



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale

in

Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa
mediterranea [LM20]

Tesi di Laurea

Sugli aspetti semiotici della traduzione

Teorizzazione della *traduzione inclusiva* e relativa applicazione al caso
di studio *Inu nomizo shiru - Dog knows* di Kishi Yūsuke

Relatore

Prof. Stefano Lo Cigno

Correlatore

Ch. Prof. Francesco Vitucci

Laureando

Francesco Bortoletto

Matricola 862353

Anno Accademico

2021 / 2022

RINGRAZIAMENTI

Vorrei utilizzare questo spazio per ringraziare tutte le persone che mi sono state vicine durante la stesura di questo elaborato.

Un sentito ringraziamento va fatto *in primis* al professor Stefano Lo Cigno, senza il quale questa tesi non sarebbe mai potuta esistere. La sua pazienza e i suoi consigli hanno aiutato me e la mia idea a prendere una forma sempre più precisa, permettendomi di creare una teoria traduttologica di cui sento di essere fiero. Lo ringrazio per l'enorme pazienza avuta nei confronti miei e delle mie chilometriche mail, che normalmente avrebbero portato all'esasperazione qualsiasi insegnante. Infine, volevo ringraziarlo per avermi lasciato esprimere liberamente il mio pensiero, a prescindere dal fatto che lui lo condivida o meno.

Un secondo grande ringraziamento deve essere porto anche al professor Francesco Vitucci, che ha pazientemente corretto questo elaborato assieme al professor Lo Cigno. Credo non sia esagerato affermare che probabilmente il 50% dei testi citati nel primo capitolo siano "colpa" sua, in quanto "Non puoi parlare di questo se non leggi questi libri!". Pur ammettendo di essere stato molto spaventato e frustrato dalla mole di questi testi inizialmente, col senno di poi non posso non ringraziarlo, in quanto ha saputo creare una base solida sulla quale ho potuto lavorare.

Vorrei ringraziare la mia famiglia e i miei amici, che hanno creduto in me e mi hanno supportato nei momenti di sconforto, quando credevo di non avere nulla di utile da raccontare all'interno dell'elaborato.

Infine, il ringraziamento più sentito va alla mia compagna di vita e di viaggio, Gaia, che mi ha sopportato per tutto questo lungo periodo, costellato di alti e bassi (spesso più bassi che alti). È stata sempre disponibile a darmi una mano e ad aiutarmi con i miei ragionamenti, leggendo più volte l'intero elaborato e correggendolo. Grazie per avere tolto tutte le "d" eufoniche sbagliate all'interno del testo (sperando non ce ne siano più), che per qualche motivo continuo a mettere ovunque. Grazie per avermi aiutato più di chiunque altro a plasmare la mia teoria, permettendomi di avere un costante confronto tra pari, anche se non è d'accordo con molte delle cose che ho scritto. Grazie per esserci sempre stata.

INDICE

RINGRAZIAMENTI.....	1
INDICE.....	2
要旨.....	5
ABSTRACT.....	8
INTRODUZIONE.....	9
CAPITOLO 1. PREMESSE TEORICHE PER UNA TRADUZIONE INCLUSIVA: TRADUZIONE INTERSEMIOTICA, DISCORSO INTERNO, SEMIOSFERA, NON DETTO E IL RAPPORTO AUTORE- TRADUTTORE-LETTORE.....	15
1.1 Semiotica e <i>traduzione intersemiotica</i> : un approccio al <i>segno</i>	19
1.2 Il <i>discorso interno</i> : l'inizio e la fine della comunicazione.....	23
1.3 Il <i>discorso interno</i> e l'interpretazione del testo.....	28
1.4 La <i>semiosfera</i> : il luogo dei processi semiotici.....	31
1.5 <i>Semiosfera</i> come luogo dell'attività traduttologica.....	35
1.6 Il <i>non detto</i> e la culturospecificità.....	40
1.7 <i>Non detto</i> come problematica in traduzione.....	43
1.8 Per concludere: la <i>traduzione inclusiva</i>	46
CAPITOLO 2. STUDI PRELIMINARI PER UNA TRADUZIONE INCLUSIVA.....	49
2.1 Una panoramica sull'autore: analizzare la <i>semiosfera</i> da cui nasce il testo....	52
2.2 Analisi dell'opera, dei suoi personaggi e della sua posizione nel campo.....	62
2.3 Preparazione della strategia: come tradurre.....	72
2.4 Riflessioni finali sugli studi preparatori alla traduzione.....	79
CAPITOLO 3. SULLA TRADUZIONE DI <i>INU NOMIZO SHIRU - DOG KNOWS</i>.....	81
3.1 Gli strumenti del traduttore.....	82
3.2 La resa dell'atmosfera: come gestire la comicità di un omicidio.....	85
3.3 I personaggi: traduzione tra realistica e maschere.....	91
3.4 Le note: funzione e funzionamento dell'apparato.....	97
3.5 Considerazioni generali: difficoltà linguistiche e traduttologiche del testo...	103
3.6 In conclusione: pensieri sul testo reso con l'uso della <i>traduzione inclusiva</i> .	107
CONCLUSIONE.....	113

APPENDICE	119
BIBLIOGRAFIA	155
SITOGRAFIA	160
FILMOGRAFIA	166
INDICE DELLE FIGURE	166

要旨

本論文は基本的に翻訳研究に関する論文であるが、「文化翻訳」にも貢献できるものであろう。その主な目的は「包括的翻訳理論（Inclusive translation）」という独創的な理論を提案し、その可能性を検証することである。そのため、ケーススタディーとして短編集の中の一話を訳すことにした。それは、日本人小説家の^{きしゅうすけ}貴志祐介による『犬のみぞ知る - Dog knows』（2008年）である。

翻訳研究において、アウトプットを著者に向けるか、読者に向けるかという選択はいまだに議論的である。翻訳に参加する著者と読者は通常相互排除の関係にあるものの、本論文では敢えてそれを削除し新しい方法に基づいた翻訳法について論じる。それは、著者か読者か、どちらを優先すべきかに焦点を当てるより、その両方の参加者を一括して考える方が重要とされるものである。そのために、翻訳そのものに「翻訳者」を参加者として取り入れる必要がある。そうすれば、アウトプットにおける参加者の優劣が無くなると思われるからである。

本論文では翻訳者の存在を認識することによって著者も読者も同時に尊重できると主張した。普段は「良い翻訳は訳した人の跡が残らない」と言われてきたのだが、本論文はその概念に対する反論だと捉えていただきたい。翻訳者を認識するからこそ著者も読者も尊重できる。「翻訳者を認識する」とは、原文に割り込んで脚注を使用することを意味する。脚注という場では著者・翻訳者・読者の交流が展開し、翻訳者自身が選んだ翻訳戦略を説明できる。例えば、もし原文とアウトプットでは度外視できない齟齬が生じたら、翻訳者が脚注を利用し具体的に何を変えたかを簡単に説明できる。そうすれば、原文に完璧に沿った翻訳を提示しなくても、元々書かれている内容に触れられ、著者の意図を表すこともできる。

著者のみに的を当て原文を直訳すれば、読者がその翻訳版を読み、語彙や文章が不自然だと感じたり、違和感を覚えたりする可能性が高いと思われる。その一方、著者を無視して訳せば、彼の書いた原作の本質が損なわ

れる上に、原作に込められた意味も疎かにしてしまう可能性もある。原作に現れるその文化特有の単語を読者のために必要以上に簡単化すれば、最終的な翻訳版は元々の著者のものと言えるのだろうか。そもそも、翻訳は読者のためのツールなので、そういった行為は読者に対しても実に優しくないものと主張したい。なぜなら読者を欺いてしまうからである。また、読者ばかりに気が囚われてしまう翻訳者は原作を変えて文章を簡単化すれば別の小説を生み出してしまふ。特有な語彙・表現はターゲットの読者に伝わらないだろうと考えたその時点では翻訳者が読者を考慮せずに破片的な内容を届ける羽目になるとも考えられる。

