianeta Terra ci sono piccole popolazioni ancora in grado di ricordarsi che Dio aveva l'aspetto di un orso» (Tawada 2019, 78). In confronto a molte altre specie animali o viventi, in grado di trasformare i propri corpi, di riprodurre parti del proprio corpo una volta tagliate, di sopravvivere in assenza di ossigeno, l'essere umano non è per nulla l'animale che più si è adattato al cambiamento. In una conversazione immaginaria con Darwin in persona, Moresco si esprime sull'argomento evoluzione e superiorità dell'uomo, considerando quella umana come:

Una specie che invece è spezzata in due e che, a forza di selezione e lotta per assicurare con ogni mezzo il più adatto alla sopravvivenza, ha selezionato il meno adatto alla sopravvivenza e un tipo umano che sta portando tutta la propria specie a sbattere contro il muro della propria estinzione di specie. L'idea era che la spiegazione e in qualche modo anche la giustificazione di tutto questo dolore e di tutto questo male che attraversa la vita umana fosse la lotta per la sopravvivenza che favoriva e selezionava il più adatto. Ma cosa ne è di tutto questo dolore e di tutto questo male se la lotta per la sopravvivenza non seleziona il più adatto alla sopravvivenza personale e di specie, ma il suo esatto contrario? (Moresco 2018b, 103-4)

3.5.2 La costruzione dell' 'io' all'interno della finzione narrativa

La problematica ambientale, come già sottolineato, non è la sola ad essere presente in questo romanzo, che scava a fondo nell'animo umano, finendo per sprofondare negli abissi dell'io. E lo fa innanzitutto creando e ricreando una soggettività che non è per nulla statica, ma anzi diventa liquida e informe. Tematica ricorrente nella contemporaneità, l'io e la definizione dei suoi confini mentali raggiungono un punto di stasi laddove il narratore non può più rifugiarsi nella costruzione di un personaggio immaginario e lo scrittore decide di non cercare conforto nascondendosi dietro la pretesa obiettività della terza persona. La crisi d'identità che si porta dietro il cedimento del valore assoluto della verità, rappresenta quella dell'autore stesso, eternamente tormentato dal dubbio di intervenire o no sul testo e sui personaggi. Tawada esprime bene questa posizione di contrasto nel saggio presentato alla conferenza annuale dell'Association for Asian Studies di San Diego del 2004, in cui espone la propria personale visione sulla non-esistenza dello scrittore e di conseguenza sulla propria non esistenza (Tawada 2007b, 17). E alla fine, proprio perché l'io si smaterializza e perde di significato, non le resta che inventarsi di volta in volta un io tutto nuovo. Lo studioso Cinquegrani, parlando del romanzo di Emmanuel Carrère intitolato 'L'avversario', scrive:

Non è questo, in fondo, sembra chiedersi Carrère, il lavoro dello scrittore? Inventare menzogne per circondare un se stesso che non esiste più, che diviene invisibile, irraggiungibile, imperscrutabile, e perciò, sostanzialmente, inesistente? È così che lo scrittore supera la soglia dell'io, dalla quale sembra non riuscire a tornare indietro: l'io reale, d'ora in poi, va sempre cercato, riconosciuto, altrimenti resta un vuoto angosciante, la percezione del nulla che invade tutto, circondato da personaggi che restano ectoplasmi senza materia, parole che non hanno attrito, voci vacue. (Cinquegrani 2016, 66)

Questo 'io' che Tawada crea nei suoi romanzi, è assolutamente privo di sete mimetica ed è voce e forma che non hanno bisogno dell'invenzione di un narratore personaggio, o che comunque se ne fanno beffe. Senza l'illusione di avere dall'altra parte un 'io' concreto e fisso, che spesso nella narrativa si materializza nell'uso della terza persona come narratore, il lettore può trovarsi come se stesse camminando su un piano senza pavimentazione sotto i piedi ed è esattamente questo ciò che rende la letteratura di Tawada Yōko interessante.

In un racconto come *Yōgisha no yakōressha*, per esempio, Tawada utilizza un modo di articolare la narrazione piuttosto atipico, quello della seconda persona singolare, 'tu' (*Anata* nell'originale), come protagonista. Tematica centrale di questo romanzo è infatti l'identità, celata per tutto il corso della storia sotto un velo che ne nasconde la natura. La scelta della seconda persona 'tu' al posto ad esempio di una prima, più comune nei diari di viaggio, può contribuire allo stato di confusione in cui il lettore si trova, continuamente posto nel dubbio se è lui a fare da protagonista al racconto, o se è invece un personaggio fittizio di nome Anata. Ma costituisce sicuramente una componente interessante, dato che nella lingua giapponese, in cui il libro è stato scritto, si usa rivolgersi alle persone che si incontrano per la prima volta (e che quindi sono ancora sconosciute) con il termine 'anata'. Il termine potrebbe allora alludere allo straniero per antonomasia, facilmente riconducibile al protagonista, che a un certo punto della storia si vede restituire un passaporto che contiene la foto di un'altra persona.

Sebbene gran parte della narrativa occidentale sia costruita su modelli narrativi ormai cristallizzati di spazio-tempo che seguono delle logiche ben precise e che si sviluppano su un piano lineare fondato sulla legge di causa-effetto, i romanzi della scrittrice giapponese si ribellano a questi meccanismi, tentando di ricreare delle zone gravitazionali compresenti e una temporalità che non segue alcuna logica causale. La narrazione non viene motivata in modo da farla sembrare realistica e la linea temporale del romanzo viene spesso spezzata, creando salti temporali spiazzanti per il lettore, come abbiamo visto in *Fushi no shima*. Lo studioso Dan Fujiwara, nel suo scritto in cui analizza la temporalità in opere come *Chikyū jikan*, *Jisa* e *Kentōshi*, afferma che all'interno di questi racconti si crei una sorta di contraddizione tra la narrazione in terza persona, che fa un po' da

sfondo e che rappresenta per lui la ‘temporalità lineare’, e quella in prima persona, che invece dà luogo a una temporalità di tipo ‘sferico’ (Fujiwara 2020, 150). Se superficialmente si potrebbe pensare che la narrazione in terza persona sia in grado di cogliere una totalità e riordinarla, in ordine appunto ‘lineare’, perché segue una logica ben precisa e permette una visione apparentemente più oggettiva, una lettura più attenta fa capire quanto in realtà sia più vera e autentica la narrazione in prima persona, perché non ha la pretesa di poter guardare tutto dall’alto verso il basso e di essere in grado di ordinare gli eventi secondo una logica causale. Non a caso in molte opere di Tawada anche la narrazione in terza persona diventa parziale e non affidabile agli occhi del lettore, che si ritrova in una condizione di spaesamento e senza punti di riferimento nel testo. Ed è proprio il caso di *Memorie di un’orsa polare*, in cui la scrittrice libera il suo sperimentalismo creativo più che in ogni altro romanzo, «sospingendo l’Io verso un’inedita erranza fra l’uomo e l’animale, fra la scrittura del pensiero e la scrittura del corpo, fra il qui e un remoto “fuori”, fra l’identità e il bianco nulla» (Valtolina 2017, 183). Comparando questa scelta di Tawada di far parlare tutti e tre gli orsi protagonisti del romanzo in prima persona a quella di Kafka, che invece usa la terza nelle sue *Metamorfosi*, Valtolina sostiene quanto sia meno rischiosa questa seconda opzione, che per lo meno dà al lettore un ‘cordone di sicurezza’:

Non così nel romanzo di Tawada, nelle cui pagine neppure l’apparente affidabilità di un racconto in terza persona riesce a sospendere l’infinita erranza dell’Io, come ha da constatare il lettore allorché, nella terza parte del romanzo, si accorge che la biografia di Knut non è affatto scritta da un narratore extradiegetico, ma è la sua propria autobiografia, vergata dall’orsetto fin qui sprovvisto di qualunque Io. (Ivi, 185)

In *Memorie di un’orsa polare*, che presenta tre racconti, ognuno con un narratore diverso, c’è la compresenza di piani drammatici di cui parla Fujiwara, piani che spezzano la linearità del tempo e c’è soprattutto l’assenza di qualsivoglia tentativo di mimesi per le diverse narrazioni in prima persona. I capitoli dividono il testo in tre parti, narrate da tre generazioni di orsi diversi e tutti e tre imparentati tra loro. Il primo capitolo, che racchiude la storia del primo orso, vede protagonista la matriarca, un’orsa nata a Mosca e cresciuta da Ivan, un umano che le insegna a parlare e a stare in piedi su due zampe, esattamente come gli uomini. Poi viene trasferita nella Germania orientale, per lavorare a Berlino Ovest. Una volta imparata la lingua degli uomini inizia anche a scrivere e così il lettore scopre che è lei l’autrice delle proprie cronache. O meglio, è lei che scrive e quello che scrive è la sua storia personale, ma al tempo stesso non è così: «Scrivere è un fatto misterioso. Se osservo ciò che ho appena scritto, mi incomincia a girare la testa e perdo la cognizione di dove sia.

Entro nella storia che sto scrivendo e il ‘qui e ora’ spariscono» (Tawada 2011, 11). È una situazione che permette l’assenza e la presenza di solo una delle due persone: chi scrive materialmente e quello che è scritto, l’‘io’ della storia. Una volta immersa nella scrittura è come se l’autrice si dimenticasse della propria vita, del mondo reale, e sprofondasse con tutto il suo corpo nella narrazione fittizia. In questa prima fase, chi scrive ci narra della propria vita (*jiden*) in modo del tutto spontaneo, quasi senza alcuna coscienzialità.

La seconda parte, *Shi no seppun* 死の接吻 (in italiano ‘Il bacio della morte’), è la storia della figlia della prima orsa, Tosca, che viene raccontata però da un’umana di nome, Ursula nella versione giapponese e Barbara in quella italiana. Il titolo prende il suo nome dallo show messo in scena da Tosca e Barbara, che, comunicando tramite i sogni, decidono di eseguire insieme un’esibizione in cui si scambiano una zolletta di zucchero con un bacio.

Questo secondo capitolo è la biografia di Tosca, scritta inizialmente in prima persona da Barbara, sotto indicazione dell’orsa. Più avanti però i ruoli si invertono improvvisamente e nebulosamente, facendo diventare quello stesso ‘io’ delle pagine iniziali, l’‘io’ che si riferisce a Tosca in persona, lasciando il lettore con un velo di perplessità: «quale Io parla sulla pagina di Barbara? E ancora: quale Io parlerà, più oltre, quando sarà Tosca a scrivere la storia della vita di Barbara?» (Valtolina 2017, 184). Questo tipo di scrittura, enigmatica nella sua assenza di mimesi linguistica che caratterizzi la parlata dei vari personaggi della storia, influenza in maniera profonda il lettore, che si trova a dover identificare di volta in volta il narratore, non sempre riuscendoci.

La terza e ultima parte del romanzo, intitolata ‘Ricordando il Polo Nord’, ha come protagonista Knut, figlio di Tosca e nipote dell’orsa del primo capitolo. Knut nasce in cattività nello zoo di Berlino e, affidato alle cure di Matthias, che gli fa da madre ma muore dopo poco esattamente come il reale custode di Knut. Il capitolo inizia come se fosse scritto in terza persona ed è solo in seguito che il lettore scopre che il protagonista, non curante dell’esistenza della prima persona ‘io’, aveva usato fino ad allora la terza persona singolare per riferirsi a se stesso:

Ogni mattina, durante la passeggiata, venivo a conoscenza di nuove specie. C’era uno che se ne stava rilassato su un ramo molto alto, con indosso una camicia attillata che lo rendeva sexy. «Prova un po’ a parlare con l’orso malese!» Knut seguì il consiglio perché l’orso malese non sembrava né arrogante né malvagio. «Sembra che oggi avremo un’altra giornata calda. Fa già caldo adesso.» Alle caute osservazioni di Knut, l’orso malese rispondeva con nonchalance: «Non fa per niente caldo. Fa freddo». – «Sei vestito troppo leggero. Guarda Knut. Ha messo un bel pullover.» Quando l’orso malese udì quelle parole, sul suo viso affiorarono tutt’a un tratto innumerevoli rughe d’espressione: stava ridendo.

«Parli di te stesso chiamandoti Knut? Un orso in terza persona! Da tempo non sentivo niente di così buffo! Sei ancora un bebè?»²¹ (Tawada 2019, 236)

Dal dialogo con l'orso malese Knut si rende conto che tutti a parte lui usano la parola 'io' per riferirsi a se stessi, al posto di usare il nome proprio come fa lui e inizialmente la cosa lo sconvolge, tanto da farlo agitare e arrabbiare non poco. Nonostante gli fosse parso strano che sia Matthias sia Christian usassero lo stesso termine per indicare loro stessi e quindi individualità distinte, una volta iniziato a usare il pronome di prima persona singolare, non lo lascerà più per tutto il corso del racconto. È come se il mondo così come lo conosceva prima e che gli sembrava vero così com'era, esperito in terza persona, fosse completamente distrutto dall'invasione violenta di una nuova verità, che però, una volta scoperta, Knut non può più abbandonare, perché ormai è già entrata a far parte di lui. E da questo momento l'orso inizia a esperire la realtà in modo diverso, più pieno, come se il termine 'io' avesse agito sulla sua persona in modo da creare la sua individualità separata dal resto del mondo, che ora e solo ora poteva chiamare 'altro' da sé. La temporalità di tipo sferico di cui parlava Fujiwara (2020) è applicabile anche a *Memorie di un'orsa polare*, laddove Knut, scoprendo la prima persona, inizia a percepire lo spazio che c'è tra se stesso e gli altri e si crea una soggettività che prima, quando non aveva ancora coscienza di sé, non poteva percepire. L'irruzione della prima persona crea per la prima volta l'identità di Knut, dà voce alla sua voce, facendola nascere con fatica e con dolore, in mezzo a tutte quelle degli altri. A questo proposito la studiosa Takeuchi Slutsky sostiene quanto Tawada riesca in questo romanzo a mettere in crisi ogni frontiera d'identità, proprio attraverso la formazione di un soggetto e la sua messa in atto come 'performance' (2020, 231). I tre orsi non hanno mai vissuto al polo nord, sentono la terra dove vivono troppo calda e vorrebbero andare verso luoghi più freddi, ma sono destinati a rimanere allo stato di cattività, chiamati dall'uomo a esibirsi e riesibirsi in quanto orsi di fronte al pubblico. Ma proprio questo loro atto di performance così esplicitata e resa inverosimile dal loro essere animali che si comportano da umani diviene ciò che svela la loro maschera. Così anche per quanto riguarda lo scrivere in prima persona, Tawada, unendo in modo così dichiarato ed evidente le tre persone di autore-narratore-protagonista e rompendo il 'contratto autobiografico', non fa altro che sfidare questo luogo comune per farne capire l'assurdità al lettore (cit. LeJeune in Takeuchi Slutsky 2020, 234-5). Per la scrittrice infatti, anche quando si tratta di autobiografia, diario o perfino documenti storici e scientifici, c'è di mezzo per forza una qualche sorta di prospettiva personale, che non può prescindere dalla

²¹ Trad. di A. Iadiccio.

soggettività e non si può parlare quindi di oggettività assoluta. «È come se il romanzo ci stia proponendo un modello alternativo di autobiografia, che decostruisce, con la frammentazione e dell'incongruenza, la visione tradizionale di autobiografia come un genere caratterizzato da una continuità lineare e dall'identità fissa di una persona nel tempo» (Ivi, 236). Questa rottura del modo di vedere uno scritto autobiografico usuale, avanzata da Tawada per mezzo di un 'io' che è fluido e che tradisce da sé il proprio essere una costruzione fittizia numerose volte nel testo, non deve necessariamente significare che si tratti di un romanzo finto o non autentico, perché quello che l'autrice vuole dimostrare è proprio la linea labile del confine tra realtà e finzione, soggetto e oggetto, invenzione narrativa e eventi autobiografici. Lungi infatti dal sostenere una visione semplicistica della realtà, spaccandola in due tra 'originale' e 'copia', «il testo tende a sovvertire e offuscare un così distinto dualismo. La relazione tra originale e copia, realtà e finzione, è straziata, invertita, confusa e intricata» (Ivi, 232). Non c'è nei romanzi di Tawada l'ostentazione di voler imitare a tutti i costi le voci di personaggi in modo da caratterizzarli dal punto di vista culturale, sociale o generazionale per una fame di mimesi consolatoria, ma questo non li rende meno 'veri', meno 'autentici' dei loro contemporanei.

3.5.3 Autobiografia sull'avvenire come letteratura performativa

C'è però da sottolineare ancora una questione riguardo al primo capitolo del romanzo, ovvero quella del percorso autobiografico che la matriarca fa alla ricerca dell'ispirazione letteraria. Dalla conversazione con la signora proprietaria dell'appartamento, infatti, le viene in mente di voler scrivere di cose passate per farsele tornare alla mente e così inizia a scrivere la sua autobiografia (Tawada 2011, 23). Mentre scrive della sua infanzia e del suo addestratore Ivan, che è stato per lei la mamma che non ha mai conosciuto, succede qualcosa che le fa capire la potenza della parola scritta:

Dopo aver scritto fin qui, mi accorgo della presenza di Ivan in piede accanto a me che fissa i caratteri. «Te la sei passata bene?», vorrei chiedergli, ma la voce non mi esce. Mentre inspiro ed espiro per un po' di volte, lui sparisce, ma al suo posto un nostalgico tepore e un bruciore mi assalgono il petto e il mio respiro si fa affannoso. Per il fatto di aver scritto di lui, che doveva essere morto nei miei pensieri, è tornato a vivere. (Ivi, 21)

La scrittura del passato ne permette una nuova vita nel presente e così Ivan, di cui l'orsa non aveva avuto più notizie dopo il suo trasferimento in Germania, rinasce dentro di lei attraverso i suoi ricordi messi per iscritto. Proprio per il discorso a cui accennavamo prima sulla parzialità e

soggettività del processo mnemonico, ne deriva che il nostro cervello possa modellare il ricordo a suo piacimento: «nel processo di scrittura quindi la memoria non è soltanto richiamata e nutrita, ma è generata e creata», scrive Takeuchi Slutsky nel suo saggio ‘Rappresentare il sé, performance di vita’ (2020, 237). Questa forza vitale sprigionata dalla scrittura è qualcosa di straordinario, tanto da far sentire alla protagonista il desiderio di pubblicare i suoi scritti e mostrarli al mondo:

Scrivere la propria autobiografia mi fa una strana impressione. Il fatto di utilizzare un linguaggio, che prima usavo solo durante le riunioni, per toccare il punto più morbido del mio corpo, mi fa sentire in imbarazzo e come se stessi facendo qualcosa di proibito. Perciò, anche se prima credevo di non voler far vedere a nessuno ciò che scrivevo, guardando i caratteri in fila uno accanto all’altro, mi viene voglia di mostrarli a qualcuno a tutti i costi. Forse è proprio come quando un bambino piccolo si vanta delle proprie feci. (Tawada 2011, 26)

L’atto dello scrivere è indubbiamente un gesto intimo, che qui assume anche una funzione naturale e immediata, quasi fisiologica, dato che Tawada la eguaglia all’espulsione delle feci per un bambino. Ma la stessa esposizione dell’intimità e del proibito, non ne impedisce la divulgazione, che anzi viene favorita proprio dalla sensazione euforica della scoperta. In queste parole è condensata anche la personale teoria letteraria dell’autrice, o quantomeno dell’orsa, che si discosta da una letteratura fine a sé stessa per portare avanti una brama di comunicazione che per gran parte del novecento era stata sotterrata.

Come dicevamo prima però, in questa prima parte non c’è una mente cosciente ben definita che scrive, non c’è ancora la formazione del soggetto che si completerà solo dopo, con l’immaginazione del futuro, e l’autrice orsa compare e scompare proprio in virtù dello scrivere, perché ‘entra’ nei ricordi che sta riesumando e ricreando. A un certo punto però, si rende conto che questi ricordi che lei ritiene autentici e che tenta di far riaffiorare con la scrittura, sono in realtà in balia della naturale distorsione mnemonica e si rivelano essere di natura parziale.

Scrivere un’autobiografia probabilmente significa supporre e costruire le cose che non si riesce a ricordare. Pensavo di aver già scritto dettagliatamente riguardo a Ivan nell’autobiografia, però sinceramente non riesco per nulla a ricordare il suo viso. Più che non riuscire a ricordarlo, se lo riporto troppo chiaramente alla memoria finisco per capire che si tratta di menzogna. (Ivi, 82)

Da quel momento ha un blocco e non riesce più a scrivere, poiché questi dubbi sull’autenticità o meno della sua scrittura l’hanno fatta smarrire. Riguardo alla presenza di finzione nelle autobiografie e nei testi che cercano di annullare la dualità di scrittore/narratore, Matsumoto Kazuya, commentando il testo di Furui Yoshikichi ‘*Watashi to iu hakudō*’, scrive:

I romanzi dell'io [*shishōsetsu*] e le autobiografie abusano del «margine che c'è tra lo 'scrivere' e la 'realtà'», margine che in queste forme letterarie è infinitamente vicino a zero, e in più queste opere vengono addirittura accolte in questo senso [come veritiere]. Oppure, sulla via di questa tendenza, si chiude un occhio sullo scarto che c'è tra l'io che scrive e l'io raccontato, sull'inseparabilità tra gli elementi fittizi e la 'scrittura'. Eppure, è proprio l'autenticità di autobiografie e romanzi dell'io che ne fa delle fiction. (Matsumoto 2014, 53-54)

Quello che ci dicono questi studiosi è che non importa quanto un testo, romanzo più o meno dichiarato fittizio, contenga in sé degli elementi poco associabili al concetto che abbiamo di 'realistico', quello che importa è come questi stessi testi riescono a modellare la realtà e trasformarla in qualcosa che abbia un effetto sul nostro modo di vedere le cose. Ciò che abbiamo detto per *Kentōshi*, il cui richiamo alla realtà del post Fukushima è lampante, deve essere valido anche per tutti gli altri romanzi e racconti di Tawada, compreso *Memorie di un'orsa polare*. Lo stesso porsi delle domande da parte della prima protagonista del romanzo, che è un'orsa parlante e scrittrice di autobiografie, è qualcosa che indaga sulla nostra identità più profonda, sui limiti del dualismo tra l'io e l'altro, tra finzione e realtà, tra uomo e animale, e per questo è in qualche modo 'reale'.