第一章では、「包括的翻訳理論」という理論を紹介する。「包括的翻訳理論」は、翻訳に直接的にかつ間接的に参加する「著者」・「翻訳者」・「読者」の参加者を同時に尊重できる訳し方である。この理論の基本的な概念はロマーン・ヤーコブソンの「翻訳の言語学的側面について」に示される「記号間翻訳」とチャールズ・サンダース・パースの記号学である。言い換えれば、本論文では翻訳という過程を常に「記号の翻訳」として扱う。そうすると、原文の語彙・表現も一つの記号なので、記号学における三つの基礎的な概念に基づいて考慮する必要がある。第一は心理学者レフ・セミョーノヴィチ・ヴィゴツキーの「Inner speech」。第二は記号学者ユーリ・ロトマンの「Semiosphere」。第三は暗黙の意味を持っている語彙と文章の「Unsaid」。

第二章では、「包括的翻訳理論」の方法論を論じる。「包括的翻訳理論」の方法論を適用するには、「小説」・「著者」・「その「界」」について徹底的に下調べする必要がある。「界」の概念は「包括的翻訳理論」の独創的なものではなく、文学分野を研究するために社会学者ピエール・ブルデューが提案した概念である。それを用いれば、作家が書いた内容の背景にある考えをより明確に把握することができると思われる。従って翻訳に取り掛かる際、「小説」と「著者」以外にもその「界」がわかるからこそ「記号間翻訳」は成り立つのである。

第三章では短編集の翻訳戦略を説明し、その利点と欠点も陳述した上で「包括的翻訳理論」の可能性を検証する。

「包括的翻訳理論」は決して完全なものではない。今後、本論文で提案した理論をより深く研究し、今回取り扱った貴志祐介の他にも、文学的および記号間的に意義のある作家・作品も視野に入れる予定である。そして、「包括的翻訳理論」の今回検証できなかった側面を追求すると同時に、理論の普遍的な可能性も検証できる。

ABSTRACT

Il presente elaborato prova a pensare la traduzione come un *processo*, chiamato in questa tesi *traduzione inclusiva*, che vede tutti gli attori aventi a che fare con la traduzione (autore/lettore/traduttore) ugualmente importanti, al fine di poter trasmettere il *messaggio-testo* in una maniera eticamente corretta. Come concetti di base di questa teoria sono stati utilizzati il *segno* di Peirce e la *traduzione intersemiotica* di Jakobson. Utilizzando un approccio di tipo semiotico, si rifletterà sul concetto di traducibilità e sui processi di ri/decodificazione del segno, attraverso lo studio del *discorso interno* vygotskijano, della *semiosfera* di Lotman e sul *non detto*. Dopo aver discusso le basi teoriche della traduzione inclusiva, la si utilizzerà per sperimentare una sua effettiva applicazione. Questo avverrà attraverso l'utilizzo del *metodo inclusivo*, traducendo il testo *Inu nomizo shiru - Dog knows* (La canina provvidenza - Dog knows), dello scrittore *horror e mystery* Kishi Yūsuke. Dopo una fase di studio preliminare, di stampo bourdieuiano, dell'opera, dell'autore e della sua posizione all'interno del campo della letteratura verranno, infine, discusse le particolari difficoltà rilevate durante la fase traduttiva del testo, concludendo con una riflessione sulle potenzialità della *traduzione inclusiva* e il suo metodo.

INTRODUZIONE

La presente tesi si focalizzerà sul concetto di traduzione, che viene indicata come un processo complesso, tramite il quale un messaggio viene decodificato e ricodificato più volte da un tramite, ovvero, nel caso della traduzione letteraria, il traduttore. Nell'elaborato, questo processo non viene visto esclusivamente in maniera meccanica, ovvero ammettendo l'esistenza degli "equivalenti linguistici", che il traduttore deve conoscere e applicare pedissequamente alla parola che deve rendere nella lingua di arrivo, ma, al contrario, si pone l'accento sull'unicità che ogni termine può avere nella mente di ogni persona che recepisce il messaggio. Questo modo di intendere la comprensione di ogni parola-messaggio, che verrà chiamato *segno*, rifacendosi alle teorie di Charles Sanders Peirce (1839-1914), si basa sulla convinzione che ogni tipo di comunicazione avvenga attraverso processi semiotici, in cui i segni del messaggio originale vengono reinterpretati sempre e comunque in altri segni, personali ed intimi, basati sull'esperienza di chi riceve il messaggio. Questa costante de/ricodificazione del segno pone la figura del traduttore in una posizione scomoda, in quanto, per svolgere la sua funzione di mediatore culturale, dovrà necessariamente tradurre in maniera semiotica il testo più volte durante le varie fasi di studio e di (ri)scrittura del testo. Ogni tipo di traduzione comporta una certa quantità di perdite, le quali possono aumentare in maniera esponenziale tante volte quante il processo di decodifica e ricodifica viene ripetuto, rischiando quindi di non far arrivare il messaggio nella stessa maniera in cui era stato scritto, modificandolo sempre a poco a poco. Questa specifica problematicità verrà analizzata all'interno del primo capitolo, con lo scopo non di risolvere il problema delle perdite traduttologiche, ma di limitarle il più possibile. Il risultato di questa e altre riflessioni darà luce a una nuova teoria traduttologica, il cui scopo è quello di tenere conto di tutti gli attori presenti durante lo scambio culturale: l'autore, il traduttore e il lettore. Questa teoria verrà dunque chiamata *traduzione inclusiva*.

La scelta di questo nome è dovuta all'obiettivo di pensare la traduzione come il risultato di una serie di riflessioni da parte del traduttore, che devono spaziare dalla volontà di rendere il *metatesto* più leale possibile al *prototesto*, alla consapevolezza che, quando si traduce qualcosa, il risultato debba comunque essere comprensibile

al chi legge il testo. Se la traduzione debba rivolgersi più al *prototesto* (all'autore) o al *target* (il lettore) è un dibattito rimasto vivo negli anni. In questa sede si intende superare tale dicotomia, aggiungendo come terzo elemento la figura del traduttore. Il traduttore diventa così colui che può, attraverso i suoi interventi, aiutare il lettore a capire determinati concetti quando si decide di rimanere leali al testo e, quando vengono fatte delle semplificazioni in favore della comprensibilità del lettore, può intervenire per spiegare in che modo vengano intese le frasi modificate nel *prototesto*. Tutto ciò può avvenire grazie all'utilizzo delle note all'interno del testo. Questa teoria, in cui il traduttore si spoglia della sua invisibilità, per offrire un servizio contemporaneo sia al lettore che all'inconsapevole autore, riuscirà attraverso le sue ipotesi a creare un *metatesto* "inclusivo". Con questo termine, si intende che la teoria include tutti e tre i principali attori già citati, senza tralasciarne nessuno: il lettore deve riuscire a comprendere agevolmente il testo, l'autore deve essere rispettato attraverso un *metatesto* che sia, semioticamente parlando, il più vicino possibile al *prototesto* e, infine, il traduttore, poiché interviene attivamente, viene riconosciuto dalle altre due parti, specialmente dal lettore, che si ricorderà di non stare leggendo un "originale", per quanto sia simile.

Attraverso questa spiegazione semantica del nome della *traduzione inclusiva*, si può notare come, in questa teoria, vi sia un forte elemento etico-filosofico, in quanto uno degli obiettivi è quello di rimanere leali al testo di partenza e informare il lettore di qualsiasi cambiamento apportato al testo deciso arbitrariamente dal traduttore. Per quanto la teoria presentata nasca anche da questo tipo di ragionamenti, una forte spinta ideologica è stata fornita dallo studio dei *Post-Translation Studies*, che negli ultimi decenni hanno sempre di più dimostrato come il concetto di traduzione sia ampio e non legato solamente alla linguistica, quanto alla psicologia, alla sociologia e alla storia. Per questo motivo, pur non abbandonando in via assoluta la linguistica "pura", che è "inevitabilmente" presente, la teoria proposta in questa tesi si basa su concetti facenti parte del campo della semiotica della lingua, della psicologia, della semiotica culturale, della sociolinguistica e della teoria della comunicazione. Assieme all'obiettivo etico della creazione di una traduzione inclusiva, quindi, ci si pone anche come secondo obiettivo il trovare un punto di collegamento tra la traduttologia "pura", basata sulla linguistica, e i *Post-Translation Studies*, che tendenzialmente non si occupano dell'atto traduttologico, quanto di studiare la traduzione in maniera globale.

I tre pilastri che costituiscono la teoria della *traduzione inclusiva*, la quale ha come base il *segno* del già nominato Peirce e la *traduzione intersemiotica* di Roman Jakobson (1896-1982), sono il *discorso interno* dello psicologo Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934), la *semiosfera* del semiotico Jurij Michajlovič Lotman (1922-1993), e quello che Osimo e altri studiosi chiamano *non detto*,¹ ovvero l'implicito culturale comunicativo.

Dato che, oltre a creare una solida teoria traduttologica, ci si è posti come obiettivo ulteriore quello di utilizzare tale teoria per fini pratici, si è deciso di testare la *traduzione inclusiva*, traducendo seguendo le sue direttive un testo letterario. Non si vuole quindi proporre un metodo che possa funzionare solamente in linea teorica, bensì andare oltre, dimostrando che possa essere utilizzato da chiunque voglia approcciarsi a un testo e tradurlo, riuscendo al contempo a rispettare tutti gli attori presenti nel processo.

La tesi si divide dunque in due parti abbastanza distinte tra loro: il primo capitolo e i due successivi. Si è ritenuto corretto infatti ragionare da un punto di vista deduttivo, creando prima in maniera generale i principi della *traduzione inclusiva*, per poi verificarli nel caso particolare prescelto, ovvero il testo *Inu nomizo shiru - Dog knows* (犬のみぞ知る - Dog knows, La canina provvidenza - Dog knows, 2008),² presente all'interno della racconta *Kitsunebi no ie* (狐火の家, La casa dei fuochi fatui, 2008), di Kishi Yūsuke (貴志祐介, 1959-).

Il primo capitolo dell'elaborato si occupa di definire *in primis* il modo con cui si riferisce idealmente all'atto comunicativo, riprendendo le teorie sulla comunicazione di Claude E. Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978) del 1949, descritte in *The Mathematical Theory of Communication*. Prendendo quindi come modello dell'atto comunicativo lo schema proposto in quel testo, si procede ragionando sui concetti basilari della *traduzione inclusiva*, ovvero il *segno* e la *traduzione intersemiotica*, definendo in maniera precisa con quale accezione vengono questi sono intesi all'interno della teoria. La seconda parte del capitolo, e la più corposa, si basa sull'analisi da un punto di vista traduttologico teorico e pratico dei tre concetti "colonna" della teoria qui proposta: il *discorso interno*, la

¹ Bruno OSIMO, *Traduzione della cultura. Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali*, Bruno Osimo (autoprodotto), 2019, formato ebook, p. 11.

² KISHI Yūsuke, *Kitsunebi no ie* (La casa dei fuochi fatui), Kadokawa Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 2011 (ed. originale 2008), pp. 307-352.

semiosfera e il *non detto*. Il capitolo si pone l'obiettivo di considerare tali concetti, appartenenti a campi diversi tra loro, e utilizzarli in maniera coerente all'interno di un'unica teoria della traduzione. Si ritiene che le scoperte ottenute possano mettere nuova luce sui processi semiotici, che avvengono nella mente del traduttore, e sui metodi grazie ai quali si possono diminuire, in via teorica, le situazioni di intraducibilità all'interno di un testo, paradossalmente anche affermando che non esista nulla di letteralmente traducibile.

Il secondo capitolo, nel quale inizia l'analisi del caso di studio, parla del *metodo inclusivo*, teorizzato nel capitolo precedente, ed è basato su uno studio di tipo bourdieuiano del testo, dell'autore e del campo nel quale sono immersi. Si ritiene infatti necessario, per eliminare il più possibile le perdite traduttologiche causate dal *discorso interno* del traduttore, che chi traduce abbia una conoscenza il più completa e profonda possibile del testo da tradurre e di chi lo ha scritto, comprese anche le reazioni del pubblico ricevente, appartenente a quella che si definisce *semiosfera culturale* del *prototesto*, e della critica. Per questo motivo, le fonti utilizzate sono soprattutto saggi critici, recensioni e interviste all'autore. Il fatto che Kishi Yūsuke non sia molto conosciuto (in maniera diretta) in Europa e in America, ha reso la ricerca complessa, in quanto si è dovuto cercare fonti esclusivamente in giapponese, ma proprio questa difficoltà si crede renda possibile valutare in maniera positiva le potenzialità della *traduzione inclusiva* e del suo metodo. Oltre allo studio di tutto quello che comprende il paratesto (nel senso più ampio del termine), la parte conclusiva del capitolo riguarda la lettura preliminare del testo e le strategie traduttive generali che si è pensato fossero utili per il brano preso in esame. Il capitolo è propedeutico a quello successivo, per cui si verrà a conoscenza dell'utilità o meno di questo metodo di indagine nel capitolo tre.

Il terzo ed ultimo capitolo si rifà alla traduzione, che è possibile trovare nella sua interezza in "Appendice", subito dopo le conclusioni. Il capitolo si compone di più parti, divise per argomenti trattati: gli strumenti del traduttore, in cui viene spiegato nel dettaglio che cosa si sia usato per tradurre e in quale modo; delle riflessioni sul testo riguardanti l'atmosfera e i personaggi, con esempi pratici, in cui viene messo l'accento sul cosa significhi tradurre in maniera semiotica un testo, piuttosto che strettamente semantica; una sezione è interamente dedicata alle note del traduttore, ovvero spiega come sono state usate nel testo e le funzioni che ogni tipo di nota ha espresso e può, in generale, esprimere; considerazioni generali di tipo grammaticale

e lessicale, con esempi di elementi che hanno reso difficoltosa la resa del testo, dovendo pensare sempre a come tradurlo seguendo i principi della *traduzione inclusiva*; considerazioni generali sulla teoria applicata alla pratica, ovvero un'analisi parziale che prende in considerazione, per quanto possibile in questa sede, le applicazioni della teoria all'interno della traduzione, valutandone quindi pregi e difetti.

Durante gli ultimi anni, molti studiosi hanno ragionato sulla traduzione e hanno esposto delle teorie, ma spesso queste sono rimaste nella dimensione “iperurania” di quello che è lo *Studio* della traduzione, senza scendere più in basso, nell'ambiente in cui i traduttori di professione lavorano. La *traduzione inclusiva*, al contrario, nasce in questo elaborato per poter essere applicata. Attraverso l'utilizzo di *Inu nomizo shiru - Dog knows*, si è potuto appurare come, non solo a livello teorico, ma anche pratico, la *traduzione inclusiva* possa essere utilizzata per rendere un testo in una maniera “eticamente corretta”, “inclusiva” per tutti gli attori che hanno a che fare col processo traduttologico. Come si potrà leggere più approfonditamente nelle conclusioni, la teoria, per quanto ritenuta funzionante, ha ancora bisogno di alcune precisazioni pratiche, in quanto non si è sempre riusciti a risolvere ogni singolo problema con il metodo adottato, ma si ritiene che, per essere un primo esperimento, si possa guardare con fiducia al futuro, non domandandosi più se il *metodo inclusivo* e la *traduzione inclusiva* siano veramente applicabili da un punto di vista pratico, ma chiedendosi in che modo dare più struttura alla teoria e al metodo, rinforzandoli, senza però cambiare le premesse e i punti saldi discussi nel presente elaborato.

In conclusione, la presente tesi si pone come un esempio delle possibilità che la tecnologia può offrire agli studiosi di tutto il mondo: la ricerca facilitata da *internet* di testi e *paper* appartenenti a campi di studio molto differenti tra di loro; la possibilità di trovare le interviste fatte all'autore, senza dover consultare per forza delle riviste cartacee; e la grande quantità di siti in cui è stato possibile informarsi sull'origine e l'utilizzo delle parole del testo, hanno reso possibile con più facilità la creazione di un elaborato dalle caratteristiche eterogenee e dalle molte sfaccettature, con l'obiettivo futuro di utilizzare la connessione, che è tipica del nostro mondo contemporaneo, per continuare a migliorare e ad evolvere ciò che è stato iniziato in questa prima fase di studio.