Il blocco dell'orsa è dovuto anche a un'angoscia riguardo al fatto di poter scrivere solo dei ricordi con la sua autobiografia, e non del futuro, che così rimane ignoto e non modificabile: «posso stare tranquilla per le cose passate, perché più o meno le ho raccolte nella mia autobiografia, ma per ciò che avverrà non ho certezze» (Tawada 2011, 87). Allora si accorge che, se comunque non esiste ricordo che sia interamente 'veritiero' e completamente sovrapponibile con la realtà, tanto vale lasciar perdere le cose passate e iniziare a scrivere invece sul futuro.

Mi venne in mente la parola 'completa libertà' e da lì pensai 'ma certo! Anche io voglio manovrare il mio destino in completa libertà ed è per quello che ho voluto scrivere un'autobiografia. La mia bicicletta è la lingua. Devo scrivere del futuro, non del passato. Così la mia vita diventerà proprio come l'avrò scritta. (Ivi, 89-90)

Da questo punto in poi scrive della partenza per Toronto, in Canada, e il lettore non sa se effettivamente alla fine la protagonista vi si sia trasferita o meno. Ma il punto è che non è importante saperlo. Non è importante che il suo sogno di andare in un paese più fresco rispetto alla Germania si sia avverato oppure no, perché soltanto il fatto di averne scritto a riguardo lo rende reale. Matsumoto sostiene ad esempio che: «Lo 'scrivere' va a coincidere con il vivere stesso e per di più sono proprio le cose scritte – cioè lo 'scrivere' in stile di diario futuristico – a creare la realtà e a muoverla» (2014, 54). In ogni caso il lettore ha la garanzia che ciò che è scritto in questa

biografia del futuro sia vero, almeno nella realtà letteraria, perché vengono presentati, tra l'altro, i figli e i nipoti dell'orsa, che saranno protagonisti rispettivamente della seconda e della terza parte del romanzo. Grazie allo scrivere sul futuro e non più sul passato, la matriarca acquisisce piena coscienza di sé e di ciò che sta scrivendo, che diviene in tutto e per tutto un prodotto che si sente suo (Tawada 2011, 93).

Nel secondo capitolo, sebbene le parti metaletterarie siano presenti in misura minore rispetto al primo, questa sorta di visione salvifica del testo letterario continua a farsi spazio. Qui Ursula, il cui nome nella versione italiana è Barbara, decide di scrivere la biografia di Tosca, l'orsa figlia della matriarca protagonista nel primo capitolo del romanzo. Nei confronti della partner di performance Barbara prova un forte sentimento affettivo e ogni volta che Tosca viene in qualche modo discriminata in quanto animale e in quanto analfabeta, si sente rammaricata con tutta se stessa:

Mi duole il petto se penso alle sofferenze di Tosca. Ah, quanto sono miserabili gli artisti! Qualunque sia la carriera che inseguono, non potranno che essere valutati per quello che sono oggi. Quelli che acquisiscono abbastanza fama potrebbero farsi scrivere una biografia una volta anziani e quelli che non possono farlo possono comunque risparmiarsi visto che sono esseri umani, e pubblicarne una a proprie spese. Però la via di sofferenze che un'orsa ha percorso in veste di donna verrà cancellata via con la sua morte. Tu sì che sei compassionevole, oh orsa! (Ivi, 140)

Essendo Tosca nient'altro che un animale, non può scrivere di se stessa in un'autobiografia e poi pubblicarla, e neppure farsene scrivere una da qualcun altro. Ma Barbara, che riesce a comunicare con lei attraverso l'espedito del sogno, dove tutto è possibile, perfino che un animale parli la lingua degli uomini, può salvarla da questo dolore, che è poi il dolore della morte. Il ruolo della letteratura assurge qui addirittura a quello di fonte di salvezza in grado di sconfiggere la morte e la dimenticanza che essa si porterebbe dietro (Matsumoto 2014, 57). Perciò è vero quanto sostengono Valtolina²² (2017) e Matsumoto (2014) su questo romanzo riguardo al suo essere metaletterario, ma è metaletterario non in quanto riferito alla letteratura come mera disciplina fine a se stessa, bensì in quanto romanzo che parla di letteratura come corpo e vita, perché la letteratura, almeno nella visione innovativa che Tawada ne dà, è inscindibile da tutto il resto, dal pensiero e

²² «L'elusività dell'io nel romanzo appare ancora più radicale quando si confrontino tutte queste metamorfosi con la riflessione sulla scrittura [...] la scrittura nomade attinge quel più vasto e indifferenziato 'fuori' di cui Knut nonché la madre e la nonna non hanno mai cessato di sentire il richiamo: la bianca soglia e il bianco foglio al di là della scrittura dove non c'è più io» (Valtolina 2017, 185-186).

dalla vita. È una letteratura che tiene insieme la mente e il corpo, il pensiero e le viscere²³, senza porre queste facoltà in gerarchia tra loro, ma inglobandole e moltiplicandole in modo da farle comunicare in una cosa sola.

3.6 Ultime riflessioni sulla finzione nell'opera di Tawada

Dopo questo lungo excursus concettuale sull'idea che viene fuori dai romanzi e racconti di Tawada Yōko riguardo alla tradizionale dicotomia di realtà e finzione, siamo giunti finalmente alla conclusione secondo cui la letteratura della scrittrice giapponese non è qualcosa che si esaurisce nel raccontare la realtà, ma può essere anche ciò che produce un'esperienza nuova. È vero, se non ci fosse stata l'esperienza 'reale' dell'esplosione nucleare di Fukushima e Tawada non fosse andata a vedere coi propri occhi la devastazione delle macerie e rovine rimaste dopo la catastrofe, probabilmente *Kentōshi* non esisterebbe, però è anche vero che lei non si limita a raccontare i fatti alla guisa di un cronista, perché crea qualcosa che agisce sul lettore non tanto in maniera diretta, ma attraverso allusioni e immagini che a volte risultano più immediate e profetiche della realtà stessa. Ed è vero, se Tawada non fosse andata allo zoo di Berlino e non avesse mai incontrato l'orso Knut di persona, forse non avrebbe mai scritto *Yuki no renshūsei*, però è anche vero che dalla straziante biografia di quell'animale e da ciò che ne è diventato dopo l'accanimento mediatico, ne ha ricavato degli spunti per raccontare la sua intima e profonda visione degli uomini e del mondo, e del rapporto che hanno gli uomini come specie con il mondo e le altre specie. Questo è ciò che dovrebbe caratterizzare la letteratura, che non dovrebbe essere relegata a mero specchio della realtà, perché così la si depotenzia di qualcosa di infinitamente più potente. Ritornando al diverbio iniziale tra veglia e sogno, che per il filosofo è qualcosa di necessariamente separato dalla ratio, Derrida conclude così il suo discorso d'elogio nei confronti di Walter Benjamin: «la differenza tra il sogno e la realtà, la verità a cui il 'no' del filosofo ci richiama con una severità inflessibile, sarebbe ciò che lede [...] i sogni più belli» (2003, 11). Tawada è riuscita con la sua letteratura a oltrepassare la soglia che divide realtà e immaginazione e con questo, ha portato avanti un nuovo modo di fare letteratura, che va al di là del romanzo neorealista e del romanzo postmoderno, sconfinando in una scrittura che abbraccia la totalità del mondo e del possibile. L'italianista Alessandro Cinquegrani ha scritto un articolo sulla letteratura contemporanea e il suo vertere ultimamente su due grandi

²³ «Il romanzo segue l'erranza di un Io sempre al limite di se stesso, sperimentando una scrittura corporea, soprattutto olfattiva, estranea alle gabbie del cogito» (Valtolina 2017, 185).

correnti di pensiero, che si traducono in due modi di scrivere testi letterari: il primo è quello del romanzo realista, che è un romanzo e dunque *fiction*, ma rimane, almeno nelle sue intenzioni, obiettivo e aderente al reale. Il secondo è quello che lui chiama del ‘romanzo *tout court*’, romanzo che non si nasconde dietro un’illusoria e velleitaria obiettività dei fatti raccontati e si dichiara, invece, apertamente fittizio. Al confine di queste due diverse forme narrative c’è quello che Cinquegrani identifica con ‘romanzo ibrido’, i cui principali esponenti in letteratura contemporanea sono lo scrittore francese Emmanuel Carrère e l’autore spagnolo Javier Carcas, entrambi capaci di intrecciare abilmente e senza uno smascheramento esplicito al lettore verità e fantasia coi loro romanzi.

Se, come si è visto, il problema della letteratura degli ultimi quindici anni è la ricerca della autenticità, della realtà presente dell’io, contro e oltre la finzione e la volatizzazione, dove sta ora il confine tra memoria storica, nella quale non vige più la dicotomia tra vero e falso, e pura invenzione, menzogna, *fiction*? Non c’è, o almeno, non è definibile in modo oggettivo. Perciò non resta che ragionare su questa soglia, o cercare vie diverse. (Cinquegrani 2016, 76-77)

La loro grandezza sta proprio nel loro andare al di là della semplificativa dicotomia tra vero e falso, cosa che tenta di fare, come abbiamo visto in queste pagine, anche Tawada, non curandosi che l’esplosione nucleare di Fukushima non abbia reso i vecchi immortali, né che in *Memorie di un’orsa polare* sia un’animale a prendere la parola. Perché in fondo non è importante stabilire cosa è successo e cosa non è successo nella storia, cosa è ‘realistico’ e cosa non lo è. È importante invece sapere cosa sarebbe potuto accadere o cosa accadrà tra un’ora, domani, se continuiamo a ragionare come stiamo facendo, con le logiche che ci hanno portato alla situazione di oggi, e Tawada ce lo dice in *Kentōshi*, che diventa quindi più di una semplice trascrizione fittizia e si eleva a vero e proprio romanzo profetico. È importante poter ritrovare in un romanzo l’intimità profonda della visione sul mondo del suo autore, perché è questo che ne fa un romanzo autentico, più che la verosimiglianza col reale, e che ne permette al lettore un avvicinamento interiore maggiore, in grado di provocare perfino l’annullamento della dimensione spazio-temporale. L’incredibile potenzialità della letteratura sta in un simile annullamento dell’io in virtù di questa forza centripeta creata dal testo, e che Moresco chiama ‘adorazione’, ovvero quell’atteggiamento di contemplazione e di totale rapimento che un romanzo può suscitare in colui che lo legge. Tuttavia però questo annullamento di sé, mosso dal raccoglimento totale nel testo letterario e nel mondo in esso creato, non deve portare a un annichilimento nei confronti dell’attualità e del reale, anzi, deve riuscire nell’impresa di coinvolgere il lettore in un sogno di comunicazione e di fusione. E se riesce in

questo folle gesto, allora sì che si può parlare di romanzo militante e performativo, proprio perché 'agente' sul lettore. Infatti, come spiega abilmente Cinquegrani nel seguente estratto, anche il testo letterario può 'fare' qualcosa nel mondo:

La dicotomia tra vero e falso, non più sufficiente a definire un discrimine sicuro tra verità e menzogna, si tramuta qui in quella tra forza agente e impotenza della letteratura. Se un'opera agisce sulla realtà, trasformandola, essa è necessariamente vera. Il discrimine, quindi, nella direzione della autenticità dell'opera letteraria sta nella possibilità della sua presenza nel mondo, della sua azione, perciò diviene performativa. (Ivi, 79)

4. La parola come corpo nell'opera di Tawada Yōko

4.1 Premesse dalla filosofia del linguaggio

John L. Austin dimostra nel suo brillante *Come fare cose con le parole* che ogni enunciato è sia constativo sia performativo in quanto atto linguistico. Il libro inizia presentando questi due aspetti del linguaggio come due proprietà ben separate e a sé stanti: il primo è quello che si direbbe di tipo 'descrittivo', applicabile a quelle asserzioni che si limitano a 'constatare' qualcosa, il secondo invece appartiene agli enunciati che nel momento in cui vengono detti equivalgono all'azione espressa. Enunciati di tipo constativo saranno perciò espressioni quali 'il gatto giace sul davanzale della finestra', 'mi sto facendo una doccia' e 'i miei amici mi regalarono un libro per il compleanno'. Enunciati di tipo performativo invece corrispondono a atti linguistici illocutori, ovvero 'effettivi' a livello pragmatico e quindi tutte quelle locuzioni che non appena espresse hanno un effetto sulla realtà dei fatti come: 'dichiaro guerra', 'scommetto cento euro che Paolo correrà più veloce', 'lascio la casa in eredità a mio figlio' ecc. Man mano che le varie spiegazioni su come distinguere a livello concettuale i due aspetti linguistici, inizialmente recisi in modo chiaro da una linea netta, Austin comincia a ritornare sulla dicotomia constativo-performativo e a mettere in discussione la validità delle asserzioni prima dimostrate. Un atto linguistico in quanto tale, e quindi senza per forza seguire le regole teoriche postulate precedentemente riguardo alla distinzione tra enunciati che 'descrivono' qualcosa e enunciati che 'compiono' un'azione, è, di fatto, un 'atto', e in quanto tale 'fa' qualcosa. Il libro prosegue quindi esponendo le proprietà intrinseche all'atto linguistico 'totale', che è un prodotto di tre principali fattori costituenti: atto locutorio, atto illocutorio e atto perlocutorio. L'atto locutorio proprio a un enunciato si riferisce all'azione di emissione di suono acustico, suono che è allo stesso tempo fono, fonema e rema, perché l'insieme dei suoni di cui è costituito forma una parola appartenente a una determinata lingua naturale. L'atto illocutorio sta nella forza contenuta negli intenti dell'enunciatore, intenti che si dispiegano a seconda di cosa viene detto: con la frase 'stai attento' per esempio, chi parla sta incitando chi ascolta a stare attento; 'muoviti!' è un imperativo che ordina all'ascoltatore di sbrigarsi nel finire ciò che sta facendo, di proseguire o di fare spazio al parlante. Infine l'atto perlocutorio di un enunciato linguistico fa riferimento agli effetti che l'espressione ha sui riceventi nel momento stesso in cui viene pronunciata: in relazione agli esempi precedenti, la forza perlocutoria sta nel prestare attenzione quando ci viene richiesto o nello spostarsi quando ci viene ordinato di farlo. Con queste

ultime riflessioni viene a cadere completamente l'iniziale divisione dicotomica tra constativo e performativo e la parola, scritta e parlata viene così ad assumere valore effettivo a prescindere dagli intenti, dalle situazioni e dal modo in cui viene proferita. In poche parole, dire è 'fare', sempre, anche laddove non c'è esplicito riferimento all'effetto che si vuole avere nel pronunciare quello specifico enunciato. Con questo nuovo modo di vedere la filosofia del linguaggio, l'uso della parola assume una forza agente potentissima e nei prossimi capitoli vedremo che per Tawada la letteratura, facendo della parola la protagonista assoluta della scena, ha le stesse incredibili potenzialità.

4.2 L'importanza del lettore

Uno degli aspetti che affronteremo in questo capitolo riguarda l'azione del 'comunicare', intesa come attività – in questo caso – umana quotidiana che presuppone il processo di trasmissione di un'informazione da una persona all'altra. Questa azione, ovviamente, può descrivere anche un atto linguistico che non sia prettamente enunciato in maniera orale, ma che sia anche scritto: un romanzo, una ricetta culinaria, una chat virtuale, un saggio critico ecc. La comunicazione e la sua riuscita (felicità), sia nel suo medium orale che scritto, dipendono da innumerevoli fattori che non staremo a discutere in questa sede. Quello che però ci preme di porre attenzione ora è che almeno due di questi fattori sono la presenza dell'enunciatore, del messaggio e del destinatario. Tornando all'autrice di cui ci stiamo occupando, andremo a focalizzare l'attenzione sul modo che ha Tawada di fare comunicazione, che nel suo caso equivale a scrivere letteratura, e sul modo che ha di concepire l'atto comunicativo in sé e i suoi effetti. La letteratura, secondo la scrittrice giapponese, deve includere nei fattori che ne determinano le potenzialità comunicative, oltre all'autore e il testo stesso, anche il lettore. A questo proposito Gizem Arslan (2019) sostiene che alcuni aspetti della teoria elaborata da Walter Benjamin sulla traduzione sono messe in discussione dalla posizione di Tawada, nonostante sia lei stessa a ricordarci in più occasioni il suo debito nei confronti del filosofo tedesco. Prendendo come tematica principale la traduzione e i cambiamenti che essa apporta al testo originale, Benjamin, nel famoso saggio su 'Il compito del traduttore' (in *Angelus Novus*), afferma che 'la traduzione è forma'²⁴. Questa idea si scosta principalmente dal presupposto che la traduzione debba dipendere solo dai contenuti semantici del testo o, dall'altra parte, che essa sia frutto soltanto di cambiamenti di tipo strettamente linguistico. Il fatto di possedere una forma 'tutta

²⁴ Cit. in Arslan 2019, 345.

sua', concetto che ritroviamo anche in Tawada, rende la traduzione un qualcosa di tangibile e materiale, perché significa che essa è irriducibile rispetto al testo di partenza. «Se la traduzione è una struttura indipendente, cosa che è per Benjamin, allora per diventare traduzione, l'originale deve essere trasformato» (Arslan 2019, 345). Se per Benjamin questa trasformazione non subiva alcun effetto da parte del lettore, Tawada, nel suo saggio del 1996 *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* ('Il cancello del traduttore o Celan legge il giapponese'), sembra restia a sottostare all'idea che l'occhio del lettore non abbia alcuna importanza all'interno dell'equazione: «laddove Benjamin esplicitamente rimuove il ruolo del lettore, i testi critici di Tawada lo posizionano frontalmente e al centro» (Ivi, 346). Ancora, in un'intervista sulla sua carriera di scrittrice, Tawada, parlando di letteratura in senso più lato e senza prendere a riferimento la traduzione nello specifico, dice che, proprio perché quando scrive un romanzo, i protagonisti e le vicende spesso tendono a muoversi come se la loro autrice non esistesse mentre prendono forma attraverso le parole, «il processo per cui [un romanzo] va allontanandosi dalla mano dell'autore, inizia probabilmente anche prima di concludere il libro» (Ikezawa 2003, 149). Con ciò non si vuole tanto sottolineare 'l'assenza dell'autore' nell'opera, autore che presumibilmente si renderebbe invisibile lasciando soltanto la propria ombra, e che invece è spesso teorizzato in molte interpretazioni delle opere novecentesche. L'autrice stessa ci mette in guardia riguardo a quest'aspetto ammettendo che «uno scrittore non può fare lo scrittore senza avere criterio soggettivo» (Tawada 2013, 8), e cioè che senza una propria soggettività, un proprio 'io' irrimovibile, uno scrittore non può avere quella fermezza d'animo che gli serve per raccontare una storia. Ciò che invece è importante trarre dalle parole di Tawada nell'intervista sopra citata è piuttosto il ridimensionamento che viene dato al valore che ogni elemento facente parte del processo comunicativo ha. L'autore, anche se è sollevato dal ruolo 'romantico' di creatore e genio, assoluto responsabile della sua opera, mantiene la sua importanza e la sua imprescindibilità, così come la mantiene l'opera, il 'messaggio' che rimane un suo prodotto. Però possiamo affermare, come faceva Arslan, che Tawada si discosta grandemente dalle asserzioni di Benjamin, contenute nel testo citato in precedenza: 'nessuna poesia è intesa per il lettore, nessun dipinto per l'osservatore, nessuna sinfonia per l'uditorio'²⁵. Infatti, durante la conversazione con Ikezawa, emerge un'importanza preponderante data al lettore – ma potremmo dire anche allo scrittore che è

²⁵ Ivi, 346.

autore e lettore allo stesso tempo – e alle varie interpretazioni dell’opera che possono nascere a seconda di chi e di quando la legge, a prescindere dalle distinzioni tra le letture che vengono fatte dal pubblico che legge l’originale e quello che legge invece la traduzione. «Anche se il testo stampato sul libro è lo stesso, non solo ci vengono in mente scenari diversi per ogni volta che lo si rilegge, ma se cambia anche la persona che sta leggendo, di conseguenza penso che cambi completamente anche l’immagine che gli figura nella testa mentre legge» (Ikezawa 2003, 148). Tutto ciò ci interessa soprattutto perché, se è vero che uno scrittore mentre si occupa del suo lavoro, non concepisce l’opera in virtù di una sua vita futura una volta pubblicata, o meglio, non la pensa soltanto in prospettiva dell’impatto che avrà sul pubblico, è vero anche che, almeno per Tawada, non c’è una completa indifferenza nei confronti del lettore, che anzi, nell’atto interpretativo, assume un ruolo molto decisivo. Concludendo questo discorso sul nuovo peso che viene a prendere il lettore nella letteratura dell’autrice giapponese, peso la cui presenza definiamo fondamentale all’interno dell’equazione comunicativa, possiamo affermare che ci siano le premesse per ulteriori studi sulla posizione di Tawada a proposito di una letteratura di tipo performativo, o almeno non fine a se stessa.