CAPITOLO 1

PREMESSE TEORICHE PER UNA TRADUZIONE INCLUSIVA: TRADUZIONE INTERSEMIOTICA, DISCORSO INTERNO, SEMIOFERA, NON DETTO E IL RAPPORTO AUTORE- TRADUTTORE-LETTORE

In questo primo capitolo si getteranno le basi teoriche per un approccio consapevole alla traduzione in modo che questa risulti *inclusiva*, ovvero per far sì che le strategie traduttologiche che si andranno a praticare rispettino la dignità e l'intelligenza dei tre agenti del processo di traduzione: autore, traduttore e lettore. Per poter fare ciò, ci sarà bisogno di pensare, definire, esplicitare ed espandere il concetto di *traduzione intersemiotica*, postulato da Jakobson (1896-1982) nel saggio *On linguistic aspects of translation* del 1959,¹ aiutandomi con l'utilizzo di tre concetti fondamentali: il *discorso interno*, la *semiosfera* e il *non detto* del (con)testo. Come si potrà notare nella lettura del capitolo, i tre concetti appartengono a campi diversi tra loro: il *discorso interno* vygotiskijano nasce nell'ambito degli studi di psicologia sullo sviluppo infantile;² la *semiosfera* lotmaniana deriva dal campo della semiotica³; il *non detto* di un (con)testo è ed è stato a lungo motivo di riflessione metalinguistica nei *Translation Studies* (ma non solo).⁴ Nonostante il campo di nascita di questi concetti sia diverso, si potrà vedere come non solo si allacceranno in maniera coerente alla teoria della *traduzione intersemiotica*, ma verranno utilizzati come base per discutere altri tipi di nozioni generalmente applicate ai *Translation Studies*, diventando quindi un'efficace base etico-teorica per poter garantire nei capitoli successivi un'analisi del caso di studio il più possibile completa e coerente con quanto affermato in questa prima parte dell'elaborato.

¹ Roman JAKOBSON, "On linguistic aspects of translation", in *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959.

² David R. SHAFFER, Katherine KIPP, *Psicologia dello sviluppo. Infanzia e adolescenza*, a cura di Giampaolo Nicolais, Padova, Piccin, 2020 (ed. originale 2014), pp. 248-265.

³ Jurij Michajlovič LOTMAN, "The semiosphere", in *Soviet Psychology*, Vol. 21, No. 1, 1989, pp. 40-61.

⁴ Seguiranno altri esempi di altri autori nel corso del capitolo, ma per ora si prenda ad esempio: Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Tascabili Bompiani, 424, Milano, Bompiani, 2022 (1 ed. 2003).

Uno dei punti critici di questo primo capitolo, che si pone l'obiettivo di creare una teoria della traduzione innovativa, è quello di cercare di utilizzare concetti fondamentalmente astratti (o pensati per altri scopi molto precisi) in modo concreto. Si camminerà attraverso una linea molto sottile, in quanto molti dei concetti che verranno usati non sono stati di per sé rigettati dagli studiosi di traduttologia, ma sono stati sottovalutati da molti per molto tempo, arrivando a far creare una nuova disciplina espansiva dei *Translation Studies*, definita per la prima volta da Siri Nergaard e Stefano Arduini nel 2011 *Post-Translation Studies*, che in modo più o meno consapevole li utilizzano come base per i propri ragionamenti.⁵

Il presente capitolo (e in generale la seguente tesi) utilizzerà dunque una serie di fonti eterogenee, appartenenti a campi diversi come ad esempio la psicologia, la linguistica, la semiotica, la sociolinguistica, i *Translation Studies* e i *Post-Translation Studies*. Questo approccio alle fonti così variegato ha come scopo quello di poter creare una base concettuale flessibile, includente teorie diverse ma complementari, con lo scopo di poter dare *elasticità* non solo alla teoria della traduzione presente in questa parte di tesi, ma anche all'approccio al testo che si andrà ad analizzare e a tradurre nei successivi capitoli.

In ultima istanza, prima di iniziare a parlare dei concetti precedentemente citati, è bene che si analizzi in che modo in questo elaborato si intenda la comunicazione e la traduzione in generale. Per fare ciò, si prenderà in prestito la teoria di due studiosi del campo della comunicazione e della matematica: Claude E. Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978).⁶ Nel 1949 l'ingegnere Shannon pubblicò un saggio dal nome *The Mathematical Theory of Communication*, il cui obiettivo era quello di suggerire un nuovo modello per una teoria della comunicazione pratica, la quale non avesse solo delle applicazioni per una teoria della comunicazione generale, "but also in the theory of computing machines, the design of telephone exchanges and other fields".⁷ Questa teoria applicabile anche a campi diversi da quello della comunicazione generale non sfuggì al matematico Weaver, che curò il libro del 1949 e scrisse un saggio introduttivo a riguardo.⁸ Ciò che ci interessa

⁵ Stefano ARDUINI, Siri NERGAARD, "Translation: a new paradigm", in *Translation: a transdisciplinary journal*, Vol. 1, No. 1, Roma, Storia e Letteratura, 2011, pp. 8-9.

⁶ Claude E. SHANNON, Warren WEAVER, *The Mathematical Theory of Communication*, Champaign (Illinois), University of Illinois Press, Urbana, 1964 (I ed. 1963, ed. originale 1949).

⁷ Ivi, p. 35.

⁸ Ivi, pp. 3-28.

maggiormente della teoria di Shannon è che innanzitutto si pone delle domande sul problema della comunicazione da un punto di vista semantico e che, di conseguenza, teorizzi la presenza di un elemento che sarà molto importante per questo studio sulla traduzione: il *rumore (noise)*.⁹ Si ritiene opportuno, innanzitutto, analizzare lo schema della comunicazione secondo Shannon e Weaver, proposto qui in modo da avere un'idea anche visiva del suo funzionamento:¹⁰

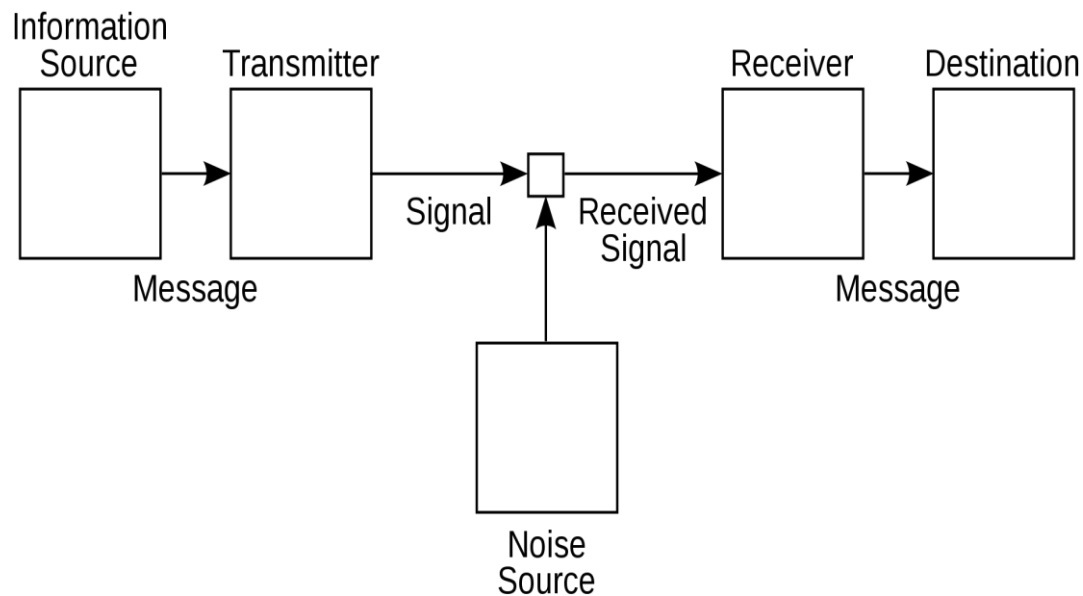


FIGURA 1. Lo schema della comunicazione secondo Shannon e Weaver.