4.3 La decostruzione del linguaggio

4.3.1 Introduzione

Le problematiche di una tesi che pone il messaggio al centro della discussione letteraria sono molteplici e sono state affrontate nello scorso secolo come in questo da numerosi filosofi e critici letterari in maniera molto più approfondita e adeguata di quanto si ambisca a fare in questa sede. Tuttavia, dato l’interesse per Tawada nei confronti della riflessione sul linguaggio e delle teorie traduttologiche, e data anche la grande importanza che queste riflessioni assumono all’interno di quella che è la visione letteraria dell’autrice, si è pensato di riproporre queste stesse argomentazioni presentandole in un quadro di più ampio spettro, che includa, appunto, anche la letteratura e, se vogliamo, la vita. In questo modo, più inclusivo e tendente a guardare al ‘tutto’ piuttosto che al ‘particolare’ separato dalla totalità²⁶, si auspica di fornire degli spunti per riflessioni future, così che

²⁶ Quest’idea di ‘totalità’ del reale e del modo di guardare a esso trova la sua radice nel concetto di ‘inseparato’, sviluppato da Carla Benedetti nel suo libro-indagine sul nostro tempo: *Disumane lettere* (2011).

la visione portata avanti da Tawada possa avere vita propria non solo all'interno dei 'translation studies' o 'language studies', ma anche 'fuori' da essi, in una dimensione nuova e più inglobante.

La questione comunicativa della letteratura si pone innanzitutto come problematica in virtù del medium del linguaggio scritto, che in più, proprio come il linguaggio parlato, ha in sé tra le tante proprietà anche quella di essere 'vago' ed 'equivoco'²⁷. Dalle parole di Tawada stessa in *Talisman*: «Scrivere una parola significa aprire una porta²⁸», perché, spiega la scrittrice, parlare di «una parola è un'illusione. Una parola può essere più parole, così come una lingua più lingue contemporaneamente²⁹» (Perrone Capano 2017, 51). Emerge in quest'affermazione quell'equivocità che il linguaggio si porta dietro in qualsiasi situazione, e che la presenza di più lingue diverse, come nel caso della traduzione interlinguistica, rende ancora più evidente.

4.3.2 La traduzione impossibile

Per Tawada il problema del linguaggio, già oscuro di per sé, si complica e va a toccare la traduttologia, lo scambio interlinguistico e la coesistenza di linguaggi. In molte occasioni la sua letteratura ha messo in discussione le teorie filosofiche nate a fine novecento sulla 'disseminazione di senso'³⁰ e sull'impossibilità traduttiva, come ha messo in discussione anche la teoria secondo cui possa esistere una lingua madre³¹. La scrittrice è a conoscenza dei rischi che pone una mal interpretazione del testo e quindi una traduzione non coerente con l'originale, ma riconosce anche che si parla appunto di 'interpretazioni', letture che possono essere sbagliate per alcuni e giuste per altri, ma non per questo da ripudiare alla cieca. La studiosa Christina Kreanzle spiega bene la posizione di Tawada rispetto a queste discussioni nel suo articolo sull'opera *Überseetzungen*: «Per alcuni la traduzione rappresenta un tradimento, una distorsione del significato originario. Attraverso la sua scrittura, tuttavia, Tawada ha negato con insistenza il concetto per cui possa esistere alcuna

²⁷ In questa sede si sorvolerà sulle questioni prettamente linguistiche. Per un'introduzione alle proprietà del linguaggio cfr. G. Berruto e M. Carruti (2017) e De Mauro (2008).

²⁸ Cit. da *Talisman*, pag. 130. Trad. in italiano di L. Perrone Capano.

²⁹ Cit. da *Sprachpolizei und spielpolyglotte*, pag. 27. Trad. in italiano di L. Perrone Capano.

³⁰ Il pensatore che ha maggiormente espresso questa concezione della lingua e che le ha dato il nome è Jacques Derrida (2018).

³¹ Tra i filosofi che ne hanno invece sostenuto non solo l'esistenza, ma addirittura l'hanno ricondotta all'essenza del linguaggio stessa c'è Martin Heidegger, probabilmente il maggior filosofo ontologo di tutto il novecento. Troviamo le sue riflessioni circa il linguaggio in *In cammino verso il linguaggio* (2015) e in *Linguaggio e terra natia* (1990).

espressione non mediata – e quindi genuina o autentica – dei sentimenti, in ogni lingua, sia essa ‘nativa’ o ‘straniera’» (Kreanzle 2007, 104). Nell’intervista con Ikezawa, precedentemente presa in esame, la scrittrice stessa confessa di non avere alcuna preoccupazione per le sue opere che vengono tradotte in altre lingue, perché, lascia intendere, i fraintendimenti possono nascere a prescindere dal gap linguistico:

Talvolta ricevo domande come: ‘non è che si distrugge un romanzo se lo si traduce in lingue di altri paesi?’ oppure ‘se lo leggono persone appartenenti a culture differenti non verrà frainteso?’, ma io rispondo sempre che non lo penso. Un romanzo infatti, a partire dal momento in cui lo sto scrivendo, anche solo per il fatto di star usando delle parole, si allontana già dalla mia persona. Il fatto stesso di usare la lingua non permette di poter esprimere in una sola e unica cosa i propri sentimenti e l’opera. Con la traduzione tutto ciò viene esteso e perciò, non si tratta di un ‘male necessario’, bensì di un dispiegarsi fondamentale della letteratura. (Ikezawa 2003, 147)

Tanto più che, come abbiamo già osservato, il valore dell’opera dipende molto anche dall’interpretazione che ne viene fatta, dal lettore, ma anche dal traduttore, che ne è anche e *in primis* lettore. Ne consegue che vi saranno tanti modelli interpretativi quanti sono i lettori di una stessa opera e la traduzione sarà il frutto dell’interpretazione ‘parziale’ e personale data da quel preciso traduttore nel preciso istante in cui legge e traduce. Questo tipo di relativizzazione, seppur ormai entrata a far parte del nostro modo di vedere la realtà e la letteratura, si porta dietro non poche problematiche. Prima di passare a vedere cosa comporta l’assenza di riferimenti a modelli di lettura fissi e immutabili rispetto alla molteplicità e alla parzialità di ogni lettura, e come poter ‘superare’ l’annichilimento che ne deriva, vediamo prima come si muove la scrittrice o i personaggi protagonisti dei suoi racconti di fronte al problema della traduzione.

Possiamo individuare, soprattutto all’interno della produzione giovanile di Tawada Yōko, dei momenti dove sembra quasi che l’autrice ammetta un certo sconforto di fronte alla pluralità linguistica, alle situazioni di confronto culturale, e anche di fronte all’infelicità comunicativa con gli altri e questo sconforto conduce poi le protagoniste alla non azione, al senso di sopraffazione della lingua, al mutismo. Nell’opera teatrale *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* (‘La maschera della gru che brilla di notte’), che rappresenta il primo tentativo di Tawada di occuparsi di drammi teatrali, il protagonista deve fare da interprete a un funerale, che ha luogo nella lingua ufficiale (non altrimenti specificata) tradotta poi nella lingua parlata dai familiari e dalla defunta. Per la studiosa Matsunaga però, il suo modo di approcciarsi a questa mansione è molto particolare: «Nei confronti del linguaggio lui [il protagonista] si pone in maniera singolare avendo opinioni come ‘non si può tradurre il linguaggio infantile nella lingua della madre (lingua madre)’ e formulando espressioni

come ‘la parola *medamayaki* è così bella che non la posso tradurre in un’altra lingua’³²» (2002, 83). In questo caso è evidente quanto il protagonista sia restio a tradurre da una lingua all’altra perché desidera mantenere la ‘bellezza’ originaria delle parole autoctone. Tradurre determinate parole, che appartengono più strettamente alla sfera culturale e la cui trasformazione comporterebbe quasi sicuramente una perdita anche parziale di significato, è in questo passo considerata un’azione irrealizzabile. L’impossibilità di capirsi tra parlanti di due lingue diverse, anche venendo tradotte in simultanea, è qualcosa di abbastanza familiare a tutti, ma con Tawada raggiunge un apice di radicalità, poiché anche coloro che apparentemente parlano la medesima lingua fanno fatica a capirsi tra loro. Per Matsunaga «non soltanto viene tracciata una soglia di confine tra vivi e morti, ma diviene chiaro che anche tra gli stessi vivi che sembrano parlare la stessa lingua può verificarsi l’occasione che non ci si capisca» (ibidem).

Un altro racconto dove compare il tema della traduzione è *Moji isshoku* (1999a), il cui inizio altro non è che la traduzione ‘grezza’ di un testo dal tedesco al giapponese, dove però ogni componente della frase è lasciata esattamente nell’ordine che aveva nell’originale. Il lettore potrà pensare che si tratti di uno sbaglio della protagonista, che le verrà sicuramente fatto notare dall’editore una volta che presenterà il dattiloscritto. Tuttavia questo mostrare senza inibizioni i ‘difetti’ della traduzione interlinguistica da parte della protagonista del racconto è un modo per denunciare la fallacia del presumere che possa esistere una traduzione perfetta o ideale. «Però in realtà ogni traduzione è un po’ un errore» (Jinno 1999, 147), così si spiega l’apparente errore di traduzione compiuto dalla protagonista, la quale, invece di nascondere gli ostacoli che si interpongono nel momento di tradurre da una lingua all’altra, li espone in modo chiaro ed ironico. Nel testo sono molti i passi dove la traduzione viene ostacolata da qualcosa e la protagonista è costretta a farsi aiutare da amici, perché impossibilitata a procedere per svariati motivi. Uno fra questi è quello di non riuscire a completare una traduzione perché distratta dalla lettera ‘O’ della parola tedesca *Opfer*, che, la protagonista dice, sta mangiando la pagina. Altre volte sembra essere presa da ‘blocchi’, uguali a quelli dello scrittore: «Sto seduta da sola in cucina e mi dimentico sempre più di che cosa voglia dire traduzione per me» (Tawada 1999a, 63-64). La studiosa Matsunaga conclude così la sua riflessione sulle opere di Tawada che presentano il tema della traduzione:

³² Per gli originali in tedesco si veda: Tawada 1993, 29.

In questo modo, senza porre accento solo sull'importanza del significato nella cosiddetta 'traduzione tra lingue', ciò che era stato perso in virtù del significato viene recuperato. [...] Tawada attribuisce importanza al processo di 'traduzione' che ha luogo nei lettori [...]. Perché 'leggere' altro non è che 'tradurre'. E allo stesso tempo l'atto dello 'scrivere' è a sua volta 'tradurre'. (2002, 88-89)

Non esiste un 'giusto modo' di tradurre, perché la lingua di partenza e quella d'arrivo non sono semplicemente due sistemi astratti e definiti le cui configurazioni rientrano perfettamente e ogni volta all'interno delle reciproche strutture grammaticali, lessicali e culturali. Ma allo stesso tempo, quello che ci dice Matsunaga è ancora più forte, perché, non solo non è possibile una traduzione perfetta, ma perfino la lettura e la scrittura sono in qualche modo 'parziali' a loro volta. Proprio questa parzialità insita nella letteratura, ma allargando il campo potremmo anche dire che sia insita nella vita, nella società e nella cultura, porta molto spesso a 'blocchi' da parte dello scrittore, che, cosciente della finitezza e della fugacità di tutto, si trova temporaneamente inabilitato a scrivere.

4.3.3 *Il nichilismo in Tawada e Melville*

Quello che succede ad esempio in *Das Bad*, dove, come abbiamo visto, la protagonista non riesce a comunicare i suoi sentimenti a causa delle differenze linguistiche, ma che abbiamo visto succedere anche tra parlanti di una stessa lingua in *Persona* tra Michiko e il fratello, prende le mosse dall'amara consapevolezza che in questo mondo non possa esistere la piena e completa comprensione tra anime diverse. Tutto questo porta a un lasciarsi andare all'avvicinarsi delle esperienze della vita, in un fluire che si porta dietro la protagonista de *Il bagno* trasformandola addirittura in pesce. «La metamorfosi, la trasformazione è il destino dell'uomo contemporaneo, non c'è dunque scelta che non arrendersi all'eterno fluire, al costante mutare e divenire di qualsiasi cosa, intrinseco nella natura stessa del nostro pianeta, nelle sue forme e, conseguentemente, nei corpi suoi abitanti [...]» afferma Barbieri (2014, 5-6) commentando il racconto in una maniera che ricorda molto il filosofo Emanuele Severino, nella sua concezione dell'uomo in balia del destino³³. In

³³ Il destino permea un po' tutta l'opera di Severino. Per ulteriori approfondimenti sul legame tra destino e nichilismo cfr. le opere *Essenza del nichilismo* (1982) e *Destino della necessità* (1980), dove la cosiddetta necessità storica travalica ogni tentativo dell'uomo di poter cambiare il destino.

Persona Michiko prova a comunicare, ma, non riuscendovi si rassegna³⁴. Questa assenza di volontà di comunicazione è dovuta anche al fatto che Michiko si ribella alla logica del fratello di vedere le due culture giapponese e tedesca – ma in ultima analisi anche i due concetti di ‘io’ e di ‘altro’ – distinte in maniera netta da una ‘linea di confine’ (Hikita 2015, 106). All’inizio di *Moji isshoku*, ad esempio, la protagonista dice: «La linea di confine che segna il punto esatto in cui il mare diventa cielo non è per niente visibile» (Tawada 1999a, 8). L’illusione ottica che crea la linea dell’orizzonte tra cielo e terra è per lei qualcosa di intangibile, così come la linea immaginaria che separa i confini geografici, socio-culturali e linguistici di due paesi. Per Hikita il crollo dell’illusione dell’identità è proprio ciò che fa cadere l’‘io’ e le protagoniste dei romanzi di Tawada in un vuoto in cui niente ha più valore assoluto (2015, 112).

Queste storie di donne che falliscono nella loro impresa di comunicare sia in lingue straniere che nella propria, ricordano a loro volta la storia di *Bartleby lo scrivano*, breve racconto di Herman Melville dove un uomo viene assunto in uno studio legale di Wall Street e inizia a svolgere diligentemente le sue mansioni di copista. Il datore di lavoro, che è anche narratore della storia, un giorno gli richiede un compito diverso dal solito e Bartleby risponde ‘avrei preferenza di no’, frase che ritornerà a dire ogni volta che gli verrà chiesto di fare qualsiasi cosa, in definitiva anche lavorare normalmente come faceva prima. Darà questa risposta anche quando sarà licenziato e gli verrà chiesto di lasciare definitivamente l’ufficio, dove Bartleby aveva iniziato intanto a vivere a causa della mancanza di un alloggio. L’avvocato suo superiore è un uomo estremamente razionale e non capisce, comprensibilmente, il perché di questi rifiuti da parte dell’impiegato, che, tra le altre cose, non esplicita mai i motivi della sua ‘non preferenza’. Allora il datore di lavoro inizia a teorizzare delle ragioni plausibili di questi continui rifiuti di Bartleby, ragioni che però non verranno mai confermate nel corso del romanzo, forse proprio perché non si tratta di un qualcosa di razionalizzabile. La stessa frase ‘avrei preferenza di no’ (trad. dall’inglese ‘I would prefer not to’), frase che Bartleby dirà fino alla fine, quando verrà incarcerato e l’avvocato lo visiterà in prigione proponendogli un pasto decente, e che lo porterà alla morte per deperimento alla fine del racconto, è una frase agrammaticale, che lascia in sospeso ciò che respinge. Per questo è lontana e incomprensibile per il narratore, spiazzato dalla totale assenza di intenzioni comunicative (e di

³⁴ Per Tachibana questo senso di rassegnazione deriva dalla presa di coscienza, da parte della protagonista, del fatto che il «linguaggio è depotenziato, anche nella propria lingua madre» (2007, 161) e ciò si tramuta in ‘disorientamento’ e ‘disperazione’.

logos) da parte del suo impiegato. Sarebbe forse più comprensibile come decisione/non decisione, se avesse una motivazione finanziaria a supportarla o se vi fosse nel passato di *Bartleby* un'ombra scura che l'abbia portato a scontrarsi con tutto ciò che lo circonda, perché almeno avrebbe una ragione abbastanza valida a convincere le logiche della società di oggi. Nel suo saggio *Bartleby o la formula* Gilles Deleuze va a fondo sulla questione del linguaggio in Melville, ipotizzando una rottura dei fondamenti del linguaggio stesso alla base della formula scelta dal protagonista del racconto:

L'avvocato stesso prospetta una teoria delle ragioni per cui la formula di *Bartleby* devasta il linguaggio. Ogni linguaggio, suggerisce, ha dei riferimenti o dei presupposti (*assumptions*). Non si tratta propriamente di quel che il linguaggio designa, ma di quel che gli permette di designare. [...] Parlando, io non indico soltanto cose e azioni, ma compio già degli atti che assicurano un rapporto con l'interlocutore conformemente alle nostre rispettive situazioni: ordino, interrogo, prometto, prego, produco degli 'atti linguistici' (*speech-act*). Gli atti linguistici sono auto-referenziali (comando effettivamente dicendo 'vi ordino...'), mentre le proposizioni constative di riferiscono ad altre cose e altre parole. Orbene, è questo doppio sistema di riferimenti che *Bartleby* devasta. (1998, 16-17)

Tutto ciò va al di là dello spezzare le proprietà del linguaggio, tra le quali abbiamo detto esserci la 'vaghezza' e l' 'equivocità', per affondare quelli che sono i basamenti su cui l'uomo poggia. Che cosa ne sarebbe della civiltà moderna se il linguaggio così come noi lo conosciamo non esistesse? Senza il linguaggio che ne sarebbe di quella cosa che abbiamo chiamato, legittimamente, 'tradizione' e che deriva da 'trasmissione'? Il racconto di Melville presenta la storia di un uomo che ha perso ogni volontà: prima quella di dialogare, poi quella di lavorare e infine perfino quella di vivere. Condannato all'isolamento e infine alla morte, *Bartleby* è l'uomo moderno per antonomasia, ma attraverso il suo racconto il lettore, anziché deprimersi per la presunta impossibilità comunicativa del linguaggio, vista dai nostri contemporanei quasi come una necessità storica (Deleuze lo chiama addirittura 'linguaggio originario', come se fosse qualcosa di più autentico), dovrebbe invece leggerla in modo contingente, e trarne forza. Dopo quasi due secoli i capolavori di Melville raggiungono ancora gli animi dei contemporanei, non è già questo il sogno di comunicazione che dovremmo aspettarci dalla letteratura?

La lettura che Deleuze fa di questo racconto è una lettura che rimanda molto al modo di vedere la realtà in modo comico tipica del postmodernismo, lettura che non ci sembra adatta alla persona e alla letteratura di Herman Melville, ma neppure a quella di Tawada. Melville era un uomo modesto, ma non per questo non in grado di prendersi sul serio e prendere sul serio i fatti della vita, così come i personaggi immaginari dei suoi romanzi. Il dramma della solitudine, che porta *Bartleby*

così come il suo autore e moltissimi artisti e scrittori della sua e della nostra epoca alla solitudine, fisica e intellettuale, non può suscitare il riso, come afferma Deleuze, ma deve perpetuare quella lacerazione e quel dolore che la letteratura porta nei nostri animi. Lasciata andare l'interpretazione postmodernista, rimane quella nichilista, strettamente collegata con il senso di perdita dei valori in un'epoca che ha visto la morte della metafisica. In questo senso questo testo potrebbe significare, e in parte lo fa, il lento abbandonarsi allo scorrere della vita, la cui oppressione ha talmente schiacciato l'io da non lasciargli altra scelta che lasciarsi morire di fame. Melville era sicuramente pessimista nei confronti dell'uomo e della società del tempo (che era solo un anticiparsi della nostra), ma non era certo nichilista e un'altra lettura di *Bartleby lo scrivano* fatta dallo scrittore Giuseppe Culicchia lo conferma. «Ci sarebbe voluto un Bartleby per dire di no innanzitutto a una globalizzazione e a un liberismo che dietro la falsa promessa di un benessere diffuso non hanno fatto altro che aumentare a dismisura quelle disuguaglianze che sono all'origine di questo nostro complicato presente. Ma dire di no ha un costo che non tutti sono disposti a pagare» (2019) e questo costo è la morte per il copista, mentre è divenire un pesce per la protagonista di *Das Bad*. Il prezzo da pagare in una simile situazione di mancanza di una totale e soddisfacente comunicabilità con l'altro è per forza la solitudine, e Melville, morto solo e in rovina, ne sapeva qualcosa.

Tuttavia, l'interpretazione che Deleuze dà di Bartleby rimane molto importante per la riflessione che il filosofo trae dal linguaggio creato da Melville nel romanzo, che a sua volta potremmo adottare per quanto riguarda i testi di Tawada. Riferendosi alla frase 'avrei preferenza di no', che in inglese è 'I would prefer not to', Deleuze osserva: «Si direbbe a tutta prima che la formula sia come una cattiva traduzione da una lingua straniera. Ma, a intenderla meglio, il suo splendore smentisce questa ipotesi. Forse è la formula stessa a scavare nella lingua una specie di lingua straniera» (1998, 14). Questa constatazione sembra descrivere proprio la lingua ricreata nei romanzi dell'autrice giapponese, tanto che Apter sostiene che i suoi scritti sembrano essere composti 'in uno stato di traduzione'³⁵. «Melville inventa una lingua straniera che corre sotto l'inglese e lo travolge: è l'OUTLANDISH, o il Deterritorializzato, la lingua della Balena» (Deleuze 1998, 15), un linguaggio che non rispetta la logica che comunemente lo regola e quindi diventa qualcosa d'altro rispetto a se stesso. È lo stesso meccanismo che sembra verificarsi nella letteratura di Tawada:

³⁵ Cit. in Mazza 2016, 142.