Uno dei punti interessanti di questo schema è la presenza di un produttore delle informazioni e di una destinazione (destinatario) del messaggio che, per riuscire nella codificazione e decodificazione dell'informazione, si servono di un trasmettitore e di un ricevitore per riuscire nella comunicazione. Pare ovvio che nel caso delle telecomunicazioni, di cui Shannon si occupa principalmente, la presenza di questi quattro elementi sia facilmente intuibile: c'è per esempio un parlante al telefono, il quale invia l'informazione da un telefono a un altro, attraverso il quale il ricevente ottiene l'informazione; tuttavia, Weaver afferma chiaramente che la teoria di Shannon ha una tale portata generale da poter essere applicata al concetto di traduzione, seppur con i dovuti aggiustamenti di termini.¹¹ In questo modo, possiamo pensare al processo traduttivo come a quello dell'invio di un messaggio, che parte da una fonte iniziale e che arriva a una destinazione finale, che verranno

⁹ Ivi, pp. 65-66.

¹⁰ Ivi, p. 7.

¹¹ Ivi, p. 25.

indagate successivamente nel capitolo, non essendo scontate. Weaver ci fornisce un esempio pratico di come lo schema funzioni non riguardo alla traduzione, ma alla comunicazione verbale, forse più intuitiva da schematizzare:

In oral speech, the information source is the brain, the transmitter is the voice mechanism producing the varying sound pressure (the signal) which is transmitted through the air (the channel). [...] The receiver is a sort of inverse transmitter, changing the transmitted signal back into a message, and banding this message onto the destination. When I talk to you, my brain is the information source, yours the destination; my vocal system is the transmitter, and your ear and the associated eighth nerve is the receiver.¹²

Non si è ancora parlato tuttavia del concetto di *rumore*, che deriva dai problemi comunicativi riscontrati da Shannon nei suoi studi. Shannon teorizza tre tipi di problemi nella trasmissione del messaggio:

- a) Problema tecnico: quanto accuratamente vengono trasmessi i simboli (*segn* nella semiotica) nella comunicazione;
- b) Problema semantico: quanto accuratamente i simboli rappresentano il significato desiderato;
- c) Problema dell'efficacia: quanto riescano i simboli a ottenere il risultato sperato nel ricevente (*affect conduct in the desired way*).¹³

Questi problemi nel concreto si traducono nel concetto di *rumore*, che “impedisce” al messaggio di arrivare a destinazione nel modo “corretto” (concetto che sarà molto utile parlando successivamente della traduzione e della sua possibilità di essere *corretta* o meno). Non è tuttavia vista come una grave perdita da Weaver la presenza del *rumore*, in quanto qualcosa cambia, qualcosa si perde, ma allo stesso tempo qualcosa si guadagna: un aumento dell'informazione (*the information is increased*).¹⁴

L'atto traduttologico si pone in questo contesto come un messaggio che, nel suo percorso dalla fonte alla destinazione, subisce delle trasformazioni dovute al

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Ivi, p. 4.

¹⁴ Ivi, p. 19.

rumore, che viene definito da Weaver *rumore semantico*¹⁵ e, nella sua analisi, da Osimo come *rumore semiotico*.¹⁶

Si andrà ora a introdurre il concetto di *traduzione intersemiotica*, cercando di rendere chiaro come questo tipo di traduzione possa essere una buona base per un approccio consapevole e inclusivo alla traduzione.

1.1 Semiotica e *traduzione intersemiotica*: un approccio al segno

Come è stato già affermato nell'introduzione di questo capitolo, il termine *traduzione intersemiotica* viene per la prima volta usato nel 1959 dal linguista russo Roman Jakobson nel suo saggio *On linguistic aspects of translation*. Prima di addentrarsi più a fondo in questo specifico tipo di traduzione, è opportuno fare delle riflessioni sulla semiotica e sulla visione generale di Jakobson in merito alla traduzione, che sarà utile per contestualizzare meglio la *traduzione intersemiotica*.

Il saggio prende spunto dalle riflessioni di Charles Sanders Peirce (1839-1941), il padre della semiotica moderna,¹⁷ disciplina che la Treccani definisce come “Scienza generale dei segni, della loro produzione, trasmissione e interpretazione, o dei modi in cui si comunica e si significa qualcosa, o si produce un oggetto comunque simbolico”.¹⁸ La semiotica peirceiana si fonda quindi sul concetto di *segno* e della sua interpretazione, o significazione, fatta dalla mente della persona che si ritrova a dover decodificare il *segno*:

Un segno [...] è qualcosa che sta per qualcuno in luogo di qualcosa in qualche rispetto o capacità. Esso si indirizza a qualcuno, cioè crea nella mente di quella persona un segno equivalente, o forse un segno più sviluppato. Il segno che esso crea lo chiamo *interpretante* del primo segno. Questo segno sta per qualcosa, il proprio oggetto. Esso sta per quell'*oggetto*, non sotto tutti i rispetti, ma in riferimento a una sorta di idea, che talora ho chiamato il *ground* della rappresentazione.¹⁹

¹⁵ Ivi, p. 26.

¹⁶ Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Ulrico Hoepli, 2011 (III ed.), p. 24.

¹⁷ Ivi, p. 8.

¹⁸ Treccani, enciclopedia online, semiotica: <https://www.treccani.it/enciclopedia/semiotica> (ultima visita: 29 ottobre 2022 ore 17:15).

¹⁹ Citazione di Charles Sanders Peirce in: Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, i Delfini, Milano, La nave di Teseo, 2020 (ed. originale 1979), p. 40.

Questa definizione di *segno* dovrebbe comportare una lunga serie di riflessioni e disambiguazioni, data la complessità delle sue implicazioni, ma in questo elaborato l'elemento più importante da comprendere è il concetto di *interpretante*. L'interpretante viene definito innanzitutto come un secondo *segno* generato da un primo *segno* o, come spiegato da Osimo ne *Propedeutica della traduzione* (2010), è un “segno, pensiero che interpreta un segno precedente. Ogni nuovo interpretante getta nuova luce sull'oggetto”.²⁰ La possibilità di *creare* interpretanti è da considerare come fondamentale, poiché rende chiaro che la semiotica non sia una scienza puramente teorica, ma implica uno sforzo intellettuale e creativo, quindi concreto e realista:²¹ tutto avviene nella mente della persona. Un appunto utile è quello di disambiguare un altro concetto espresso nella citazione di Peirce: il *ground*. Parrebbe che si tratti di un attributo della rappresentazione dalla citazione, e infatti Peirce stesso ne parla in maniera attributiva,²² ma Eco ritiene che i termini *ground*, *interpretante* e significato siano di fatto il medesimo concetto, in quanto “è impossibile definire il *ground* se non come significato ed è impossibile definire alcun significato se non sotto forma di una serie di interpretanti”.²³

Definiamo dunque il *segno* come un qualcosa di conoscibile, in quanto interpretabile, esistente nel momento in cui viene pensato e correlato ad un oggetto, la semiosi come il processo interpretativo del *segno* ed infine la semiotica come la scienza che spiega questi processi di significazione.²⁴

Fatte queste precisazioni, è opportuno spiegare come viene inserita la *traduzione intersemiotica* all'interno del saggio di Jakobson e le sue implicazioni all'interno del campo della traduttologia.

On linguistic aspects of translation è un punto di svolta per la storia della traduzione, che sposta definitivamente il focus dal testo come insieme di parole al testo come veicolo di un messaggio.²⁵ Nel saggio vengono descritti tre tipi di atti traduttologici: la *traduzione intralinguistica*, definita come “an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language”,²⁶ la *traduzione*

²⁰ Bruno OSIMO, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milano, Ulrico Hoepli, 2010 (II ed.), p. 58.

²¹ ECO, *Lector in fabula...*, p. 41.

²² Ivi, p. 43.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ OSIMO, *Propedeutica...*, pp. 159-160.

²⁵ JAKOBSON, *On translation*, pp. 232-233.