Più che al confine tra due lingue, la letteratura di Tawada può essere trovata fuori da entrambe. Può senza dubbio rientrare in quei professionisti che Umberto Eco ha chiamato ‘linguisti folli’ – «scrittori che hanno in comune l’abilità di fare del linguaggio standard un linguaggio strano a se stesso – sovrapponendo le loro personali logiche grammaticali e leggi della sostituzione di omonimi e sillabe alla lingua comune, così da renderla comprensibile a metà; in uno stato, se vogliamo, di *semi-traduzione*»³⁶. (Mazza 2016, 141)

Attraverso il suo linguaggio ‘strano’ defamiliarizza il lettore, facendo crollare tutte quelle categorie di pensiero che aveva creduto certe fino a poco prima. Sono esempi tutti quei testi dove compaiono parole dal tedesco o dal giapponese, ma la cui funzione all’interno del periodo non viene esplicitata dalla narrazione. Il romanzo *Schwager in Bordeaux* è scritto quasi completamente in tedesco, eccetto per i caratteri cinesi che segnano, quasi come delle miniature medievali, l’inizio di ogni capitolo e spiazzano il lettore di origine tedesca con la loro potenza straniante. Il testo teatrale *Till* invece è scritto per metà in lingua giapponese e per metà in lingua tedesca. In una conversazione con Monika Totten la scrittrice spiega perché non ha tradotto o fatto rilasciare pamphlet di traduzione per la metà di testo incomprensibile dall’audience.

Perché... questo dramma è mezzo in giapponese e mezzo in tedesco. E quando lo abbiamo recitato a Hannover, le persone lo capivano per metà, la metà tedesca, mentre quando eravamo a Tokyo e Kyoto, capivano l’altra metà. Perciò le storie differivano un po’ l’una dall’altra, ma io volevo proprio questo. Durante la parte incomprensibile, l’audience percepisce il suono così com’è, ma presta attenzione ai movimenti e al visibile, ascoltando comunque attentamente anche la lingua. Una lingua straniera la si ascolta molto attentamente ed è diverso dall’ascoltare la musica. Si capisce che quella lingua ha significato, non lo si comprende, ma qualcosa viene comunicato lo stesso. (Tawada 1999b, 97-98)

C’è dell’altro oltre al linguaggio, oltre al *logos*, che può portare significato e noi siamo in grado di utilizzare anche quest’altra facoltà, ma solo attraverso questo linguaggio straniante. «Questa defamiliarizzazione, accentuata dalla presenza di un’altra lingua, ma non pienamente spiegata da essa, pone un interrogativo sulla presunta identità del linguaggio e sul concetto di linea di confine netta tra le lingue» (Yildiz 2007, 78). La scrittrice, insomma, cerca con le sue narrazioni di sfidare quelle leggi che solitamente governano il linguaggio, per vedere se, cambiandone i meccanismi percettivi, sia possibile variarne anche il significato che per noi ha il linguaggio. Nel prossimo paragrafo andremo a esplorare la zona grigia creata da Tawada nei suoi racconti con l’intento di indagarne la natura intima e profonda e vedere se c’è una correlazione tra linguaggio e letteratura.

³⁶ Il testo presenta due citazioni da Eco (1998) e Apter (2005, 160). Corsivi nell’originale.

4.4 Tra il vuoto e la nebbia

4.4.1 *L'inesistenza dell' 'altro'*

Il problema dell'identità, dal quale deriva anche quello del linguaggio, affligge il mondo contemporaneo più di ogni altro periodo storico, e sembra suggerire che l'umanità si senta in qualche modo persa senza un'identità. Lo vediamo tutti i giorni con le pubblicità: ogni inserto e poster pubblicitario sembrano richiamare la nostra attenzione proponendoci oggetti, indumenti e prodotti commerciali il cui acquisto ci renderebbe presumibilmente delle persone 'diverse' da prima, ma in qualche modo più autentiche. Oppure in libreria, dove milioni e milioni di copie di libri su 'crescita' e 'arricchimento personale' vengono stampati e venduti ogni anno, anche in questo caso con il presunto obiettivo di far trovare al lettore il 'vero sé' che ancora non gli appartiene. Questo accanimento per la ricerca dell'identità fa riflettere sul modo che abbiamo noi oggi di ragionare per differenze, siano esse culturali, spirituali o di status. Come distinguere la conoscenza di qualcosa dal caos del mondo senza l'astrazione della differenza e dell'identità che ne consegue? Attraverso questo meccanismo, che pure è pieno di lacune, l'uomo è in grado di nominare la differenza e di 'mutarla' in identità. Se guardiamo una cartina dell'Italia fisica, noteremo quelli che chiamiamo 'confini naturali', dati dalla catena montuosa che separa la penisola dal resto della terra ferma. Allo stesso modo, l'arcipelago giapponese è separato dal continente euroasiatico dall'acqua, ma anche all'interno dei 'confini nazionali' le varietà etniche e culturali sono presenti in misura tale da rendere difficile ogni tentativo di omologazione. In un mondo globalizzato come il nostro, sembra addirittura ridicolo mettere dei paletti per definire i confini nazionali di un territorio e chiamare 'Italia' un'area e 'non Italia' un'altra area subito adiacente. Per poterlo fare, bisognerebbe prima rispondere alla domanda 'che cos'è l'Italia?', che non è cosa facile. Su queste problematiche ragiona anche Tawada Yōko in una conversazione con la scrittrice originaria del Taiwan, ma autrice di testi in lingua giapponese On Yūjū. Il dialogo tra le due autrici prende le mosse dal loro essere entrambe personalità di spicco nell'ambiente della letteratura exofonica e quindi delle voci che provengono da 'fuori', per poi virare verso il concetto stesso di identità nazionale. A un certo punto Tawada descrive quanto solitamente una persona tenda a considerarsi parte di una comunità nazionale a tal punto da prendersela se qualcun altro offende in un modo o nell'altro la propria nazione di appartenenza. Ma per la scrittrice: «è inverosimile, e addirittura asfissiante pensare che 'Giappone' equivalga a 'me'. Io sono giapponese, ma al tempo stesso sono anche nata in estremo

oriente, sono un'abitante della Terra e un anello di collegamento per un mondo letterario globale che ha superato i confini nazionali» (On 2019, 205). I confini politici tra i paesi non sono altro che un modo che ha l'uomo di determinare il territorio sulla base di rapporti internazionali stabiliti in millenni di storia umana, ma il rientrare o meno all'interno di questi confini non determina a priori la personale appartenenza a categorie identitarie prestabilite. Allo stesso tempo possiamo affermare che lo scopo di Tawada sia proprio quello di liberarsi di tutti quei costrutti sociali volti alla circoscrizione della persona in un'unica determinazione culturale (*La condizione dello 'straniero'*, in Moro 2018, 38). In un'intervista apparsa sulla traduzione italiana di *Persona* leggiamo:

Non credo si possa prescindere dal fatto che io sono nata e cresciuta a Tokyo negli anni Sessanta quando si leggono le mie opere. Non si può nemmeno non considerare che negli anni Ottanta sono stata a stretto contatto con la letteratura tedesca. Ma credo che il fatto stesso di ricercare un'identità sia uno sforzo inutile, in quanto deriva da un desiderio impossibile di mettere sullo stesso piano il sé e quello che è altro da sé. L'uomo non può liberarsi da desideri e bisogni impossibili, ma è importante riuscire ad allontanarsi da essi e osservarli, ignorarli, opporvisi, goderne. In questo senso io mi sforzo di non cercare per nulla un'identità. (Tawada 2018c, 96)

La linea immaginaria che idealmente separa un paese dall'altro, una lingua dall'altra e, in estremo, anche una persona dall'altra, diventa labile nei romanzi di Tawada. Spesso e volentieri, infatti, i protagonisti dei suoi romanzi non sono esattamente 'identificati' e 'identificabili' in termini di età, genere sessuale e etnia. Alcune volte, quando la scrittrice vuole raccontare fatti del proprio vissuto o esperienze quotidiane, è inevitabile che vi siano accenni che ci fanno pensare all'origine asiatica della protagonista, o al suo trovarsi in Europa, ma di certo non si tratta mai di descrizioni connotative abbastanza sufficienti a delineare un profilo definito della persona. Questa sensazione di 'vuotezza', che pure la scrittrice afferma con volontà e positività, non è sempre vissuta senza conflitto interiore e Tawada ce lo rivela nei suoi racconti in maniera eccelsa. Tornando ad esempio alla storia narrata nel breve racconto *Persona*, possiamo notare quanto sia insita in questo testo la riflessione sulla nazionalità, sull'etnia, in poche parole, sull'entità dell' 'altro', che come abbiamo detto, è strettamente correlata con l'identità propria. Michiko, giovane ragazza giapponese che si trasferisce assieme al fratello in Germania per un periodo di studi, si trova in difficoltà perché tutti attorno a lei sembrano dare per scontato l'esistenza di una dualità tra le due culture, mentre lei non riesce a dividere nettamente né la cultura, né la lingua e nemmeno se stessa (dagli altri). Questa condizione è descritta molto bene dal sociologo Suzuki, che ha scritto un articolo sulla (non)apparizione dell' 'altro' all'interno di *Persona*, ipotizzando appunto che la protagonista si ritrovi psicologicamente in una situazione di 'limbo':

Ammettendo che esistano spazi da poter chiamare ‘Giappone’ o ‘Germania’, spostarsi dall’uno all’altro e adattarsi a quella nuova ‘zona culturale’, non vuol dire vivere in un ‘luogo straniero’. Michiko non lascia il Giappone per vivere in Germania, bensì sta uscendo fuori da un determinato territorio, senza però entrare in un altro. È questo l’‘altro’, lo spazio che c’è ‘nel mezzo’, ‘*hazama*’. (Suzuki 2011, 13)

Tawada, così come Michiko, deve portare sulle spalle il peso della grande sofferenza che deriva dalla condizione di sentirsi sola in questo mondo di categorizzazioni, senza nessuno con cui condividere la non appartenenza a nessuna cultura specifica, almeno non in modo univoco. Secondo Daniela Moro *Persona* condivide con *Kakato wo nakushite* «la focalizzazione sulla condizione socio-psicologica dello ‘straniero’ e un atteggiamento decostruttivo della distinzione binaria tra sé e altro» (Moro 2018, 12). Ed è proprio per il rifiuto di Michiko verso questo modo di pensare l’altro attraverso le prerogative fisse e definite di genere, etnia e nazionalità che alla fine del racconto decide che tanto valga indossare una maschera del teatro *nō* e vagare per la città senza una meta precisa.

L’‘altro’ nei romanzi di Tawada non è qualcosa di visibile, tangibile, esattamente come la propria identità, e di conseguenza non è possibile oggettivarlo in modo razionale e concreto con le parole, che sono *logos*. Allora, se l’esercizio del pensiero, che si trasforma poi in linguaggio, non aiuta a comprendere il reale nella sua totalità, ecco che nasce un senso di frustrazione, che Tawada spiega molto bene in questo suo scritto:

[...] le lingue sembrano effettivamente cercare di aiutare le persone a esprimersi. Io non ho alcuna speranza, tuttavia, nelle buone intenzioni delle lingue. Sono mostri che distruggerebbero piuttosto ogni ‘espressione’. Io sono andata abbastanza lontano da usare questo processo distruttivo come metodo letterario. All’inizio di ogni nuovo testo voglio essere rilanciata al punto zero, al punto dell’assenza del linguaggio, al punto in cui non è più ovvio che una frase sia naturalmente in grado di produrre significato. La letteratura che mi attrae di più è quella che è familiare con quest’idea dell’impotenza di essere senza il verbo³⁷.

Ecco che l’unica soluzione all’impotenza creata dalla pluralità linguistica diventa sprofondare a capo fitto nel vuoto, esplorarlo, vedere se lì, invece, inaspettatamente, c’è qualcosa. La letteratura fa del linguaggio il mezzo per l’espressione artistica, allo stesso modo in cui la pittura utilizza i colori e la scultura la pietra o il bronzo. Ma può esistere una letteratura che anziché sbilanciarsi su una o sull’altra lingua, una o l’altra cultura, sprofondi nel vuoto creato dall’assenza di ogni

³⁷ Cit. in Banoun 2007, 128. Il passo è una traduzione dal tedesco all’inglese il cui originale appartiene al testo ‘Der Schriftkörper und der beschriftete Körper’, contenuto a sua volta nella raccolta di saggi *Zuerst bin ich immer Leser: Prosa schreibe ich heute*.

qualsivoglia determinazione linguistica? Può esistere la letteratura senza la parola? Forse no, ma Tawada, pur tenendosi salda ai suoi riferimenti culturali, tedesco e giapponese, tenta di trovare un modo di fare scrittura che non sia determinato da nessun concetto precostituito attraverso l'astrazione logica, e che anzi vada al di là di questo modo di pensare per tasselli. Un modo, suggerito dall'autrice, potrebbe essere proprio quello della presa di coscienza di una pluralità di manifestazioni dell'altro, non così definibili e separabili dal sé, ma attraversabili ogni volta con l'esperienza. L'esercizio della traduzione, per chi possiede abilità linguistiche sufficienti, permette proprio di attraversare la lingua intesa come modo di sistematizzazione dei fenomeni reali in 'categorie' e poterla così mettere in discussione, 'decostruirla', in modo da comprenderla meglio. Quando uno traduce da una lingua all'altra, deve attraversare ogni volta questo vuoto:

per un momento perdiamo la propria parola, per poi riscoprire il tedesco o il giapponese come lingue che traducono nuovamente i propri sentimenti e il proprio pensiero. L'esperienza della selezione diviene l'elemento di motivazione per la scrittura o per la creazione. Porsi nel mezzo a quest'area intermedia, cioè all'interno di uno spazio sospeso nel vuoto, vuol dire alla fine galleggiare. «Ho pensato vagamente di voler scoprire un qualcosa simile a una fogna che esiste tra due lingue e di viverci dentro³⁸». (Tsuchiya 2009, 225)

4.4.2 *La morte della lingua madre*

Per Tawada questo vuoto creato dalla traduzione e dall'attraversamento della lingua è il presupposto per un nuovo tipo di linguaggio e di letteratura. E uno dei modi che lei suggerisce per cadere dentro al vuoto è proprio quello di abbandonare i limiti imposti al pensiero dal monolingualismo e addentrarsi nei meandri di altri sistemi linguistici. Nel seguente testo, tratto da *Talisman*, l'autrice si interroga sulla relazione tra pensiero e linguaggio, e su come la lingua 'madre' modella le categorie di pensiero del parlante trattenendone le libertà:

Nella Linguamadre le parole delle persone sono fissate in modo tale che raramente si possa provare piacere ludico nella lingua. Lì i pensieri si aggrappano così stretti alle parole che né i primi né le ultime possono volare liberamente. In una lingua straniera, però, c'è qualcosa che assomiglia a un levapunti: esso rimuove tutto ciò che si attacca e si fissa. (Tawada 2012, 46)

Spesso quando parliamo non facciamo neanche caso a ciò che diciamo, perché il linguaggio è un'abitudine talmente implementata nel nostro cervello, che possiamo addirittura condurre tutta la nostra vita utilizzando solo frasi fatte. Invece, suggerisce Tawada, se ci allontaniamo dalla lingua madre, non sarà per rifiutarla completamente (McQuade 2020, 106), ma anzi, non produrrà che

³⁸ Cit. da *Katakoto no uwagoto*, pag. non specificata.

benefici a quella cosa che rimarrà comunque sempre ‘sedimentata’ in noi (Ivi, 105). In un capitolo di *Ekusofonī* la scrittrice ammette le difficoltà che derivano dal comprendere e parlare più lingue, come il doverle tenere in allenamento costante per evitare che l’una domini sull’altra, ma allo stesso tempo riconosce la ‘forza espressiva’ che deriva da questo loro scambiarsi stimoli a vicenda che arricchisce ambedue le lingue e che non può che essere frutto proprio del bilinguismo (Tawada 2018a, 50). Anche in una conversazione con lo scrittore e amico Hideo Levy, Tawada spiega il fenomeno dell’ausilio reciproco che avviene nel bilingue, sostenendo che vi sia una sorta di discrepanza tra quella che è la sensibilità intrinseca a una determinata lingua, che sia lingua madre o seconda lingua, e la sensibilità personale (Levy 1994, 145). E il fatto di conoscere più lingue rende visibile questo ‘gap’ perché fa percepire che la lingua non è un sistema dominato solo dalla logica del pensiero, e affermare il contrario significherebbe attuare una semplificazione al concetto di linguaggio stesso. L’idea della scrittrice è che non sia l’uomo a ‘possedere’ il linguaggio, quanto il contrario, idea propria anche a molti filosofi del novecento, e che Tawada conosce bene. Ciò che aggiunge, e che apre nuovi scenari nella riflessione sul tema, è che sia più auspicabile per l’uomo staccarsi dal linguaggio, invece che tentare inutilmente di dominarlo con la logica. Il distacco, che produrrebbe un’assenza di linguaggio, lungi dal provocare una sensazione di perdimento spirituale, è per lei possibile fonte di produttività (Yildiz 2007, 80). O meglio, il vuoto lasciato dall’assenza di parola pone l’uomo in una condizione di smarrimento, dovuto anche alla pluralità della lingua e all’impossibilità di controllare con mezzi certi il passaggio da una lingua all’altra durante la traduzione, ma l’autrice vede in questa limitazione qualcosa di positivo. «È proprio da questo vuoto, però, che nascono e si dipanano nuove storie. La rottura, il momento di assenza del linguaggio, è la condizione necessaria per raggiungere una nuova visione del mondo», scrive Gabriella Sgambati (2012, 46) nel suo commento al testo ‘Dalla lingua madre alla madrelingua’ della scrittrice giapponese. Tawada usa questo termine, *Sprachmutter* (‘madrelingua’), contrapponendolo alla comune ‘lingua madre’ ed evidenziandone la natura totalmente altra rispetto alla seconda.

Quando si ha una nuova Madrelingua, si è capaci di vivere una seconda infanzia. Nell’infanzia, la lingua si percepisce parola per parola e in questo modo ogni parola acquisisce la propria vita, che si rende indipendente dal suo significato all’interno di una frase. Ci sono perfino parole così vive che riescono a sviluppare la propria storia di vita come figure mitiche. (Tawada 2012, 46)

È interessante l’uso della parola ‘vita’ per spiegare le potenzialità di questo nuovo modo di vedere il linguaggio e la parola per Tawada ed è da notare che il saggio di Paul McQuade

sull'argomento prende il nome di 'The Death of the Mother Tongue', sottolineando questa connessione tra la lingua madre e la morte e tra la madrelingua e la vita. La lingua con cui cresciamo è associata alla morte, non tanto perché la 'neghiamo' affermando invece l'altra (McQuade 2020, 114), quanto perché è come se fosse una facoltà rimasta atrofizzata nel nostro organismo, che è ormai usata in modo passivo e quindi 'senza vita'. Invece, «grazie alla Madrelingua, ogni parola è pienamente autonoma, viva, piena di significato. La lingua diventa sostanza, ogni segno è pieno e ogni nome non è scelto a caso» (Sgambati 2012, 46). Per riuscire in quest'impresa però, è necessario prima compiere uno squarcio nella propria lingua madre e cadere nel vuoto dell'assenza del linguaggio.

4.4.3 Hazama: *l'inframezzo tra le lingue*

Tawada parla spesso di questo 'vuoto' che c'è tra una lingua e l'altra nei suoi scritti autobiografici. In *Ekusofonī*, per esempio, l'autrice parla dei diversi posti che visita durante i suoi viaggi di lavoro e nel capitolo su Los Angeles parla di come gli studenti della scuola americana dove sta tenendo degli incontri di lettura differiscano da quelli europei nel loro approccio alla diversità culturale. Se in Europa si sentiva spesso chiedere quale fosse la sua 'reale' appartenenza culturale quando scrive³⁹, come se esistesse un sistema gerarchico in fatto di autenticità quando si è bilingui e si scrivono romanzi, in America, racconta Tawada, sono molto più abituati all'idea di fare propria la cultura e la lingua dove uno risiede, ambientarsi nel luogo ospitante. In quella sede le domande più frequenti appartengono allora a un piano differente, più aperto in un certo senso al plurilinguismo e al multiculturalismo della persona, ma egualmente ingenua dal punto di vista dell'attuabilità. Quando le viene chiesto se non desidera scrivere anche in inglese visto che ora si trova in un'area dove la lingua ufficiale è quella angloamericana, Tawada fa una riflessione introspettiva sul suo reale obiettivo quando scrive:

Io non ho così tanto interesse nell'imparare molte lingue. Piuttosto che la lingua in sé, ciò che mi sembra abbia importanza per me è quello *hazama* ['feritoia'] che c'è *tra* due linguaggi. Non voglio diventare una scrittrice che riesce a scrivere sia nella lingua 'a' che nella lingua 'b', ma piuttosto

³⁹ Cfr. Tawada 2018a, 35.

vorrei forse trovare quel *burrone* di liricità che c'è tra la lingua 'a' e la lingua 'b' e caderci dentro⁴⁰. (Tawada 2018a, 36)

In *Kotoba to aruku nikki*, un altro scritto autobiografico, Tawada si trova a dover presentare dei suoi lavori in inglese (nello specifico *Fushi no shima* e delle sue poesie) in Florida. Nel diario racconta che, mentre si esercitava ancora un'ultima volta nella lettura a voce alta dei suoi testi, le viene a mente una parola giapponese che sentiva ai tempi della scuola elementare: *tsukkaeru*, un'espressione che si usa quando le parole ci si strozzano in gola, impedendoci di parlare fluentemente. Questo blocco è dovuto, secondo la scrittrice, al fatto che non esista un legame concreto e dimostrabile tra il significante fonico o grafico della parola:

Cado nella buca dell'impossibilità di convertire i suoni in lettere. Tra suoni e parole non c'è niente in origine che li relazioni tra loro, proprio come se qualcuno immaginasse di poter oltrepassare un fiume attraverso un ponte che in realtà non esiste. Ci si può abituare nell'attraversarlo senza fatica con l'allenamento, ma poiché si tratta di un ponte inesistente, appena si abbassa la guardia si finisce per cadere nel fiume. (Tawada 2013, 126)

Anche se questo fiume è un po' diverso dal 'burrone' che c'è tra una lingua e l'altra, si tratta, anche in questo caso, di un senso di perdita di vertigini che fa cadere precipitosamente nel vuoto. Altre volte la scrittrice parla del linguaggio non tanto come sistema astratto con le sue regole e i suoi usi già in qualche modo preconfezionati e pronti all'utilizzo, ma come fenomeno che lascia l'uomo in uno stato di confusione, simile a quella in cui si trova un vedente in mezzo alla nebbia: «Il linguaggio non è un muro sul quale poter trarre completo sostegno, ma è ciò che si pensa essere un muro solo per scoprire poi che è nebbia» (Ivi, 76). Non è così facile aggrapparsi saldamente al linguaggio perché esso non è stabile come pensiamo. E quando riteniamo di poterci esprimere con libertà, ci accorgiamo che è solo un'illusione della coscienza. Se il linguaggio fosse un sistema perfetto e non mantenesse una sua equivocità e vaghezza, allora un parlante potrebbe essere sicuro di poter esprimere in ogni situazione e ogni momento i suoi sentimenti in modo libero e conforme. Ma sono proprio queste proprietà svianti del linguaggio a farne la natura sfuggevole e talvolta poco comprensibile. Banoun spiega bene questo concetto di ambiguità del linguaggio nella letteratura di Tawada:

⁴⁰ Corsivi miei. Le parole evidenziate saranno oggetto d'analisi in questo paragrafo. Linguisticamente parlando si tratta di parole diverse, ma dal punto di vista del significato allusivo a cui rimandano si può pensare che si riferiscano al medesimo stato d'animo.

Chiunque parli, legga e scriva in una lingua diviene anche dominato da essa – questa posizione teorica fondamentale nella modernità testimonia sia la natura arbitraria dei segni sia l'enorme buco aperto dal linguaggio quanto pretende di tradurre o esprimere perfettamente qualcosa al punto in cui le parole creano, anzi impongono, un significato. Quest'idea è sviluppata più e più volte nelle opere di Tawada, in particolare nel suo primo testo in lingua tedesca. 'Sento la sete di potere delle persone che vogliono *padroneggiare* la lingua in modo da poterla usare come strumento. Ma queste persone non si rendono conto che le lingue stanno scrivendo loro stesse, piuttosto che il contrario⁴¹'. Tawada comunque, crea questa teoria solo per oltrepassarla e situare la sua scrittura in questa frattura tra l'essere e il linguaggio, nell'assenza di ogni familiarità o identità date a priori. (Banoun 2007, 126)

Siamo molto meno in grado di dominare il linguaggio di quanto pensiamo, perché spesso e volentieri avviene che il messaggio che vogliamo far passare venga frainteso dal destinatario. E questo non si verifica solo con la scrittura, dove certamente le probabilità di eventuali malintesi si moltiplica, ma anche oralmente, nella vita di tutti i giorni, quando parliamo con i nostri amici e familiari. Ma se sembra giusto constatare questa equivocità del linguaggio e gli ostacoli all'espressione che ne derivano, sembra allo stesso modo opportuno non limitarsi a definire ciò che *non* si può fare col linguaggio. Ed è qui che la teoria della scrittrice si fa più interessante, perché va a toccare una zona tutta nuova della riflessione sul linguaggio, ancora da esplorare e sperimentare. Non a caso Banoun rileva giustamente il debito di Tawada nei confronti di Derrida, facendo affiorare le affinità tra i due in merito alla riflessione sul linguaggio (Ivi, 127). Ciò che l'autrice giapponese suggerisce, però, fa fare ancora un passo in avanti rispetto al filosofo francese di origine ebrea, proprio perché crea un linguaggio nuovo, 'straniero', e solo questo può essere un punto di partenza per il superamento dell'annichilimento derivante dall'impossibilità di comunicazione. È un po' lo stesso ragionamento che si fa per il nichilismo: bisogna prima attraversare il deserto del nichilismo, avercelo alle spalle, ma allo stesso tempo davanti a noi, per poterlo 'superare'. Anzi, senza abusare di questa parola, 'superamento', che vuol dire tutto e non vuol dire niente, possiamo dire che sia possibile sviare all'uso del linguaggio comunemente inteso, per pensarne altri, addirittura più sconfinati dal punto di vista dell'orizzonte dei possibili che offrono. Nel testo che segue Tawada ragiona sui sentimenti che nascono in una persona quando quella si trova in un ambiente linguistico completamente nuovo e viene continuamente tempestata di segnali che non riconosce come a lei familiari:

Anche se è naturale che il tedesco come lingua straniera non sia perfettamente adeguato, allontanarsi dalla lingua madre fa paura perché sembra di stare in mezzo alla nebbia e di non poter vedere le lettere. Anche senza le parole sono riuscita a percepire le cose, a pensare e prendere decisioni. (Sicuramente ci

⁴¹ Cit. contenuta nel testo 'Nachbemerkung', in *Wo Europa anfängt*.

saranno persone che non credono a questo tipo di cose, ma non saprei come esprimerlo altrimenti). (Tawada 2007a, 11)

Questa affermazione è una fonte di riflessione sul linguaggio e sull'uomo importantissima, anche se descrive semplicemente una comune situazione di disorientamento che capita a chi si sposta improvvisamente in un paese straniero e si trova faccia a faccia con una realtà semiotica completamente altra rispetto a quella a cui è abituato. Quello che Tawada suggerisce qui e che poi approfondisce in altri suoi saggi che riporteremo in seguito, è una prospettiva sul linguaggio che lo libera in qualche sua forma dal *logos*, dalla logica e dal pensiero. Non sempre le sensazioni e le emozioni che proviamo sono razionalizzabili attraverso il pensiero logico, a volte non possiamo dare loro un nome, categorizzarle in blocchi sistematici e questa impossibilità è resa maggiormente evidente dal contatto con la lingua straniera. Parlare una lingua che non è quella a cui siamo stati abituati da bambini permette una presa di coscienza dei limiti di espressione dei propri sentimenti in quella determinata lingua, ma Tawada porta la questione ancora oltre, sul piano del linguaggio in generale. È possibile che il linguaggio, così come ci siamo chiesti riguardo alla letteratura, non sia solo pensiero nella sua forma più astratta? E se esiste quest'altra natura del linguaggio, come è legata a quella dell'uomo?

4.5 La parola e il pieno

4.5.1 Il conflitto che porta alla nascita

Come già affrontato, Tawada riesce con la sua letteratura a decostruire continuamente quel linguaggio che sembrava fino al momento prima una delle facoltà umane più naturali e spontanee, e a ricostruirlo, mostrandone l'artificialità. Reiko Tachibana affianca Tawada a scrittori come Hideo Levy e Mizumura Minea, denominando il loro tipo di letteratura 'exofonica', in quanto:

Il linguaggio scelto da scrittori simili è decostruito e ricostruito in esperimenti avventurosi che abbracciano l'exofonia piuttosto che cercare di raggiungere l'eufonia, il flusso normalizzato e morbido, dato da toni armoniosi. In senso lato, scrivere letteratura exofonica implica ciò che Deleuze e Guattari descrivono come 'essere uno straniero ma nella propria lingua, non solo quando si parla una lingua che non sia la propria'⁴² [...] (Tachibana 2007, 153)

⁴² Il passo contiene una citazione da *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987), p. 104-105.

La lingua che Tawada reinventa è tutt'altro che naturale e pacata, perché è una lingua che, esattamente come la letteratura, deve portare conflitto. Senza il conflitto (la 'decostruzione') non può nascere nulla di nuovo. «Quando Tawada scrive in giapponese esce dal giapponese e grazie a ciò crea una nuova lingua, quando scrive in tedesco esce dal tedesco e ne crea uno nuovo» (Matsuda 2004, 67). E questo 'uscire' dalla lingua, per poi ricrearla, è un movimento di espansione e compressione che da solo può portare alla nascita e alla vita, che è poi lo scopo della creazione letteraria.

Ma il movimento al di fuori della lingua madre – *bogo no soto* – ci insegna che è sempre possibile, in una lingua straniera, in questo esilio linguistico, *fare qualcosa*. Questo è, dopotutto, il cuore stesso della poesia. [...] È per questo che la morte della lingua madre non libera dagli effetti del concetto, e non è in alcun modo il pianto vittorioso di un plurilinguismo che ha superato il monolinguisimo come paradigma dominante. Piuttosto è la rinascita del linguaggio stesso, il rinnovo della *promessa* del linguaggio *di fare qualcosa* (*etwas machen*). E questo oltre i confini genealogici interni al dominio della lingua madre che hanno regolato le nostre lingue e i nostri pensieri fino ad oggi. (McQuade 2020, 115-116)

Lo scambio interlinguistico è visto in maniera positiva, non come un momento di smarrimento, che pure è riconosciuto dalla stessa autrice e descritto più volte anche con sofferenza e lacerazione, che sono i punti di partenza per la ricerca di significato, nella traduzione così come nella letteratura. Perché nonostante l'incomunicabilità, nonostante l'eventualità del fraintendimento e della traduzione 'sbagliata', la letteratura ha ancora in sé tutta quella forza che deriva dal suo sogno di comunicazione. E ciò per Tawada è possibile attraverso la ricreazione e la riapertura di possibilità all'interno della traduzione: «l'atto di scrivere e di leggere sotto il segno della traduzione produce continue ri-traduzioni, ri-creazioni e ri-letture che mettono in primo piano lo stato della traduzione non come prodotto finito ma come possibilità che può condurre in qualsiasi direzione» (Arslan 2019, 342). Lungi dall'essere un'attività passiva, dove ogni segno è automaticamente estrapolato dalla lingua di partenza per essere trapiantato nel sistema linguistico d'arrivo in una forma diversa, ma deducibile dalla prima attraverso semplici meccanismi razionali, la traduzione acquisisce creatività, alla pari della stessa scrittura artistica. A proposito del discordo sulla traduzione come trasformazione materiale, Hiltrud Arens sostiene che: «Nell'ottica di Tawada una traduzione non è soltanto una copia, ma, attraverso di essa, i significati che sono trasmessi nell'originale ricevono nuovi corpi, non solo fatti di suoni differenti, ma anche fatti di differenti corpi di segni (e pensieri): un altro scritto» (Arens 2007, 60-61). Sarebbe quindi sbagliato presupporre che due testi, con lo stesso titolo e lo stesso autore ma tradotti in altre due lingue

diverse, possano trasmettere lo stesso significato all'audience verso cui sono diretti, ma la stessa cosa non vale solo per le traduzioni, vale anche per l'originale stesso, che letto da due persone diverse può trasmettere loro significati diversi. Nonostante possa sembrare una perdita di significato, perché quello presunto pensato inizialmente dall'autore dell'opera non arriva in maniera 'diretta' al destinatario di un altro paese, se vogliamo ragionare come Tawada, dovremmo pensare a tutti quei possibili significati che idealmente possono nascere inaspettatamente dall'opera, anche a quelli che l'autore stesso non aveva in mente. Riprendendo il discorso fatto nel paragrafo precedente sul tema della traduzione impossibile, ribadiamo ancora una volta quanto Tawada non neghi la probabilità che da un'opera tradotta venga fuori un romanzo totalmente diverso dall'originale, anzi, piuttosto lo afferma con rigore. Ma questa 'mal interpretazione' del presunto significato univoco dell'opera non può che essere qualcosa di positivo per l'autrice. Riguardo alla relazione tra la lingua appartenente all'originale e quella della traduzione, sulla base degli scritti di Tawada, lo studioso Ōtsuka Tadashi afferma:

La concezione del mondo che deriva dalla struttura e dall'articolazione delle due lingue differisce l'una dall'altra, e quindi si pensa che sia improbabile uno scambio di valore precisissimo delle parole. Tuttavia, proprio perché all'interno di un campo magnetico che include anche una natura altra asimmetrica e non equilibrata, in realtà c'è un'evoluzione emergente, ovvero la possibilità che possano nascere interpretazioni e idee innovative che contribuiscono allo sconfinamento culturale e linguistico. (2014, 3)

La vita della traduzione diventa la vita stessa dell'originale, che può avere un respiro ancora più ampio proprio grazie al lavoro del traduttore. Così come la pluralità delle interpretazioni che si possono dare a un romanzo o a una poesia non fa che arricchire il loro significato, anche la traduzione, e a loro volta le interpretazioni che si ricavano da quella traduzione, che variano da persona a persona e da momento a momento, accrescono la vita dell'opera e la propagano in senso spaziale e temporale. «Una volta morto l'autore, i capolavori letterari richiedono inevitabilmente la presenza di un traduttore, maturano e crescono sostituendosi a vicenda e venendo continuamente reinterpretate all'interno di realtà linguistiche, culturali (o anche temporali) differenti» (Ivi, 8).

È così che la letteratura diventa qualcosa di vivo e che dà vita, perché non rilega il significato di una frase a una singola interpretazione, a una regola fissa in grado solo di lobotomizzare le menti e di asfissiare le idee inibendo ogni capacità critica. La teoria che Tawada porta avanti è importante proprio per il ruolo creativo dato alla traduzione, come interpretazione e invenzione, al pari della scrittura. Ciò che teneva saldamente in posizione subalterna le due versioni, una originale e una

tradotta, viene ora a mancare e viene dato potenzialmente uguale valore a entrambe queste versioni. «La traduzione non è semplicemente la brutta copia dell'originale, ma possiamo dire che sia l'originale stesso che ogni volta viene ricostruito, mentre viene reinterpreto il divario culturale e linguistico delle due realtà da una prospettiva più attuale» (Ibidem). Quindi, non soltanto la traduzione amplia il respiro di un'opera in termini della sua concreta diffusione in altri paesi e in altre epoche, ma la rende anche più 'universale', a detta di Ōtsuka (Ibidem), donandole la vita anche in altre realtà, che l'originale magari non presupponeva. E attraverso questa nuova vita ricevuta, nasceranno idee che in quel preciso punto spazio-temporale non dovevano nascere. Insomma, se non ci fosse la traduzione, lo scambio di idee e la crescita in termini di ampliamento delle strutture interpretative della realtà sarebbero molto più limitati.

4.5.2 *La parola come corpo*

Questa riflessione sul ruolo e sull'importanza della traduzione ci serve per introdurre l'argomento che secondo noi rende il pensiero della scrittrice giapponese uno dei più potenti a livello di messaggio veicolato all'interno del panorama letterario mondiale di oggi: quello della parola come 'corpo'. Secondo Arslan la traduzione diviene 'attività creativa', grazie alla nuova attenzione posta da Tawada nei confronti del termine 'trasformazione materiale', che spiegherebbe meglio l'atto del tradurre stesso (2019, 345). Si introduce qui un aspetto della teoria elaborata dalla scrittrice che sconvolge completamente i dettami tradizionali finora esplorati, che è quello dal linguaggio inteso non come sistema ma come 'corpo'.

Quando mi sono accorta che per me la lingua non è un sistema, bensì un tipo di *avvenimento* [in or. *dekigoto*], ho capito che forse la forma del diario era per me che volevo scrivere riguardo al linguaggio quella più adatta⁴³. (Tawada 2013, 64)

L'avvenimento del linguaggio è qualcosa di ben più complesso rispetto al sistema chiuso e fisso a cui siamo più abituati quando parliamo di linguaggio. Se consideriamo la parola come corpo, come organismo, possiamo capire quanto questa sua complessità sia anche ciò che la rende interessante, perché essa, e per esteso anche la letteratura che ne fa uso, è tutt'altro che un sistema chiuso, dove non può entrare né uscire niente. Il saggio di Tanikawa Michiko sostiene quanto la scrittura di Tawada sia performativa in quanto 'performance' di traduzione (2009, 57), traduzione che abbiamo visto essere anche alla base dello stesso atto di scrivere, perché quando si parla di

⁴³ Corsivo mio.

traduzione non si intende soltanto quella prettamente interlinguistica. Nel saggio si fa riferimento a uno scritto in tedesco dove Tawada parla del suo bilinguismo e degli effetti che esso ha sulla sua produzione letteraria:

Andrebbe bene anche se non fosse il tedesco. Ciò che è importante per me è scrivere in un'altra lingua mentre scrivo anche nella mia lingua madre. Facendolo, mi ritrovo continuamente in uno dei buchi neri contenuti nel tessuto del linguaggio. Dal dentro questa fessura che è assenza di linguaggio ecco che nasce la letteratura⁴⁴. (Ibidem)

Sembrerebbe un controsenso dire che l'assenza di linguaggio produce l'opera letteraria, che è presenza e in quanto presenza esiste e ha una sua forma, ma, come abbiamo già dimostrato nei paragrafi precedenti, solo attraverso una presa di coscienza del vuoto, si può pensare di oltrepassarlo e creare spazio pieno, con la parola 'materiale'. Grazie a questo passaggio, dove il vuoto diventa pieno e l'assenza presenza, la letteratura diventa una cosa viva, in grado di respirare e di propagare il suo soffio vitale, in poche parole, in grado di essere performativa. E la contraddizione, o ciò che sembrerebbe tale, è che diventa performativa proprio grazie a quello stesso linguaggio che prima avevamo descritto come 'vuoto' e che in un secondo momento diventa 'pieno', pieno di forza vitale. In questo passo, l'autrice ci sta svelando una grande potenzialità del linguaggio, spesso trascurata o addirittura negata dalla contemporaneità, ma che lo rende pieno di quella forza illocutoria che abbiamo detto essere una delle sue prerogative. «La forza fisica della parola, che sia violenza, che sia energia» (Ivi, 60) è ciò che dà forza propulsiva alla letteratura e la rende performativa, in modo da darle anche senso.

Ci sono momenti in cui la parola che è stata già una volta originata viene interpretata in un modo che neanche colui che l'ha originata poteva immaginare. Ci sono persone che appena comprendono ciò ne soffrono e finiscono per cadere nel silenzio. Per sollevarci anche solo per poco da questo effetto nocivo vorrei far sapere alle nuove generazioni che anche quando viene a mancare la base d'appoggio del linguaggio, quell'assoluta sicurezza che nel linguaggio il 'significato è quello letterale', nonostante tutto, il linguaggio possiede infinite potenzialità. (Tawada 2013, 75-76)

Questa affermazione è il nocciolo su cui verte tutta la parte di questo scritto dedicata al linguaggio in Tawada. Abbiamo visto come la mancanza di una 'base d'appoggio' di cui parla la scrittrice possa portare a un chiudersi in se stessi, perché si ha paura di venir fraintesi, perché l'altro non ci capirà mai come noi capiamo o pensiamo di capire noi stessi, perché siamo condannati alla solitudine eterna. E allargando il discorso allo scrittore, la prospettiva che si pone davanti a noi è

⁴⁴ Cit. tradotta in italiano dal giapponese. L'originale in tedesco, tradotto poi da Tanikawa in giapponese, è contenuto nel testo *Deutschland* di Tawada Yōko (2008).

ancora più disastrosa, poiché chi si occupa di letteratura, ha a che fare con una disciplina che utilizza proprio il ‘medium’ linguistico per ‘trasmettere’ un messaggio agli altri. Se viene meno il presupposto per cui questo messaggio possa essere ‘felicitemente’ trasmesso, viene meno il presupposto per l’esistenza stessa della letteratura. Tawada conosce bene quali sono i rischi della scrittura, e quali i rischi di cercare la comunicazione attraverso mezzi che spesso rendono ancora più arduo il comunicare umano, come le lingue straniere. Eppure qui ci rende noto che nonostante tutte queste controindicazioni, dobbiamo poter abbandonarci al rischio, perché solo così possiamo sfruttare il dono del linguaggio al meglio. Ad esempio, nella conclusione di *Kotoba to aruku nikki*, Tawada ci parla di un suo incubo ricorrente, dove durante la presentazione di un suo libro non riesce improvvisamente più a comprendere il significato della lingua che sta leggendo:

Non è che le lettere fossero piccole. Non è nemmeno una mancanza di luce. Le lettere si vedono chiaramente, ma il testo era diventato una lingua che non conosco. Quello stesso testo che avevo scritto personalmente si è era trasformato da solo ed era diventato qualcosa di assurdo. Questa non è una cosa che deve far paura. (Ivi, 230)

Concludendo questo excursus sulle potenzialità della parola, torniamo un momento alle affermazioni iniziali sulla ‘materialità’ del linguaggio. La caratteristica ‘corporale’ che viene data alla parola serve a Tawada proprio per confermare la forza espressiva del linguaggio, che assume una forma propria e grazie a questa può esercitare la sua potenza sul mondo. «I processi per cui il mondo diviene performativo grazie alla parola sono connessi tra loro come una serie di azioni fatte per dissodare i confini» (Tanikawa 2009, 63). Attraverso il suo rimanere all’interno di questi confini, senza tentare di superarli o di costruire dei ponti per unire le due estremità, la scrittrice riesce a scoprire il pieno della parola proprio dentro il vuoto creato dalla sua assenza. Il mondo diviene così ‘performativo’ per Tanikawa perché è la letteratura che lo rappresenta attraverso l’uso del linguaggio ad essere performativa. Nel suo saggio la studiosa giapponese parla del diverso modo di approcciarsi all’opera letteraria dopo l’avvento di un tipo di rappresentazione teatrale non più unilaterale, in cui l’audience semplicemente si limita a una visione passiva, bensì un modo di fare teatro che sia più coinvolgente e interattivo. Lo studio comprende molte delle opere teatrali di Tawada e il passo seguente fa riferimento soprattutto al dramma *Till*, rappresentazione che mette in luce la reciprocità tra opera, autore e spettatore, resa possibile proprio in virtù di una rappresentazione che mette in atto il miscuglio linguistico tra tedesco e giapponese.