²⁶ Ivi, p. 233.

interlinguistica, ovvero “an interpretation of verbal signs by means of some other language”²⁷ ed infine la *traduzione intersemiotica*, definita come “an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems”.²⁸

La *traduzione intralinguistica* tornerà utile successivamente, quando verranno introdotte le implicazioni concrete del concetto chiamato *discorso interno*. La *traduzione interlinguistica*, chiamata anche *traduzione propria* da Jakobson,²⁹ è quella con cui ogni traduttore o interprete deve fare i conti quando si avvicina al suo lavoro (così come qualsiasi parlante bilingue dovente comunicare nella sua seconda lingua) e istintivamente è quindi il tipo di traduzione che più di tutte dovrebbe interessare il lavoro di questa tesi, improntata sulla traduzione; tuttavia ciò che interessa maggiormente il presente elaborato è il terzo tipo di traduzione, quella intersemiotica, che Jakobson decide di dedicare ai tipi di traduzione che implicano un cambio di sistema dei segni, nello specifico dal verbale al non verbale e viceversa. Questa definizione di *traduzione intersemiotica* è tuttavia criticabile e criticata, come afferma Doni, citando anche Eco e Lotman, il quale ritiene che in senso stretto anche la comunicazione/*traduzione intralinguistica* implichi un processo traduttivo di tipo semiotico.³⁰

Il discorso di Doni si basa sul fatto che per comprendere una frase, o comunicare con qualcuno in generale, vengono attivati dei processi cognitivi, che potremmo definire di significazione, quindi semiotici.³¹ La soluzione a questo “scontro di concetti” è l’utilizzo di un nuovo termine multicomprendivo da lui definito “trasposizione” (*transposition*), inteso come trasposizione (*alias* traduzione) di un testo/*segno* dal suo sistema originario a un altro sistema, tenendo come principio da seguire per questa traduzione quello di *equivalenza* espressiva tra i sistemi.³² In verità, è anche corretto specificare che Doni parla di queste teorie avendo in mente di utilizzare la *traduzione intersemiotica* con l’obiettivo di tradurre un *segno*/testo in un’opera cinematografica, ma allo stesso tempo le sue opinioni derivano da uno

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Nicola DUSI, “Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis”, in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2015, No. 206, Berlino, De Gruyter Mouton, 2015, pp. 182-184.

³¹ Ibidem.

³² Ivi, p. 202.

studio semantico della teoria jakobsoniana, quindi criticabile nel contesto di questo elaborato.

Chi invece parla della *traduzione intersemiotica* in maniera più generale e teorica è Pârlog, che nel 2019 ha dedicato all'argomento un testo chiamato appunto *Intersemiotic translation*.³³ Nel testo, la *traduzione intersemiotica* viene analizzata in maniera completa, partendo dalle teorie di Peirce, per arrivare agli studiosi contemporanei del campo della semiotica in relazione alla traduzione. I capitoli che più interessano questo elaborato tuttavia sono gli ultimi due, in cui le due categorie jakobsoniane di *traduzione intralinguistica* e *interlinguistica* vengono rianalizzate, arrivando alla conclusione che, nelle loro modalità di attuazione pratica, non si differenzino molto da quelle che descriveva Jakobson quando parlava di *traduzione intersemiotica*: la *traduzione intralinguistica* viene definita come uno strumento di comprensione che si rifà alle teorie di multimodalità, che per la studiosa rumena sono alla base della *traduzione intersemiotica*,³⁴ mentre la *traduzione interlinguistica* viene collegata alla *traduzione intersemiotica* in quanto i segni da decodificare e ricodificare nell'atto traduttivo sono segni legati a un contesto culturale, che quindi per essere tradotti hanno bisogno di un approccio di tipo anche culturale e non solo meramente linguistico.³⁵

Questa prospettiva per cui la *traduzione intralinguistica* e *interlinguistica* siano ormai accostabili ai concetti base della *traduzione intersemiotica*, come affermato anche da Torop,³⁶ sposta l'attenzione da un punto di vista puramente linguistico della traduzione a uno multidisciplinare e legato al generale concetto di cultura e linguacultura. Diadori, ad esempio, spiega questo cambiamento di prospettiva quando parla dell'approccio traduttologico chiamato *teoria del senso*, in cui si cerca di tradurre il messaggio piuttosto che le specificità linguistiche dello stesso,³⁷ mentre Trope si riferisce a questo cambiamento delle teorie della traduzione rifacendosi alle parole di Ladmiral, il quale aveva valutato storicamente i *Translation Studies*, parlando di "traduttologia dell'altro ieri" (*traductologie*

³³ Aba-Carina PÂRLOG, *Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019.

³⁴ Ivi, pp. 49-50.

³⁵ Ivi, pp. 61-62.

³⁶ Peeter TOROP, "The ideological aspect of intersemiotic translation and montage", in *Sign System Studies*, Vol. 41, No. 2/3, Tartu, University of Tartu Press, 2013, pp. 241-242.

³⁷ Pierangela DIADORI, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Studi Superiori, Linguistica, 1105, Roma, Carrocci, 2018, pp. 77-78.

d'avant-hier), di stampo prescrittivo, filosofico e letterale, la “traduttologia di ieri” (*traductologie d'hier*), in cui l'unico approccio usato era quello derivato dalla linguistica, la “traduttologia di oggi” (*traductologie d'aujourd'hui*) che cerca un approccio scientifico alla traduzione per prevedere e risolvere i problemi che si presentano nell'atto traduttologico e, infine, la “traduzione del domani” (*traduction de demain*), basata sul metodo scientifico delle scienze cognitive, con lo scopo di comprendere che cosa accada nella mente del traduttore durante il processo traduttologico.³⁸

Questi concetti di Jean-René Ladmiral, a cui si riferisce Troqe, sono stati pensati nel 2003³⁹ e si è potuto notare come effettivamente la tendenza a studiare da un punto di vista neurolinguistico l'operato del traduttore sia diventata una prassi comune per i manuali di traduttologia contemporanea.⁴⁰ Un altro aspetto interessante, citato da Osimo nel *Manuale del traduttore* (2011) e prossimo argomento ad essere discusso in questo capitolo, è la funzione del *discorso interno* nell'insieme di processi traduttologici che avvengono nella mente umana, in fase di codifica e decodifica dell'informazione/messaggio.⁴¹ Si cercherà di dimostrare come il funzionamento del *discorso interno* sia una caratteristica fondamentale non solo per il traduttore, ma anche per gli altri attori del processo traduttologico (autore e lettore) e si valuterà come utilizzare al meglio questa nuova consapevolezza per ripensare alla filosofia e all'etica della traduzione, tenendo conto delle difficoltà che derivano dal prendere atto di questo meccanismo mentale che accompagna costantemente la vita di tutte le persone.

1.2 Il *discorso interno*: l'inizio e la fine della comunicazione

Si è già ampiamente parlato di come la traduzione e la comunicazione siano, seguendo il modello di Shannon e Weaver, codificazione e decodificazione di messaggi attraverso un *medium*,⁴² il quale, nel caso specifico della traduzione, verrà qui definito come il *testo* stesso. In questo sottocapitolo ci si focalizzerà sulla prima

³⁸ Rovena TROQE, “On the concept of translation: A perspective based on Greimassian semiotics”, in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2015, No. 204, Berlino, De Gruyter Mouton, 2014, p. 35.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Si vedano ad esempio: DIADORI, *Tradurre...*, pp. 17-45; Laura SALMON, *Teoria della traduzione*, in *Lingua traduzione*, didattica, Milano, Franco Angeli editore, 2017, pp. 161-196.

⁴¹ OSIMO, *Manuale del traduttore...*, pp. 16-20.

⁴² SHANNON, WEAVER, *The Mathematical Theory...*, p. 7.

e sull'ultima fase dello schema pensato da Shannon, ovvero sulla fonte dell'informazione e sulla destinazione della stessa.⁴³ Entrambi questi elementi del processo di comunicazione verranno dunque definiti come lo stesso oggetto: il cervello (la mente), similmente a come aveva fatto lo stesso Weaver parlando della comunicazione verbale.⁴⁴ Per fare un parallelo con la traduzione, bisogna prima dichiarare apertamente che la traduzione si posiziona all'interno del campo della comunicazione, nella stessa maniera di un discorso orale, ovvero che vi è un messaggio, il quale da un mittente va verso un destinatario. Questa teoria del testo come messaggio si può riscontrare nei discorsi della traduttologia pratica moderna e contemporanea, per cui, il concetto di *lettore modello* (o *target*) viene visto come una strategia traduttiva e creativa di primaria importanza quando ci si appresta a creare o tradurre un testo, nonostante alcuni teorici ritengano questa strategia come un modo per evitare di confrontarsi con il vero lettore, quello detto *empirico*.⁴⁵ È così che Eco definisce il rapporto autore/traduttore-lettore quando afferma che “[...] il testo postula la cooperazione del lettore come propria condizione di attualizzazione.”⁴⁶ e che “[...] generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui.”⁴⁷

Prima di concentrarsi, però, sui risvolti pratici della teoria traduttologica, è bene stabilire in che modo nascano le parole che verranno a formare il testo e come possano venire manipolate per raggiungere il risultato sperato (come, ad esempio, quello di creare un *lettore modello*).