Da un modo unilaterale di consegnare ciò che è riprodotto come rappresentazione letteraria, artistica o storica in quanto opera completa o immagine del mondo, si passa a uno spazio performativo che ribalta il circuito [della trasmissione] ponendo la ricezione dell'opera a evento [...]. (Ivi, 67)

I circuiti di cui parla non sono altro che i modelli logici della comunicazione, che comprendono, tradizionalmente e nella forma più semplificata possibile, mittente, messaggio e destinatario. Se in questo schema la direzione che prende il messaggio è univoca e presuppone un inizio, uno svolgimento e una fine, quello che si comprende dal testo di Tanikawa testimonia che si stia formando una tendenza nuova, volta al ribaltamento di questa logica. La direzione del messaggio, che consuetamente parte dal mittente e arriva al destinatario risulta così compromessa, poiché il modo di rappresentare l'opera teatrale da parte di Tawada fa sì che lo spettatore non si ponga nei confronti di essa in maniera passiva, ma rivolga la sua attenzione verso le scene in modo attivo, ascoltando da una parte la lingua a lui familiare, dall'altra una lingua a lui sconosciuta e che necessita quindi di facoltà altre rispetto a quella del linguaggio per essere compresa o percepita come avente significato. La materialità della lingua rende lo spettatore in grado di assistere alla rappresentazione anche non conoscendo il significato dei segni linguistici usati, che allora deve decodificare in altro modo. Ma questo si può dire, allargando il discorso, anche per quanto riguarda i romanzi dell'autrice, perché il lettore si troverà a dover 'collaborare' con l'autore 'per creare il testo' (Tawada 1999b, 97). Nella conversazione con Monika Totten, quando le viene fatto notare quanto i suoi scritti siano per certi versi enigmatici, Tawada risponde: «Sì perché l'enigma non esiste *a priori*. Devi crearlo attraverso il processo cognitivo. E la produzione di questo mistero mi dà gioia e piacere⁴⁵» (Ivi, 96-97). La sua letteratura si comporta, quindi, allo stesso modo o con gli stessi scopi di una rappresentazione teatrale, almeno per quanto riguarda il suo intento nei confronti del lettore, il quale, si troverà di fronte una realtà non già preconstituita, ma dovrà adoperarsi per costruire la storia, con i suoi preamboli e il suo dispiegarsi, da sé.

4.6 Il tema del linguaggio in *Memorie di un'orsa polare*

Questo modo 'preverbale' con cui l'uomo può conoscere il mondo non utilizzando il segno linguistico, è uno dei temi pregnanti del testo, già analizzato per la sua presunta natura 'irrealistica',

⁴⁵ Emerge qui un aspetto della letteratura di Tawada che potremmo dire quasi 'mistico' e che sta alla base della sua personale visione letteraria. La scrittrice ha scritto un romanzo dal nome *Kumo wo tsukamu hanashi* e in *Kotoba to aruku nikki* rivela che quel modo di dire (lett. 'discorso vago e confuso') è proprio ciò che caratterizza la letteratura come qualcosa di 'oscuro', 'senza intenzioni' o 'obiettivi' (Tawada 2013, 36).

Yuki no renshūsei. L'uomo filtra il mondo attraverso una propria specificità percettiva data dai nostri lobi frontali, così come tutti gli altri animali, ma ha la particolarità di poterlo anche 'rappresentare' attraverso categorie, mappe concettuali, principi logici, tutti elementi che gli servono anche per esprimerlo, mediante l'uso del linguaggio. Altri animali invece, non potendo usufruire del metodo di rappresentazione del mondo attraverso le idee e i concetti, che Tawada, riferendosi all'intreccio narrativo che il lettore deve elaborare, ha chiamato 'a priori', utilizzano altri meccanismi per conoscere il mondo, ovvero dei meccanismi che poggiano su criteri esperienziali, *a posteriori*. Per esempio le api fanno un calcolo corporeo, che non prevede la costruzione di mappe mentali, per trovare una scorciatoia e andare dall'alveare al punto A e poi al punto B, senza dover ripassare dall'alveare. Ci interessa questo perché anche in *Memorie di un'orsa polare* l'acquisizione del linguaggio umano da parte degli orsi prevede dei meccanismi che sì, sono molto simili a quelli dei bambini, ma che allo stesso tempo mettono in luce i limiti della visione del linguaggio come qualcosa di già dato, allo stesso modo in cui lo studio del comportamento animale mette in luce i limiti della visione del mondo dell'uomo.

Tawada ci ha parlato di questo modo di apprendimento esperienziale della lingua straniera nel passo del saggio *Katakoto no uwagoto* già analizzato, di cui riportiamo solo la frase che qui ci interessa: «Anche senza le parole sono riuscita a percepire le cose, a pensare e prendere decisioni» (Tawada 2007a, 11). Si tratta sicuramente di un pensiero che le è venuto a seguito della sua personale esperienza in quanto giapponese in Germania e preannuncia un'idea che verrà portata avanti anche nel romanzo che stiamo per prendere in considerazione. Il primo capitolo di *Memorie di un'orsa polare* vede protagonista l'orsa matriarca, un'orsa nata a Mosca ma subito trasferita in Germania, che non ha una lingua madre e impara la lingua degli uomini grazie al suo primo guardiano, Ivan. Il processo di acquisizione linguistica che descrive l'autrice nel racconto sembrerebbe molto simile a quello dei neonati, perché l'orsa apprende nuove parole correlandole all'esperienza ripetuta (quindi per esempio sentendo Ivan esclamare in diverse situazioni 'Itai!', ovvero 'che male!' in giapponese, associa il termine alla sensazione e piano piano inizia a capirne il significato di dolore). Tuttavia, lo studioso Ōhara osserva che i due processi di acquisizione linguistica differiscono notevolmente se pensiamo al fatto che la protagonista orsa del primo capitolo del romanzo inizia a scrivere la sua autobiografia partendo da quando nasce e quindi riesce a ricordarsi delle proprie sensazioni e descriverle a parole anche se si tratta di una memoria che risale a molto prima della sua reale alfabetizzazione (2017, 6-7). Tawada spiega nel passo che segue

quanto questa scelta tematica sia legata a una problematica di primo interesse per lei, perché tenta di rispondere a un quesito fondamentale per comprendere lo sviluppo del linguaggio nell'uomo:

Ho già parlato abbastanza a proposito di corpo e linguaggio. Da quando ho cominciato a parlare quotidianamente il tedesco, che non è la mia lingua madre, si è generata in me una nuova sensazione fisica. Pronunciare parole sporgendo le labbra, muovendo la lingua, inghiottendo la saliva in eccesso, stringendo e rilassando la gola. In realtà anche quando ho iniziato parlare la mia lingua madre era lo stesso, ma non riesco a ricordare nulla prima dei quattro anni. Sembra quasi che a quattro anni il cervello si sia sostituito. Se riuscissimo a ricordare tutte le cose successe dal momento della nascita riusciremmo forse a comprendere che cosa voglia dire stare a contatto con la cultura linguistica degli esseri umani in quanto mammiferi. Il fatto che i protagonisti di *Yuki no renshūsei* siano orsi riflette probabilmente il mio personale interesse verso questa domanda. (Tawada 2013, 225)

Anche se si tratta di un personaggio di fantasia e per di più di un orso, le domande che sorgono da questo romanzo sono da sempre domande fondamentali per l'uomo, e lo sono in misura forse maggiore per l'uomo contemporaneo: può esistere il pensiero senza il linguaggio? Per Tawada, evidentemente sì. Il fatto stesso di scrivere delle proprie memorie ricordandole senza far uso del linguaggio sfida il concetto umano di autobiografia, perché essa non può prescindere dalla lingua madre. L'orsa ci fa presente anche di quanto abbia dovuto 'conformarsi' alle leggi di scansione temporale umane, che suddividono il giorno in mattina, pomeriggio, sera e notte, mettendo in dubbio anche il concetto stesso di tempo che l'umanità di è costruita nella storia (Ōhara 2017, 7). Così come non ci interroghiamo sull'essenza del tempo, perché lo riteniamo un fattore 'ovvio', non ci domandiamo neppure del linguaggio, facoltà per noi altrettanto 'naturale' (Ivi, 8), ma Tawada fa nascere fondamentali dubbi nel lettore e in questo sta la performatività delle sue scritture.

Un altro episodio che mostra una natura non verbale della conoscenza è il caso della comunicazione onirica tra Tosca, figlia della prima orsa e protagonista della seconda parte del romanzo, e Barbara, l'umana che le fa da collega nel circo dove lavorano. A differenza dell'orsa precedente, che parlava il linguaggio degli uomini come se fosse una cosa naturale, questa seconda orsa non parla, o meglio, non parla una lingua comprensibile all'uomo. Il capitolo, che prende il nome di *Shi no seppun*, verte sul numero da circo in cui si esibiscono Tosca e Barbara, che, come abbiamo già accennato, si incontrano in sogno e comunicano solo nella realtà onirica. Non avendo la facoltà della parola, potremmo dire che Tosca si trovi in quel 'limbo' di cui abbiamo parlato nel paragrafo dedicato al vuoto e al nichilismo derivante dalla sensazione di vuoto. È proprio come se si trattasse di Bartleby lo scrivano, che a un certo punto smette di parlare perché capisce che anche

articolando i suoi pensieri non riuscirebbe a comunicare, però diverso allo stesso tempo, perché qui la protagonista è sprovvista di voce sin da subito. L'assenza di parola è presto colmata per Tosca dalla sua amicizia, talvolta interpretabile come relazione amorosa, con Barbara, che è umana e che può dare voce all'orsa attraverso la dimensione del sogno. A differenza di *Bartleby*, per il quale l'unica soluzione rimane la morte, anche se come abbiamo visto l'intento di Melville era forse quello di utilizzare quel personaggio come mezzo per urlare il proprio dissenso verso la società del mercato e il capitalismo, cosa che come abbiamo visto allontana il romanzo dal nichilismo, Tosca ha in mano la possibilità di farsi una voce nel mondo degli uomini, di scrivere dei propri pensieri e delle proprie esperienze, e questo attraverso Barbara. Nel sogno si incontrano due menti che non avrebbero potuto incontrarsi nel mondo reale, ma che grazie a questa nuova dimensione si tramandano l'un l'altra pensieri e sensazioni. Questo loro modo di comunicare «non è né una lingua dell'orso rassomigliante quella degli uomini, né una lingua umana rassomigliante quella di un orso. In poche parole, non si tratta di una similitudine, ma proprio di una lingua la cui esistenza è certa. E la sensazione di questa lingua scuote fortemente la linea di confine che c'è tra animali e uomo» (Ōhara 2017, 21-22). Se nel primo capitolo del romanzo si dava quasi per scontato che l'orsa protagonista parlasse il linguaggio degli uomini, che scrivesse e che fosse anche bilingue, in questa parte viene sconvolta quella che era stata presa dal lettore come realtà fittizia interna al romanzo. Il lettore si accorge, cioè, che il linguaggio non è un fattore così naturale e indiscutibile come si tende a pensare, e se ne accorge grazie alla sua messa in dubbio da parte di Tawada, la quale sperimenta in questo romanzo la teoria secondo cui anche un animale può acquisire la facoltà di parola (primo capitolo), e che anche un animale ha un'anima in grado, con i giusti strumenti, di comunicare con l'uomo (secondo capitolo).

Infine, la terza e ultima parte del romanzo ha come protagonista l'orso Knut, un orso che Tawada conosce personalmente e nei confronti del quale sente probabilmente una vicinanza di tale intimità da decidere di scriverne la storia, risalendo perfino ai suoi avi e domandandosi quindi anche da dove provenga. L'esistenza stessa dell'orso è inserita in una prospettiva anticipata già nel primo capitolo dalla nonna di Knut, che possiede quindi, se vogliamo, anche un'altra facoltà tipicamente umana, quella dell'anticipazione del futuro e quindi del senso del tempo come lo percepisce l'uomo. Anche qui il linguaggio assume un ruolo fondamentale, perché ancora una volta Tawada ci offre una visione su di esso totalmente nuova. Knut nasce con un genitore e una propria lingua madre, che però deve essere continuamente messa in discussione e continuamente riappresa

per esistere. Knut «sente le parole del suo allevatore mentre aspetta con impazienza il suo latte e quell'oggetto d'espressione gli fornisce continuamente parole per i nuovi concetti che piano piano tiene a mente» (Matsumoto 2014, 60). L'orso assorbe nuovi vocaboli attraverso quelli che sembrano essere gli stessi processi di acquisizione del linguaggio caratteristici dei bambini, con la particolarità, perduta spesso in età adulta, che per Knut il linguaggio non è qualcosa di naturale, ma qualcosa la cui essenza deve essere riprovata ogni volta (Ibidem). Abbiamo già visto che Knut inizia il racconto in terza persona, ma solo finché non scopre che per riferirsi a se stesso dovrebbe invece usare la prima, mettendo in discussione la logica usuale. Questo vale, però, anche per le parole di uso quotidiano, perché molte volte l'equivoco che l'uso del linguaggio si porta dietro ne pone a rischio la corretta acquisizione:

Il proprietario di un braccio forte, prima di darmi il latte dice calorosamente più volte il nome di 'knut', perciò ho deciso di nominare la sensazione di sete stessa di latte 'knut'. (Tawada 2011, 214)

Per Matsumoto questo suo domandarsi circa l'essenza del linguaggio e la relazione della lingua con la scrittura sono il reale soggetto del romanzo, che così diviene un'opera metaletteraria (Matsumoto 2014, 62). Dal dialogo con l'orso malese, infatti, Knut aveva appreso, oltre all'uso della prima persona singolare 'io', anche la necessità, forse portata proprio da questa presa di posizione come soggetto parlante e autonomo, di informarsi sulle vicende del mondo a noi circostante e di riportare, incoraggiare, diffondere queste informazioni. Il romanzo di Tawada diviene metaletterario non tanto perché vuole parlare di letteratura in sé per sé, ma diviene metaletterario perché tenta di diffondere quello che per Tawada è il ruolo che la letteratura dovrebbe avere. Per Matsumoto ciò tiene insieme la narrazione, annessa di tutte le tematiche ambientali, sociali e di difesa degli animali con gli elementi che concernono più strettamente la scrittura e il linguaggio è l'orso polare protagonista. «Knut fonde insieme gli aspetti contenutistici della narrazione che crescono insieme a lui, e, mentre si mette in dubbio l'ovvietà del linguaggio, vengono intessuti insieme tutti quegli aspetti legati al tema della 'scrittura', che indaga il modo di relazionarsi al linguaggio» (Ibidem). Queste sono le stesse conclusioni a cui arriva anche Ōhara, il quale però aggiunge anche che il tema della scrittura presente in questo romanzo è correlato in maniera sostanziale non solo con le tematiche che abbiamo elencato sopra, ma anche con il tema della ricerca di un ritorno alla natura impossibile per i tre orsi protagonisti (Ōhara 2017, 29). Entrambi sembrano sottolineare inoltre la necessità per Knut di fare uso della prima persona, perché questa e solo questa, nonostante i rischi di fraintendimento che si porta dietro e nonostante la sua

presunta parzialità, gli permette di raffrontarsi con l'altro e con il mondo (Matsumoto 2014, 62 e Ōhara 2017, 29). Riferendosi all'uso della prima persona, Ōhara spiega: «lungi dal vedere il mondo in modo parziale, piuttosto lo vedremo da una prospettiva molto più generale e in più potremmo considerarlo proprio come l'atto di 'scrivere' in sé [...]» (Ivi). Letto in questi termini, il dialogo tra Knut e l'orso malese, dopo il quale l'orso protagonista si riferirà a se stesso sempre con il pronome personale 'io' e mai più come 'Knut', sembrerebbe correlare inscindibilmente lingua e letteratura, entrambe 'innaturali', entrambe richiedenti uno sforzo continuo e una necessità di essere continuamente messe in discussione. Per Tawada c'è una compresenza di piani che intrecciano le varie tematiche affrontate nel romanzo, e questa compresenza è il tessuto di cui parla spesso nei suoi scritti autobiografici. Ma poiché sono compresenti e poiché non c'è uno schema di astrazione verticale, dove varie problematiche vengono affrontate separatamente e rimangono in un ordine gerarchico tra di loro, non vuol dire che si tratti di aspetti marginali, verso cui approcciarsi in maniera superficiale o, per contro, ponendoli in un piedistallo staccato dal mondo. Anzi, proprio perché si tratta di una rete orizzontale, dove non è dato sapere da quale parte la si guardi e quindi quale sia la parte che viene prima e quale che viene dopo, quale sia il dritto e quale il rovescio, possiamo dire che ognuna di queste tematiche affrontate sia intercorrelata con le altre in maniera tale da rendere necessaria una risoluzione che le comprenda tutte. Dobbiamo essere in grado di vedere il mondo con occhi nuovi, che comprendano la sua complessità ma che non si facciano schiacciare da essa (nichilismo) né che abbiano la presunzione di inscatolare ogni tematica isolandola dalle altre e trattando la letteratura, la scienza e la filosofia come se fossero discipline elitarie e perciò distaccate da tutto il resto (postmodernismo). Il tessuto che lega lingua, letteratura, uomo e cosmo, proprio grazie alla sua natura 'inseparata' ci urge a vedere anche l'arte come qualcosa di strettamente legato all'uomo e alla vita. Tawada presenta in questo romanzo, da molti classificato giustamente come metaletterario, una visione della letteratura che coinvolge la vita dell'uomo e del pianeta in modo molto diretto e ciò lo possiamo osservare proprio nella storia dei tre orsi, con particolare riguardo all'orso Knut. L'ultimo protagonista di *Yuki no renshūsei*, infatti, ha sentito questa necessità impellente di scrivere della propria storia dopo che ha conversato con un altro orso, il quale lo urge a informarsi sulla causa degli orsi polari e dello scioglimento dei ghiacciai, anche se a lui non sembra in un primo momento un problema di suo interesse perché non lo riguarda in modo diretto. Allo stesso modo Tawada ha conosciuto realmente Knut e ha sentito il bisogno di scriverne la storia, nonostante i problemi che affliggevano l'orso, come le visite

eccessive dei visitatori dello zoo, o il rifiuto della madre di allattarlo, o ancora la cattività, non la riguardavano personalmente, almeno non in apparenza. Da qui nasce un ruolo dato alla letteratura che si discosta fortemente dalle narrazioni sia nichiliste che postmoderniste, che la vedrebbero l'una, un'attività totalmente in balia di un destino inarrestabile nei confronti del quale la letteratura rimane impotente, mentre l'altra, un'arte che è relegata in una torre talmente alta, che non la rende in grado di comunicare con il mondo e combattere contro il male reale a suo fianco.

5. Il ruolo della letteratura per Tawada

Iniziando il nostro discorso partendo dalla riflessione sul linguaggio nella produzione letteraria di Tawada Yōko, abbiamo osservato quanto la scrittrice attribuisca un valore quasi ‘corporeale’ alla parola. Questa nuova veste data alla lingua, rappresenta la personale teoria sul linguaggio elaborata dall’autrice nel corso di anni di soggiorno estero, che a sua volta rispecchia un interesse nei confronti di quella che sembra essere una delle tematiche che compaiono nelle sue opere in maniera più saturante. Ma dire che la parola è corpo, cioè dire che la parola non è vuoto, bensì il contrario di vuoto, e che nonostante il linguaggio ci paia a volte vuoto, in realtà il vuoto che sentiamo altro non è che tutto ciò che ancora non sappiamo sul linguaggio e su di noi stessi, è qualcosa di molto importante, perché ci avvicina ad un nuovo ruolo che la letteratura può avere nel mondo. La parola materica che Tawada ci racconta dà al linguaggio quel corpo che gli permette di esistere e stare nel mondo, senza esserne sopraffatto.

C’è bisogno di una propria forma per affrontare la complessità senza esserne assorbito, come c’è bisogno di un proprio *corpo* per rapportarsi all’alterità senza cedere al relativismo più spinto. In una sua lettera alla Benedetti, Antonio Moresco esprime bene questo concetto:

La forma è il corpo. Il corpo del pensiero, il pensiero del corpo. La forma è il modo che noi abbiamo di essere nel (del) caos. Come si fa a essere «per il corpo» ed essere contro la (sua) forma, il suo corpo formale? Come si fa a difendere il corpo senza difendere la (sua) forma? Ciascuno di noi ha un corpo, una forma (mai come adesso aggredita ed erosa dai processi di virtualizzazione in atto). Noi non possiamo esistere senza una forma, una forma mortale. Chi ci chiede di essere senza una forma, ci chiede di non esistere⁴⁶. (La Forgia 2003, 330-1)

Se ammettiamo che la parola ha una forma e un corpo, allora ne accettiamo anche la forza illocutoria che si porta dietro, che le permette di essere agente sulla realtà e trasformarla. Perché, come afferma Moresco, tutto ha una sua forza, ed è grazie ad essa che sta al mondo e non viene travolto da esso.

Le cose non sono separate, stanno dentro se stesse, la loro potenza e il loro potere, non dentro un regno teorico astratto. E ogni cosa esistente ha potere, persino il lombrico che muove al buio il suo piccolo corpo molle attraversato da parte a parte dalla terra. Ha appunto il potere di fare questo. Persino io. Ho il potere di respirare, così come in questo momento ho il potere di scrivere le parole che sto scrivendo. (Moresco 2018b, 170)

Allargando il discorso, potremmo pure arrivare a dire che negli ultimi mesi un esserino che è assai più piccolo perfino di un lombrico, ha dimostrato che la sua forza annichilente (per l’umanità

⁴⁶ Contiene una citazione dall’opera *Il vulcano* di Antonio Moresco (1999, 42).

sì, ma anche per se stesso, visto che ha bisogno di un altro organismo per sopravvivere e moltiplicarsi ma allo stesso tempo se lo fa il corpo ospitante è destinato a morire e far morire lo stesso virus) è in grado di smantellare in un attimo tutte le pur traballanti strutture economiche, sociali e politiche che reggono il nostro mondo e che noi abbiamo impiegato secoli per costruire. Considerando quindi che ogni cosa, perfino un organismo semplice e parassitario come un virus, ha corpo e sta nel mondo grazie alla forma che assume, dire che la parola è corpo vuol dire affermare che essa ha ancora un senso di esistere, perché *può* fare qualcosa di concreto nel mondo. Soprattutto è in grado di *contagiare* l'altro, l'ascoltatore o il lettore, in un contagio che, al contrario di quello portato dai virus, può essere anche positivo e può portare al dialogo e alla proliferazione di idee.

Per gran parte del Novecento, gran parte della filosofia e della teoria letteraria ha cercato di lottare contro il 'dominio' del linguaggio, arrivando a generare anche idee brillanti sull'origine del linguaggio e sul significato che gli viene assegnato culturalmente nella storia dell'uomo. Come abbiamo visto, anche Tawada riflette su questo grande tema, riconoscendo i limiti della comunicazione, così come anche quelli della parola. Tuttavia abbiamo anche argomentato che la sua personale visione sul linguaggio non si ferma alla negazione della sua potenza, ma guarda oltre il pessimismo, cercando di cogliere invece quelle potenzialità che finora l'uomo non aveva forse pensato la parola potesse avere. Così fa anche lo scrittore Antonio Moresco, che nel passo seguente si schiera soprattutto contro il pensiero del drammaturgo Antonin Artaud, soprattutto per il suo contributo allo svuotamento del linguaggio nel teatro.

Il rifiuto ideologico della parola, della tirannide della parola, si è trasformato poi nella resa alla tirannide dell'icona e della sua pompa pubblicitaria. Questa ribellione alla tirannide metafisica della parola e del logos, quando è assunta come principio e caricata teoricamente, diventa altrettanto totalitaria e tirannica e tende a liberarsi e a togliere di mezzo la scomoda presenza di altre forze vissute come distruttive per sé.

Allora, a questo punto, bisogna tornare a fare corpo anche con la parola e il suo spazio e la sua elementare potenza non riconciliata. (Ivi, 169)

Se per molti anni si è creduto di dover 'distruggere' il linguaggio, in nome di un significato originario ormai perduto e ormai impossibile da recuperare, ora è venuto forse il tempo di ridare alla parola il rispetto che le abbiamo tolto. Il valore che diamo alla lingua è il valore che diamo alla comunicazione, un'attività fondamentale per l'uomo, e Tawada riesce a farci comprendere attraverso i suoi scritti, che siano romanzi, saggi o diari, l'importanza di vedere l'uomo in relazione alla parola e al suo uso. Nel saggio *Kotoba no hazama*, la scrittrice parla dei problemi della traduzione, ma quando si trova a trarre le conclusioni allarga il discorso all'uomo e allo scambio di

idee che nasce e può fermentare solo con la comunicazione con l'altro. Ciò che avviene per iscritto con la traduzione di un testo da una lingua all'altra si porta dietro inevitabilmente dei pericoli, che fanno sì che qualsiasi traduzione sia già, in un modo o nell'altro, *goyaku* 誤訳 ('traduzione impropria'), ma nessuno si prendesse la briga di farla il testo di partenza andrebbe perduto, sia perché non compreso al di fuori dell'area linguistica dove è stato concepito, sia perché la lingua in cui è scritto prima o poi non sarebbe più capibile nemmeno dai suoi attuali parlanti. Tawada porta la discussione al livello singolare, affrontando delle verità sull'uomo e sul suo modo di stare nella comunità:

Facendo un confronto con gli uomini, se una persona si chiude in se stessa non dialogando con nessuno, ciò che in quel momento sta pensando rimarrebbe sicuramente conservato in uno stato di integralità. Ma se invece comunica le sue idee a qualcuno, allora si rovinerebbero, si lacererebbero e altre cose occorrerebbero. Ma poiché in fin dei conti se non si comportasse in questo modo quell'idea che aveva tanto protetto andrebbe comunque a decadere e svanire, penso che quella lacerazione sia qualcosa di inevitabile. (Tawada 1999c, 74)

È il mito della caverna di cui ci parla Platone ne *La Repubblica*. Condividere un pensiero con gli altri ci mette in uno stato di esposizione e vulnerabilità smisurate, e mette a rischio anche quel pensiero stesso, che verrà recepito, stravolto e deformato dalle singolari misure cognitive proprie dell'altro. Eppure, nonostante i rischi che ne derivano, è importante far circolare le idee e non tenersele per sé, perché, come afferma Tawada, solo in questo modo esse possono trovare vita. E la vita che trovano poi si dispiega in maniera casuale e caotica, perciò è libera di prendere le forme più disparate, talvolta impensate rispetto all'idea 'originaria' del loro pensatore, che a sua volta probabilmente aveva derivato quell'idea dalla distorsione di altre idee e così via. Per l'autrice ogni dialogo, che sia scritto sotto forma di traduzione, o che sia parlato, è comunicazione, e in quanto tale anche la letteratura è una forma di traduzione.

Ancora oggi scrivere romanzi per me vuol dire, in senso lato, tradurre una traduzione letteraria che non ha un testo di partenza. Non ha un testo di partenza, ma lo traduco lo stesso. In questo modo mi sembra di stare scrivendo un racconto. (Ibidem)

E se la letteratura è *traduzione*, è anche *tradizione*. È un sogno di comunicazione con l'altro attraverso i secoli e lo spazio, fatto con lo strumento del linguaggio, che per quanto incerto e rischioso, resta una delle armi che abbiamo per veicolare le idee. A proposito del racconto *Museiran* 無精卵 ('uovo non fecondato'), contenuto in *Gottoharuto tetsudō*, Tsuchiya nota la

relazione tra la morte della potenza rigenerativa della letteratura e una più generale morte della creatività che emerge dalla narrazione. La storia parla di una donna che, dopo la morte del fidanzato, si ritrova a vivere insieme a una ragazza giovane, simboleggiante la se stessa del passato, con cui avrà un rapporto conflittuale per tutto il corso del romanzo. La donna è una scrittrice che riesce a vedere il mondo con una prospettiva diversa, al limite tra realtà e fantasia, e da questa nuova percezione dell'ambiente che ha intorno derivano anche termini per nominare le cose diversi da quelli usuali. Inizia così a creare nomi nuovi per rappresentare ciò che vedeva, che era appunto frutto della sua immaginazione, ma che per lei era la pura realtà che si dispiegava di fronte ai propri occhi. Quando però prova a parlarne agli altri, viene derisa e decide di non dedicarsi più alla creazione di tali neologismi.

Dal giorno dopo la donna iniziò a chiamare gli alberi 'torri del telegrafo'. Adesso non può chiedere a nessuno se quella parola esiste o meno. Quando era giovane si inventava ogni giorno parole nuove e quando pensava a qualcosa nella sua testa usava solo quelle parole. Anche quando parlava con gli altri le usava a volte. Ma poiché veniva sempre presa in giro o trattata da bambina all'improvviso smise di inventarsi parole nuove. (Tawada 2005, 43)

Come sottolinea Tsuchiya, si verifica anche in questo racconto quello stato di alienazione derivante da una mancata ricezione del messaggio comunicativo che la protagonista voleva veicolare e che la porta all'isolamento psicologico (2009, 231). In altre parole il tema del romanzo riprende il problema della trasmissione infelice di un'idea, che fa fatica a passare da una mente all'altra della specie umana, e ciò si trasforma nella chiusura all'altro della protagonista, anche in questo caso scrittrice di professione e perciò legata sia all'attività creativa che quella della comunicazione scritta. In questo stato di isolamento Tsuchiya vede proprio una connessione con la letteratura, che è infertile proprio come rimanda il titolo dell'opera, perché la donna non pubblica mai le proprie opere, ma le tiene nascoste in una cartella di documenti (Ivi, 232-3). Dal suo studio, ma anche dallo stesso romanzo, emerge una correlazione tra concepimento, visto come nascita di nuova vita umana e rifiutato dalla protagonista anche quando il compagno era in vita, e una visione della letteratura stessa come qualcosa dalla potenza rigenerante, ma solo se condivisa con l'altro, e quindi solo se può avere vita dopo la morte del suo autore. Si tratta quindi di un romanzo che parla del ruolo che la letteratura deve avere: «il fatto che la storia si sviluppi esclusivamente all'interno di quello che è l'ambiente chiuso entro le mura domestiche indica l'isolamento dal mondo e la sterilità della scrittura» (Ivi, 235). Così come *Memorie di un'orsa polare*, anche *Museiran* è quindi un testo metaletterario, con una storia che include in sé elementi definibili come 'irrealistici', una narrazione

che si riapre costantemente per permettere la compresenza di più piani temporali (momenti in cui si descrive la convivenza con il compagno si intrecciano con quelli in cui sono la donna e la bambina a vivere insieme), ma che ci presenta un modo di vedere la letteratura come qualcosa di effettuale e prefigurativo. È effettuale perché prevede un reale ‘effetto’ della letteratura sulla realtà, anche (o soprattutto) quando essa si presenta con un linguaggio innovativo e degli scenari inverosimili, ed è prefigurativa perché attraverso questo suo agire sulla realtà la trasforma e ci dà modo di immaginarne l’anticipazione futura. Non è un romanzo che parla idealmente della letteratura in modo da essere autoreferenziale, è un romanzo, come tutti gli altri presenti in questa tesi, che si pone corpo a corpo con le potenzialità che la letteratura ha e che forse non sono sempre sfruttate al meglio. Durante una conferenza all’Università di Ochanomizu, è stato chiesto a Tawada «quale sia la forza che la letteratura deve avere in un mondo buio» (Taniguchi 2016, 165). La scrittrice ha risposto che «anche se la letteratura non illumina direttamente il mondo, attraverso l’esprimere con le parole le faccende che assumono un taglio problematico e buio in questo mondo, il lettore prende la distanza e impara a fermare queste problematiche. Questo è l’importante ruolo che svolge la letteratura» (Ibidem). Forse l’uomo non potrà sconfiggere il male solo attraverso la letteratura, ma se essa almeno lo rappresenta, gli dà un nome e lo affronta in un corpo a corpo letterario, almeno il lettore saprà riconoscere questo male e chissà, magari anche sfidarlo.

6. Conclusioni

In questo elaborato si è cercato di dimostrare il valore effettuale, che abbiamo denominato ‘performativo’ sotto l’influenza della critica italiana Carla Benedetti, della letteratura di Tawada Yōko, prendendo in esame sia scritti autobiografici sia romanzi dell’autrice. Gli aspetti che hanno interessato la nostra indagine sono principalmente due: la finzione in quanto uso di elementi irrealistici, che però come abbiamo visto presenta tratti collegabili direttamente alla realtà, sulla quale il romanzo ha un effetto, e l’uso di un linguaggio che si differenzia da quello comune e che crea un senso di straniamento nel lettore, che si troverà a domandarsi circa il perché di quella scelta stilistica. Attraverso l’osservazione di questi due fattori, l’artificio fittizio e la lingua ‘strana’, visti da una prospettiva tesa ad attribuire importanza alle dinamiche riguardanti il rapporto autore e lettore, secondo ciò che spiega la stessa scrittrice, abbiamo trovato interessanti spunti di riflessione, che a loro volta potrebbero porre le basi per ulteriori e più approfonditi studi sull’argomento.

Nel capitolo a proposito della finzione all’interno dell’opera di Tawada, si è cercato di rilevare se vi fossero elementi riconducibili a un superamento della visione dicotomica tra i due concetti di realtà e finzione. In un primo momento si è osservato quanto nella produzione saggistica della scrittrice vi siano testimonianze di un suo approccio alla questione che non prevede la scissione usuale tra letteratura *fiction* e *non-fiction*, tipica dell’editoria americana. Poi abbiamo preso in esame racconti e romanzi, principalmente tre: *Fushi no shima*, *Kentōshi* e *Yuki no renshūsei*, ed abbiamo analizzato quanto questa distinzione tra ciò che è realistico e ciò che non lo è non sussista all’interno dell’intreccio narrato. Innanzitutto è emerso che il sogno, spesso considerato elemento che non interferisce con la realtà quotidiana, assume invece nei romanzi di Tawada un’importanza quasi capitale, trasformandola e quindi non facendone da mera rappresentazione fittizia, ma avendo un effetto su di essa come se appunto esistesse davvero. Da questa premessa abbiamo quindi scelto di considerare le sue opere, per quanto frutto dell’immaginazione e per questo motivo definibili ‘fittizie’, come ‘reali’ e cioè aventi un effetto ‘reale’ sulla realtà, a prescindere dal fatto che si tratti o meno di romanzi. In altre parole ci siamo chiesti se, poiché la distinzione tra sogno e realtà non sussiste all’interno del racconto e un banale sogno ha il potere di cambiare l’intero corso di eventi come avviene in *Memorie di un’orsa polare*, questa separazione di mondi potesse saltare anche a livello di rapporto letteratura/mondo reale.

Nell'analisi del breve racconto *Fushi no shima* abbiamo messo a confronto parti del testo con passi tratti da saggi critici scritti dall'autrice o da altri studiosi, che ci hanno permesso di mettere in luce gli aspetti di rimando storico e politico presenti nella narrazione, nonostante l'intreccio sia un connubio di elementi reali e fittizi. Tali aspetti riguardano in parte anche l'uso dell'energia nucleare in Giappone e la supremazia che l'uomo tenta di avere sulla natura attraverso la tecnica, causa poi di disastri come quello di Fukushima del 2011 che danneggiano irrimediabilmente l'ambiente e gli esseri viventi. Attraverso la nostra ricerca, abbiamo deliberato che, anche se si tratta di un testo di fantasia, e che l'elemento della finzione venga addirittura ribadito all'interno del racconto, quasi come una forzatura, ciò non voglia necessariamente dire che le cose dette o pensate dalla protagonista siano false o non abbiano un riscontro con le idee in merito all'uso di energia nucleare dell'autrice.

Nel secondo romanzo preso in esame, *Kentōshi*, emerge ancora più chiaramente la riflessione di Tawada sul rapporto realtà/finzione, che abbiamo detto essere strettamente correlato a quello tra realtà e letteratura. In questo senso abbiamo inquadrato tutta la questione del tormento interiore di Yoshirō riguardo alla pubblicazione del suo libro, e, sulla base delle teorie di Kimura (2019), abbiamo dimostrato come si tratti di argomenti direttamente equiparabili alla posizione della stessa autrice. In quel caso Tawada, come scrittrice a sua volta di romanzi, sarebbe afflitta da un conflitto interiore al momento della stesura di un'opera e si interrogherebbe attivamente sull'ipotesi che le cose immaginarie lì descritte possano in qualche modo avere un riscontro anche nel mondo reale.

Per quanto riguarda *Memorie di un'orsa polare*, abbiamo visto come nel testo si fa largo una moltitudine di tematiche, che vanno dall'ambientalismo alla questione identitaria. Dopo un'attenta analisi di precise parti di testo, abbiamo affermato che la scelta dell'orso polare come protagonista non fosse casuale, perché indicava il modo che aveva l'autrice di attuare uno squarcio di prospettiva, che va da un punto di vista prettamente antropocentrico ad uno più inglobante, che pensa l'uomo entro i confini più vasti dell'ambiente e del mondo e che quindi non lo vede come essere superiore rispetto all'orso. Questo ci è servito da premessa per dimostrare che anche se si tratta di un romanzo scritto su/da orsi polari, quello che i diversi narratori che si susseguono nel corso dei tre capitoli ci rivelano non deve essere per forza preso come contenuto 'fittizio', allo stesso modo in cui si considererebbe un romanzo fantasy. Anzi, al contrario, è proprio grazie a questa presa di coscienza di una posizione più umile dell'uomo nell'universo, che emergono verità su di noi e sul nostro rapporto col mondo per certi versi più profonde e vere.

Servendoci poi del saggio di Takeuchi Slutsky abbiamo discusso del problema identitario che avvolge non solo questa, ma gran parte delle opere di Tawada. Prendendo in esame l'ultimo capitolo del romanzo, *Ricordando il Polo Nord*, siamo arrivati a sostenere che l'uso della prima persona, sebbene non rappresenti una figura di riferimento per il lettore completamente affidabile, rimane comunque più preferibile alla terza persona, che ha un'aura di presunta oggettività. Inoltre, la prima persona presente in quest'opera, ha la particolarità di variare le sue forme molteplici volte, quando perché si trova ad essere intercambiabile tra due identità del racconto, quando perché il suo utilizzo appunto non presuppone che dietro ci sia un'identità stabile e certa. Ma quest'incertezza identitaria che ne deriva non fa altro che dire al lettore una grande verità, e cioè che non esiste una linea tracciabile e continua che divida finzione e realtà così come le pensiamo solitamente.

Infine ci siamo occupati del tema, per certi versi collegato a quello dell' 'io', precedentemente analizzato, della finzione contenuta a livello metaletterario nelle riflessioni che fa l'orsa matriarca quando si trova in procinto di scrivere la propria autobiografia. La protagonista, accorgendosi che anche scrivendo delle proprie memorie, non può essere completamente sicura della loro veridicità, ma che, almeno, attraverso la scrittura sia possibile far rivivere i ricordi dando loro nuova vita, decide di scrivere un'autobiografia sul futuro, cercando in questo modo di cambiare il corso degli eventi, nonché di dare vita alla sua prole futura.

Nel capitolo a proposito della parola come corpo nella letteratura di Tawada abbiamo cercato di dimostrare come la visione dell'autrice sull'argomento della lingua e del linguaggio si colleghi direttamente a quella sulla letteratura in generale. I primi due paragrafi introduttivi sono tesi a illustrare le idee di fondo riguardo all'enunciato come atto performativo, almeno secondo la teoria di John L. Austin, e a una letteratura come metodo comunicativo che includa nell'equazione anche il lettore, come sembra sostenere la stessa Tawada nei suoi scritti teorici.

Il corpo principale di questo capitolo (parr. 4.3, 4.4 e 4.5) è stato suddiviso in tre parti, in modo da percorrere in maniera coerente al pensiero di Tawada le tre diverse fasi di approccio al linguaggio: una prima fase di distacco dalla lingua madre, una seconda di assenza di lingua madre (e quindi linguaggio) e una terza di riscoperta delle potenzialità del linguaggio derivanti dalla sua decostruzione e ricostruzione. Per prima cosa abbiamo osservato quanto i romanzi della scrittrice giapponese siano saturi del tema dello scambio linguistico, e soprattutto della traduzione interlinguistica, che spesso mette in difficoltà i protagonisti rendendoli timorosi di eventuali errori o equivoci. Riguardo a questo aspetto ci siamo soffermati su alcuni articoli accademici che

affermavano quanto in realtà le situazioni descritte dall'autrice non sarebbero volte a una rappresentazione negativa delle potenzialità traduttive, in nome di una presunta impossibilità di traduzione 'felice', bensì si tratterebbe di una presa di coscienza volta al superamento stesso del nichilismo che ne deriva. Da un'iniziale parola 'vuota', ovvero un linguaggio svuotato del suo significato presunto 'originario', abbiamo visto come nell'opera di Tawada la parola si presenta invece come pieno e il passaggio dall'uno all'altro stato, che l'autrice chiama in giapponese *hazama*, altro non è che il momento necessario a ognuno per mettere in discussione la vecchia conoscenza riguardo al linguaggio e costruirne una totalmente nuova. Condizione essenziale per permettere il passaggio da una prima fase, in cui il linguaggio viene accettato nella sua forma usuale come ovvietà, e una seconda fase di totale assenza del linguaggio, perché ritenuto inaffidabile dal punto di vista comunicativo, è la 'morte' della lingua madre. Attraverso lo studio di altri linguaggi, infatti, secondo Tawada è più facile comprendere i limiti del linguaggio, nella forma che a noi sembra più naturale e ovvia, ovvero la nostra lingua madre. Nell'ultimo paragrafo di questo capitolo (4.5), utilizzando le teorie elaborate da McQuade (2020) sul linguaggio secondo Tawada Yōko, ci siamo chiesti se potesse esserci una via d'uscita a questo vuoto creato dal linguaggio che però portasse a qualcosa di positivo, ovvero se potesse anche nascere qualcosa da quel vuoto. Grazie agli scritti teorici dell'autrice abbiamo individuato un modo di vedere la parola non tanto come concezione astratta ma come qualcosa di 'materiale' e da questa premessa abbiamo cercato di dimostrare che tutto il percorso dal cieco consenso alla lingua madre fino alla sua messa in discussione e caduta nel vuoto fosse in realtà visto da Tawada in prospettiva per questa rinascita del linguaggio. Tale rinascita, inoltre, porta con sé una natura positiva di corporalità, caratteristica indispensabile per permettere alla parola di *agire* nel mondo, nel modo sostenuto da John L. Austin di cui abbiamo parlato all'inizio del capitolo.