Per riuscire a fare questo, ci sarà bisogno di utilizzare un concetto inizialmente postulato all'interno del campo della psicologia e dello sviluppo infantile, successivamente riutilizzato per spiegare alcuni tipi di *deficit* linguistici: il *discorso interno*. Chi si è a lungo occupato dello studio della psiche umana, focalizzandosi soprattutto sul neonato e sul bambino, è lo psicologo russo Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934). Nella sua teoria socioculturale dello sviluppo cognitivo, in cui l'ambiente gioca un ruolo fondamentale, lo psicologo dedica importante

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Paul DAWSON, “Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model”, in *Journal of Narrative Theory*, Vol. 42, No. 1, Ypsilanti, Eastern Michigan University, primavera 2012, pp. 91-116.

⁴⁶ Umberto ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, i Delfini, Milano, La nave di Teseo, 2020 (ed. originale 1979), p. 74.

⁴⁷ Ibidem.

attenzione anche al ruolo del linguaggio nella formazione del bambino.⁴⁸ Come il suo collega Piaget, Vygotskij si rese conto di come i bambini tendessero a monologare durante la risoluzione di *tasks*, come per esempio può essere un gioco o un compito, per aiutarsi a raggiungere l'obiettivo di superarli.⁴⁹ Piaget chiamò questo atto di monologare *linguaggio egocentrico*,⁵⁰ ovvero una semplice riflessione dell'attività mentale del bambino, non dandogli particolare peso nello sviluppo dello stesso, mentre per Vygotskij questo tipo di linguaggio, da lui chiamato *linguaggio privato*, è un importante strumento per la pianificazione di strategie.⁵¹ Questo *linguaggio privato*, che fondamentalmente è una traduzione a parole dei processi mentali che stanno avvenendo nella testa del bambino, si affievolisce con l'età, diventando prima bisbigli e poi, come nel caso degli adulti, quello che lo psicologo chiama *linguaggio interiore*, o *discorso interno*, ovvero il pensiero verbale implicito di cui ci serviamo tutti i giorni per organizzare e regolare le nostre attività quotidiane.⁵²

Un altro importante autore che ha parlato di *discorso interno* è Bachtin, il quale riprende la teoria socioculturale di Vygotskij in maniera molto simile a quella dello psicologo - anche se non ci sono prove riguardo a nessun tipo di incontro tra i due⁵³ - cambiando però il *focus* dalla sola psicologia dello sviluppo alla semiotica: per Bachtin, il *discorso interno* è un'entità sociale presente nella nostra psiche a livello autonomo, dialetticamente indiscutibile in quanto, per parlarne, bisognerebbe utilizzare il *discorso esterno*, ovvero le parole della lingua.⁵⁴

Questo ragionamento è compatibile con l'approccio di una traduzione semiotica di questa tesi, poiché il *discorso interno* sembra avere una correlazione con il concetto di *segno*, che per Bachtin non è qualcosa di preesistente nella realtà e nella mente ma, allo stesso modo in cui lo intendeva Peirce, nasce dall'esperienza esterna. Questa è necessariamente di carattere sociale, in quanto generata dalle interazioni

⁴⁸ Per maggiori informazioni sulla teoria socioculturale dello sviluppo di Vygotskij si consiglia la lettura di: David R. SHAFFER, Katherine KIPP, *Psicologia dello sviluppo. Infanzia e adolescenza*, a cura di Giampaolo Nicolais, Padova, Piccin, 2020 (ed. originale 2014), pp. 248-261.

⁴⁹ Lev Semënovič VYGOTSKIJ, *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes*, a cura di Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, Ellen Souberman, Cambridge, Harvard University Press, 1979 (I ed. 1978), p. 38.

⁵⁰ SHAFFER, KIPP, *Psicologia dello sviluppo...*, p. 258.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Caryl EMERSON, "The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language", in *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 251.

⁵⁴ Ivi, p. 249.

con altre persone, e personale, in quanto la storia e le decisioni della persona portano alla formazione dei segni.⁵⁵

Il punto essenziale, quindi, di questa riflessione sul *discorso interno* è che questo sia considerato “implicito”, non direttamente controllato dalla volontà della persona, ma allo stesso tempo necessario per comprendere il mondo e noi stessi. Tuttavia, il *discorso interno* proprio nel suo essere implicito risulta poco studiabile, in quanto non intendibile o discutibile attraverso la ragione e il *discorso esterno*, come aveva già affermato Bachtin, e questo punto viene spiegato anche dallo stesso Vygotskij quando afferma che, nel suo libro *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche* (1934), il *discorso interno* deve essere considerato come “una funzione verbale del tutto particolare e originale per la sua struttura e le sue modalità di funzionamento”.⁵⁶ Ancora, lo psicologo russo si spinge a parlare di quella che secondo lui è la sintassi del *linguaggio interiore*, che definisce con caratteristiche di frammentarietà apparente, discontinuità e abbreviazione.⁵⁷

Il *discorso interno* diviene quindi un linguaggio diverso da quello esterno, con una propria grammatica e un proprio lessico, definito da Osimo come un *linguaggio continuo*:

[...] la mente usa un linguaggio interno continuo. I pensieri sfumano uno nell'altro, non hanno confini precisi. [...] Il discorso mentale è sintesi creativa multimediale della realtà.⁵⁸

Questa definizione del *discorso interno* come continuo si differenzia da quella di *lingua naturale*, che è considerata un *linguaggio discreto*, ovvero contenente delle “unità” e le cui definizioni sono precise e studiabili per gradi.⁵⁹ Questo implica che, nella comunicazione, il passaggio dalla fonte dell'informazione al trasmettitore (riprendendo le categorie di Shannon) avviene tramite traduzione dello stesso: la mente produce tramite *discorso interno* un'idea, un pensiero (la fonte), che poi va tradotto a parole nell'atto comunicativo (il trasmettitore). Lo stesso avviene quando ci si trova di fronte alla *traduzione interlinguistica e intralinguistica*: nel preciso

⁵⁵ Ivi, p. 247-248.

⁵⁶ Lev Semënovič VYGOTSKIJ, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di Luciano Menacci, Bari, Laterza, 1990 (ed. originale 1934), p. 363.

⁵⁷ Ivi, p. 365.

⁵⁸ OSIMO, *Manuale del traduttore...*, p. 21.

⁵⁹ Ivi, p. 20.

istante in cui il traduttore decide di leggere qualcosa, questa si traduce in *discorso interno*, per poi venire ricodificata sotto forma di *linguaggio esterno*.⁶⁰

Questo tipo di traduzione si presenta quindi in maniera inconscia ed è dipendente dalle esperienze e dalla memoria che abbiamo delle suddette esperienze;⁶¹ sembra, e ad oggi ancora lo è, impossibile definire quindi in maniera chiara come avvenga la suddetta traduzione tra *discorso interno* e *discorso esterno*, quindi la soluzione più semplice per parlarne in maniera concreta è quella di discutere brevemente di quegli episodi in cui questa traduzione fallisce.