Successivamente ci siamo occupati di osservare come le teorie finora emerse riguardo al linguaggio venivano applicate nel concreto dall'autrice all'interno del romanzo *Yuki no renshūsei*, analizzato anche nel precedente capitolo sulla finzione. Abbiamo appurato che quello che viene indagato nelle tre parti del racconto (abbiamo preso ad esempio però soprattutto la seconda e la terza parte) altro non è che un tipo di pensare e di esprimersi dissimile a quello dell'uomo, perché averbale e più basato sulle facoltà corporali, proprie appunto degli animali. Si tratta di un linguaggio che non segue le logiche usuali (dell'uomo) e che, anzi non segue alcuna logica, tanto da potersi manifestare nel sogno di un'orsa e di un'umana per farle comunicare (cfr. cap. II di

Memorie di un'orsa polare). Allo stesso tempo questo linguaggio per esistere ha bisogno di essere decostruito e ricostruito molteplici volte, procedimento evidente invece nel capitolo riguardante Knut, il terzo orso protagonista della storia. Un altro concetto che abbiamo approfondito e che ci servirà come introduzione per l'ultimo capitolo della tesi è quello della connessione tra linguaggio e letteratura, che emerge dalla conversazione di Knut con l'orso malese e viene sottolineato anche da Matsumoto (2014). Con l'uso del pronome personale 'io', Knut si assume anche tutte le responsabilità che ne derivano e di conseguenza decide di scrivere a proposito di se stesso e del suo sogno di vivere in un'ambiente più freddo.

Nell'ultimo capitolo ci siamo occupati del ruolo che per Tawada la letteratura dovrebbe avere al giorno d'oggi. Innanzitutto abbiamo preso in esame alcuni passi tratti dal racconto *Museiran*, che, secondo l'interpretazione che ne dà Tsuchiya (2009), racchiude il nesso tra l'impossibilità comunicativa, riferita sia alla comunicazione quotidiana generale sia alla letteratura come modalità d'espressione, e l'infertilità della protagonista. Attraverso la teoria di Tsuchiya e le idee di Tawada emerse dall'intervista con Taniguchi (2016) abbiamo sviluppato la tesi secondo cui questa infertilità è duplice: quella fisica si traduce nella mancanza di concepimento di un figlio ed è dovuta a rapporti sessuali protetti tra i due amanti, mentre quella comunicativa è dovuta alla mancata pubblicazione dei suoi scritti, che porta alla morte della letteratura. Tawada vuole quindi con questo romanzo lanciare un grido di denuncia alla letteratura, affinché essa non si chiuda in se stessa, non si releghi in una torre lontano da tutto, ma al contrario si apra al mondo in un sogno di comunicazione che attraversa i secoli. Solo allora si può riscoprire un ruolo nella letteratura e di conseguenza anche nel linguaggio, per molto tempo declassato come inaffidabile per veicolare un messaggio.

Questa tesi si è posta l'obiettivo di indagare in quali modi la scrittrice giapponese Tawada Yōko riesca con i suoi romanzi ad agire sul lettore in un'ottica performativa, soprattutto attraverso gli artifici di finzione e linguaggio. Dopo una lunga ricerca siamo arrivati a sostenere che l'autrice, esasperando gli elementi di finzione nel romanzo e rendendoli ovvi al lettore ha voluto allargare il significato che usualmente diamo alla realtà e alla letteratura come mera rappresentazione della realtà. In secondo luogo, Tawada, parlando di linguaggio ed esasperandone i limiti nei suoi racconti, ha voluto metterlo in discussione per poi darne una visione tutta nuova, che unisce in un insieme non solo la lingua, ma anche la letteratura e l'uomo. In questo scritto ci siamo limitati a prendere in considerazione, oltre agli scritti autobiografici e saggistici, solo alcune delle tante opere letterarie della scrittrice, sulle quali sarebbe interessante indagare, anche per la vastità degli argomenti che

coprono, perciò nuovi studi possono nascere d'ora in avanti, sotto la medesima spinta, su quei romanzi che per motivi di tempo non sono stati presi in esame in questa tesi.

Bibliografia generale

APTER, Emily (2005). «Translation with No Original: Scandals of Textual Reproduction». S. Bermann, M. Wood (a cura di), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press, 159-174.

ARENS, Hiltrud (2007). «Poetological Reflections in Works by Yōko Tawada». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 59-75.

ARSLAN, Gizem (2019). «Making senses: Translation and the materiality of written signs in Yōko Tawada». *TRANSLATION STUDIES*, XII, 3, 338-356.

AUSTIN, John L. (2019). *Come fare cose con le parole*, “Agorà”, Trad. da: C. Villata. Bologna: Marietti. Trad. di: *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

BANOON, Bernard (2007). «Words and Roots: the Loss of the Familiar in the Works of Yōko Tawada», trad. di J. Humphreys. Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 125-135.

BARBIERI, Francesco Eugenio (2014). «Variazione poetica, metamorfosi, ibridazione linguistica: scrittura del corpo e identità in trasformazione nell’opera di Tawada Yōko». *Between*, IV.7. URL: <http://www.betweenjournal.it/>

BENEDETTI, Carla (2008). *Le quattro forze di “Gomorra”*. URL: <https://www.ilprimoamore.com/blog/spip.php?article1863>

BENEDETTI, Carla (2011). *Disumane lettere*, “Sagittari Laterza”. Bari: Laterza.

BERRUTO, Gaetano, CERRUTI, Massimo (2017). *La linguistica. Un corso introduttivo*. Torino: UTET.

BIENATI, Luisa (2016). «Fukushima, ‘isola dell’immortalità’: la narrativa distopica di Tawada Yōko». In G. Armitrano e N. Lanna (a cura di), *Nuovi orizzonti ermeneutici dell’orientalismo*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L’Orientale, 35-49.

BRANDT, Bettina (2007). «The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yōko Tawada’s Writing». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 111-124.

CINQUEGRANI, Alessandro (2016). «Impostori! Verità e menzogna nella narrativa contemporanea». *Odradek*, 2(1), 51-88. URL: <http://hdl.handle.net/10278/3687742>

- CULICCHIA, Giuseppe (2019). «"Bartleby lo scrivano", quell'elogio della disobbedienza principio di ogni ribellione». *L'Espresso*, 12 aprile 2019.
- DE MAURO, Tullio (2008). *Che cos'è una lingua*. Roma: Luca Sossella Editore.
- DE PIERI, Veronica (2016). «Dystopia as a narrative keyword: Tawada Yōko's responses to Japanese 3/11». *LOXIAS*, 54. URL: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8533>
- DELEUZE, Gilles (1998). «Bartleby o la formula». Trad. da S. Verdicchio. In *La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet. Trad. di: *Bartleby ou la formule*. Paris: Flammarion.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Margini della filosofia*, Trad. di Manlio Iofrida. Torino: Einaudi. Trad. di *Marges de la philosophie*. Parigi: Les Éditions de Minuit, 1997.
- DERRIDA, Jacques, (2003). *Il sogno di Benjamin*, "PasSaggi", Trad. da: G. Berto. Milano: Bompiani. Trad. di: *Fichus*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- DERRIDA, Jacques (2018). *La disseminazione*, Trad. di M. Odorici, a cura di S. Petrosino. Milano: Jaca Book. Trad. di *La dissémination*. Parigi: Seuil, 1993.
- ECO, Umberto (1998). *Serendipities: Language and Lunacy*. New York: Columbia University Press.
- FAN, Shuwen (2019). «*Sakka ni katarareta shinsai. Tawada Yōko wo chūshin ni* (Il terremoto raccontato dagli scrittori. Focus su Yōko Tawada)». *Hikaku nihongaku kyōiku kenkyū bumon kenkyū nen nenpō*, 15, 108-114.
- FUJIWARA, Dan (2020). «Spherical Narrative Temporality in Tawada Yōko's Fiction». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and rewriting*. London: Lexington Books, 145-162.
- FURUI, Yoshikichi (1986). *'Watashi' to iu hakudō* (La strada bianca che è l'io). Tōkyō: Treville.
- GADDA, Carlo Emilio (1974). *Meditazione milanese*. G. C. Riscigni (a cura di). Torino: Einaudi.
- GADDA, Carlo Emilio (1983). *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. Torino: Einaudi.
- HANAWA, Nireko (2019). «*Watashi to kotoba. Intabyū Tawada Yōkō* (La lingua ed io. Intervista a Yōkō Tawada)». *AJALT*, 42, 4-9.
- HAYASHIDA, Takakazu (1993). «*Genji Monogatari no seishinshi kenkyū*» [tesi di dottorato]. Tōkyō: Kokugakuin University.
- HEIDEGGER, Martin (1990). «Linguaggio e terra natia». *Aut aut*, 0(235), 3-24.

HEIDEGGER, Martin (2015). *In cammino verso il linguaggio*, “Biblioteca di filosofia”, A. Caracciolo (a cura di). Milano: Ugo Mursia Editore.

HIGUCHI, Yūko (1996). «“*Towazugatari*” no kenkyū. “*Yume*” no kiji ni tsuite». *Shintaikokugokyōiku*, 6, 27-39.

HIKITA, Masaaki (2015). «*Sakusō suru kyōkaisen. Tawada Yōko ‘Perusona’ ron* (Una linea di confine intricata. Saggio su ‘Persona’ di Yōko Tawada)». *Rikkyō daigaku nihon bungaku*, 113, 104-117.

IKEZAWA, Natsuki, TAWADA, Yōko (2003). «*Sakka no shisen, kotoba no shikan* (Lo sguardo dello scrittore, il sentire le parole». *Subaru*, XXV, 6, 146-155.

IVANOVICH, Christine (2020). «Translationalism as Poetic Principle. Tawada’s Translational Rewriting of Kafka’s *The Metamorphosis*». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and rewriting*. London: Lexington Books, 61-79.

JINNO, Toshifumi (1999). «*Honyakusha no shimei to shōsetsu no yokubō*». In Yōko Tawada, *Moji isshoku*. Tōkyō: Kōdansha, 142-152.

KRAENZLE, Christina (2007). «Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yōko Tawada’s *Übersezungen*». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 91-110.

KIM, Seungyeon (2020). «The Fictional-Reality of Actual-Virtuality. *Yōko Tawada’s Kentōshi* (The Emissary)». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and rewriting*. London: Lexington Books, 253-271.

KIMURA, Saeko (2019). «*Hōshanōsai no sōzōryoku. Tawada Yōko Kentōshi no kataru koto* (La potenza creativa del disastro da radioattività. Ciò che racconta *Kentōshi* di Tawada Yōko)». In Kumiko Yano (a cura di), *Gakunai kyōdō kenkyū: Popyurizumu to āto*, 103-108.

LA FORGIA, Pasquale (2003). «Apocalissi nostrane: la critica italiana e la tentazione della fine». *Studi Novecenteschi*, Accademia Editoriale, XXX, 66, 305-355. URL: <https://www.jstor.org/stable/43450387>

LACKA, Danuta (2009). «Trans-gender, Trans-bordering, Translation in Tawada Yōko’s Narratives». *Gengo jōhō kagaku*, 7, 251-258.

LEVY, Hideo, TAWADA, Yōko (1994). «*Bokokugo kara tōku hanarete* (Lontano dalla lingua madre)». *Bungakukai*, XLVIII, 5, 138-157.

MÄRTEN, Annegret (2020). «From the Linguistic Mother to the Salt Water Mother. Poetics of Catastrophe in Tawada Yōko's Ecocritical Writing». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 163-184.

MATSUDA, Kazuo (2004). «*Tawada Yōko wo meguru gensetsu* (Discorso su Tawada)». *Higashi Ajia nihongo kyōiku/nihon bunka kenkyū*, VII, 55-68.

MATSUMOTO, Kazuya (2014). «*Shiro to 'kaku koto' . Tawada Yōko Yuki no renshūsei* (Il colore bianco e la scrittura. *Memorie di un'orsa polare* di Yōko Tawada)». *Kikan gendai bungaku*, 88, 47-64.

MATSUNAGA, Miho (2002). «*Tawada Yōko no bungaku ni okeru shinka suru 'honyaku'* (La 'traduzione' in evolversi all'interno dell'opera di Yōko Tawada)». *Waseda daigaku daigakuin bungaku kenkyūka*, 48, 77-89.

MAZZA, Caterina (2016). «(De)Constructing Borders: Japanese Contemporary Literature and Translation in the Global Context». In V. Pedone e I. Sagiya (a cura di), *Transcending Borders. Selected papers in East Asian studies*. Firenze: Firenze University Press, 161, 133-148. URL: http://www.fupress.com/archivio/pdf/3367_10452.pdf

MCQUADE, Paul (2020). «Sprachmutter. The Death of the Mother Tongue». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and Rewriting*. London: Lexington Books, 101-120.

MEIROSU, Madalina (2020). «Yōko Tawada's *Überseetzungen*. Feminist Self-Translation and Creative Resistance». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and Rewriting*. London: Lexington Books, 121-138

MELVILLE, Herman (2015). *Bartleby lo scrivano*, Trad. di Gianni Celati. Milano: Feltrinelli.

MORESCO, Antonio (1999). *Il vulcano*. Torino: Bollati Boringhieri.

MORESCO, Antonio (2018a). *Il grido*, Milano: Società Editrice Milanese.

MORESCO, Antonio (2018b). *L'adorazione e la lotta*, Milano: Mondadori.

MORO, Daniela (2018). «La condizione dello 'straniero' tra ricerca e rifiuto dell'identità». In *Persona*. Venezia: Cafoscarina.

NUMANO, Mitsuyoshi, TAWADA, Yōko (2012). «*Bogo no soto ni deru no ha kesshi no asobi* (Uscire fuori dalla propria lingua madre è un gioco che sfida la morte)» *GUNZO*, XVII, 1, 241-253.

ŌHARA, Yūji (2017). «*Moji wo 'kaku' koto no 'fushizen' sa ni tsuite. Tawada Yōko Yuki no renshūsei ron* (L'innaturalità dello scrivere. Teoria su *Memorie di un'orsa polare* di Yōko Tawada)». *Chiba daigaku ningen kenkyū*, 46, 1-34.

ON, Yūjū, TAWADA, Yōko (2019). «'Imin' wa nihongo bungaku wo dō kaeru ka? (Come cambiano la letteratura in giapponese i migranti?)». *Bungakukai*, LXXIII, 1, 200-213.

ŌTSUKA, Tadashi (2014). «*Ekkyō no ningengaku. Benjamin, Derrida, Tawada Yōko kara kangaeru honyakuron* (Studi umanistici che oltrepassano i confini. Teorie traduttive dal pensiero di Benjamin, Derrida e Yōko Tawada)». *Doitsu bungaku kenkyū*, 46, 1-16.

PERRONE CAPANO, Lucia (2017). «"ein wort/ ein ort". I luoghi di Yōko Tawada» [online]. De Lucia, Stefania (a cura di), *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*. Roma: Sapienza Università Editrice, 47-56. Collana Studi e Ricerche 58.

PIROZHENKO, E. (2008). «"Flâneuses", Bodies, and the City: Magic in Yoko Tawada's *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*». *Colloquia Germanica*, 41(4), 329-356. URL: www.jstor.org/stable/23981687

SGAMBATI, Gabriella (2012). «I buchi del linguaggio». *Lettera internazionale*, 111, 46.

SLAYMAKER, Doug (2007). «Introduzione». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 1-11.

SLAYMAKER, Doug (2007). «Writing in the Ravine of Language». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 45-57.

SUZUKI, Tomoyuki (2011). «*Ihō no kao. Tawada Yōko 'Perusona' (1992 nen) ni okeru tasha no aware (nasa)* (La faccia dello straniero. La (non)apparizione dell'altro all'interno di 'Persona' di Yōko Tawada)». *Shakaishirin*, LVIII, 3, 5-21.

TACHIBANA, Reiko (2007). «Tawada Yōko's Quest for Exophony: Japan and Germany». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 153-168.

TAKEUCHI SLUTSKY, Tomoko (2020). «Staging of Self, Performance of Life. Formation of a Subject in *Yuki no renshūsei*». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and Rewriting*. London: Lexington Books, 231-243.

TANIGUCHI, Sachiyo (2016). «*Tawada Yōkoshi kōkai kōenkai hōkoku* (Rapporto sulla conferenza di Yōko Tawada)». *Hikaku nihongaku kyōiku kenkyū sentā kenkyū nenpō*, 12, 162-165.

TANIKAWA, Michiyo (2009). «*Nihon kara no 'Ekusofonī'. Tawada Yōko no bungaku eii no isō* (Exofonia dal Giappone. Topologia dell'attività letteraria di Yōko Tawada)». *Sōgo bunka kenkyūsho*, 12, 57-73.

TAWADA, Yōko (1989). *Das Bad*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

TAWADA, Yōko (1993). *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* ('La maschera della gru che brilla di notte). Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

TAWADA, Yōko (1996). *Talisman*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

TAWADA, Yōko (1999a). *Moji isshoku* ('Trapianto di lettere'). Tōkyō: Kawadebunko.

TAWADA, Yōko, TOTTEN, Monika (1999b). «Writing in Two Languages: A Conversation with Yōko Tawada». *Harvard Review*, 17, 93-100. URL: <https://www.jstor.org/stable/27561312>

TAWADA, Yōko (1999c). «*Kotoba no hazama* (L'inframezzo della parola)». *Waseda Bungaku*, XXIV, 2, 66-74.

TAWADA, Yōko (2005). *Gottoharuto tetsudō* (La ferrovia del Gottardo). Tōkyō: Kōdansha.

TAWADA, Yōko (2007a). *Katakoto no uwagoto* (Balbettando discorsi deliranti). Tōkyō: Seidosha.

TAWADA, Yōko (2007b). «Tawada Yōko does not exist». Trad. da Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 13-19.

TAWADA, Yōko (2008). *Deutschland*. URL: <http://hem.fyristory.com/vici/yoko.htm>

TAWADA, Yōko (2011). *Yuki no renshūsei* (Gli apprendisti della neve). Tōkyō: Shinchōbunko.

TAWADA, Yōko (2012). «Dalla lingua madre alla madrelingua». Trad. da: G. Sgambati. "Scrittori con il mondo", *Lettera internazionale*, 111, 45-46. Trad. di «Von der Muttersprache zur Sprachmutter», in *Talisman*, 9-15.

TAWADA, Yōko (2013). *Kotoba to aruki nukki* (Diario che cammina con le parole). Tōkyō: Iwanamishinsho.

TAWADA, Yōko (2014). *Kakato wo nakushite. Sannin kankei. Moji isshoku* (Perdere i talloni. Relazione a tre. Trapianto di lettere). Tōkyō: Kōdansha.

TAWADA, Yōko (2016). *Überseetzungen: Literarische Essays*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

TAWADA, Yōko (2018a). *Ekusofonī. Bogo no soto he deru tabi* (Exofonia. Viaggio al di fuori della lingua madre). Tōkyō: Iwanamishoten.

TAWADA, Yōko (2018b). *Kentōshi* (Il messaggero della lanterna votiva). Tōkyō: Kōdansha.

TAWADA, Yōko, (2018c). *Persona*. Trad. di Daniela Moro. Venezia: Cafoscarina. Trad. di: *Perusona*, in *Inu muko iri*. Tōkyō: Kōdansha, 1998.

TAWADA, Yōko (2019). *Memorie di un'orsa polare, "Tea Trenta"*. Trad. di Alessandra Iadicicco. Milano: Tea. Trad. di: *Etüden im Schnee*. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.

TAWADA, Yōko, (2020). «Choosing between Life and Human». Slaymaker, Doug (a cura di), *On Writing and Rewriting*. London: Lexington Books, 1-12.

TOYOZAKI, Yumi (2011). «*Shirokuma sandai no kuronikuru* (Le cronache di tre generazioni di orsi polari)». *Nami*, 2.

TSUCHIYA, Masahiko (2009). «Tawada Yōko ron he no kokoromi (Approccio al pensiero di Yōko Tawada)». Tsuchiya, Masahiko (a cura di), *Ekkyō suru bungaku*. Giappone: Suiseisha, 221-251.

VALTOLINA, Amelia (2017). «Un'erranza lungo le frontiere. Sulla scrittura di Yōko Tawada» [online]. De Lucia, Stefania (a cura di), *Scrittrici nomadi. Passare i confini tra lingue e culture*. Roma: Sapienza Università Editrice, 179-187. Collana Studi e Ricerche 58.

YAGYU, Masana (2019). «*Me no kage kara miru koto. Nihongo no tagengosei wo megutte. Tawada Yōko shōron*. (Ciò che vediamo dall'ombra degli occhi. A proposito del multilinguismo del giapponese. Saggio su Yōko Tawada)». *Keiō gijuku daigaku Hiyoshikiyō. Doitsugogaku-bungaku*, 58, 145-162.

YILDIZ, Yasemin (2007). «Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary». Slaymaker, Doug (a cura di), *Yōko Tawada. Voices from Everywhere*. Usa: Lexington Books, 77-89.