Già nel 1992 il dottor Laplane aveva provato a correlare la mancanza di traduzione corretta del *discorso interno* con quello *esterno* alla presenza di afasie e disturbi mentali nei suoi pazienti, portando in un suo articolo degli esempi di malati di schizofrenia e afasie di vario grado.⁶² Prendendo spunto dal dottore, si è deciso di portare un esempio più semplice concettualmente e più comune rispetto a quello della schizofrenia, per cui ci si concentrerà brevemente su una leggera forma di afasia, detta *disnomia*. La clinica Humanitas afferma che:

Nello specifico, la disnomia, si manifesta in una difficoltà a richiamare alla memoria una certa parola in un determinato momento senza però che vi sia una compromissione della capacità di comprendere o ripetere quella parola stessa.⁶³

Quando ci si dimentica una parola pur avendola “sulla punta della lingua”, in quel momento sta mancando la capacità di esteriorizzare il *discorso interno*, ovvero si sta faticando nel tradurre il lessico e la grammatica dalla “lingua del cervello” in quella “della parola”. Questa possibilità di intraducibilità del *discorso interno* è un elemento importante per la teoria della traduzione che punta a discutere questa tesi, in quanto pone un ostacolo difficile da superare per un traduttore: bisogna infatti chiedersi se le parole usate dall’autore nel testo preso in esame siano

⁶⁰ E. John JOSEPH, “Saussure’s Notes of 1881-1885 on Inner Speech, Linguistic Signs and Language Change”, in *Historiographia Linguistica*, Vol. 37, No. 1/2, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 2010, p. 106.

⁶¹ JOSEPH, “Saussure’s Notes...”, p. 125.

⁶² Dominique LAPLANE, “Thought and language”, in *Behavioural Neurology*, Vol. 5, Oxford, Rapid Communications of Oxford Ltd, 1992, pp. 33-38.

⁶³ Humanitas medical care, *Disnomia. Cosa fare quando le parole ci sfuggono?*, 15 luglio 2019. <https://www.humanitas-care.it/news/disnomia-cosa-fare-quando-le-parole-ci-sfuggono/> (ultima visita 7 ottobre 2022 ore 17:35).

concettualmente efficaci per esprimere esattamente quello che il *discorso interno* dello stesso intendeva, o se siano stati usati dei sinonimi più o meno vicini al concetto originale presente nella testa dell'autore, quindi creando una perdita di significato già nella sola creazione del testo.

Ad oggi non è una questione facilmente risolvibile, forse non lo sarà mai, ma la sola consapevolezza della possibilità che quello che viene letto sia già stato tradotto dall'autore inconsciamente, con tutte le perdite che ne derivano, deve far riflettere sull'approccio che il traduttore deve avere con il testo originale, o *prototesto*, che perde la sua valenza di oggetto "sacro" e "puro", diventando un artefatto necessariamente imperfetto.⁶⁴ A conferma di ciò, il prossimo sottocapitolo si occuperà, in maniera molto contenuta, di discutere in che modo i tre agenti della traduzione si relazionino ai concetti derivati dal discorso sul *linguaggio interno*, e come questo vada gestito pratica per pensare a una teoria pratica della traduzione.

1.3 Il *discorso interno* e l'interpretazione del testo

Il presente elaborato non si pone solo l'obiettivo di pensare a una teoria della traduzione, ma vuole anche provare a collegare i concetti presentati alla realtà dell'atto traduttologico, il vero oggetto della sfida della traduzione. Per questo motivo si andrà ora a ragionare sulle conseguenze del *discorso interno* all'interno della teoria e della pratica della traduzione.

Nella *traduzione inclusiva* si cerca di ragionare su tutti e tre gli agenti presenti nell'atto traduttologico e il *discorso interno* è un ottimo argomento per parlare in maniera più approfondita di come questi tre attori siano legati alla traduzione. Innanzitutto l'autore, come è già stato detto precedentemente, già solo nel momento in cui decide di scrivere il testo/messaggio, traduce il proprio *discorso interno* in *discorso esterno*, e questa traduzione produce un qualche tipo di perdita, cosa già notata in verità nel 1967 da Jakobson stesso quando parlava di *comunicazione intrapersonale* (*alias* il *discorso interno*).⁶⁵ Nel caso in cui il testo prodotto dall'autore venga letto da una persona parlante la sua lingua, avverrà quella che Jakobson aveva definito *traduzione intralinguistica* che, in quanto traduzione, di per sé implica una decodifica e una ricodifica delle informazioni, che in questo

⁶⁴ OSIMO, *Manuale del traduttore...*, p. 21.

⁶⁵ Roman JAKOBSON, "Linguistics in relation to other sciences", in *Main trend in Social Research*, Unesco, 1967, p. 661.

⁶⁶elaborato viene spiegata attraverso lo schema proposto da Shannon, e in cui la destinazione finale del messaggio è la mente, *ergo* il *discorso interno*, passando per la comprensione della lingua attraverso la lettura (nello schema il ricevitore). Solo ragionando su questo caso, ci si trova già di fronte a due atti traduttologici: la traduzione dell'autore nello scrivere il testo e la traduzione del lettore nel leggere e comprendere il testo.

Se si decidesse di aggiungere al discorso anche la figura del traduttore, si verrebbe a creare una nuova problematicità: in una prima fase di lettura del testo da tradurre, infatti, il traduttore assumerebbe il ruolo di lettore del testo, portando, come in precedenza, a due le traduzioni effettuate fino a quel momento; quando tuttavia il traduttore decide di riscrivere il testo in un'altra lingua sta, a livello mentale, ritraducendo quello che già era stato tradotto dal proprio *discorso interno*, per riproporlo nuovamente attraverso il linguaggio esterno, il quale risultato (un nuovo messaggio) verrà poi ricevuto dal lettore che usufruirà della traduzione attraverso i metodi di decodificazione e ricodificazione delle informazioni, come visto precedentemente. In totale sono quindi presenti ben quattro diverse traduzioni.

Questa presenza massiccia di traduzioni pone in essere una serie di problematiche riguardanti il concetto di *interpretazione* del testo. Da un punto di vista semiotico l'interpretazione si rifà al concetto di *interpretante*, precedentemente visto nelle teorie di Peirce, ossia un secondo *segno* creato da uno precedente, al quale vengono aggiunti degli attributi.⁶⁷ In questo contesto, la persona che interpreta il *segno* lo fa in maniera soggettiva, prendendo spunto dalle proprie conoscenze e dalla propria esperienza e memoria del *segno*, ovvero all'atto pratico utilizzando il proprio *discorso interno*.

La teoria moderna della traduzione ha già studiato il fenomeno riguardante l'interpretazione di un testo attraverso lo studio del rapporto autore-lettore, sviluppando i concetti di *autore empirico*, *autore modello*, *lettore empirico* e *lettore modello* ed inserendoli in quello che viene chiamato *circolo ermeneutico*.⁶⁸ *Autore empirico* e *lettore empirico* sono le persone reali che producono ed usufruiscono del messaggio/testo;⁶⁹ il *lettore modello* è il riferimento ideale di lettore a cui

66

⁶⁷ ECO, *Lector in fabula...*, pp. 40-41.

⁶⁸ DIADORI, *Tradurre...*, p. 79.

⁶⁹ Ibidem.

l'autore fa riferimento durante la stesura del testo;⁷⁰ l'*autore modello* è una strategia narrativa (o testuale), utilizzata dall'*autore empirico* strategicamente per appagare il *lettore modello*.⁷¹ Il *circolo ermeneutico* ha la funzione di spiegare il processo interpretativo del testo, inteso come una serie di scommesse e di anticipazioni sullo stesso fatte dal lettore nei confronti dell'autore:

Autore Empirico □ Autore Modello □ Testo □ Lettore Modello □ Lettore Empirico □ Ipotesi interpretativa 1 □ Testo 2 □ Conferma o smentita o mancata conferma dell'ipotesi 1; formulazione dell'ipotesi interpretativa 2 □ Testo 3 □ Conferma o smentita o mancata conferma delle ipotesi 1 e 2; formulazione dell'ipotesi interpretativa 3 □ Testo 4 □ Conferma o smentita o mancata conferma delle ipotesi 1, 2 e 3; formulazione dell'ipotesi interpretativa 4 □ eccetera.⁷²

Questo modello non tiene conto della presenza del traduttore che, come visto precedentemente nella traduzione del *discorso interno* in *discorso esterno*, potenzialmente raddoppia il grado di incertezza e, in questo caso, di interpretabilità del testo, in quanto questa figura è prima lettore e poi nuovo scrittore. Il ruolo del traduttore diviene quindi eticamente importante per il lettore dell'opera tradotta, il cui desiderio è quello di godere di un testo il più vicino possibile all'originale. Per questo motivo è doveroso per il traduttore tenere conto delle implicazioni non solo delle specificità culturali del testo e delle sue peculiarità, come si vedrà successivamente, ma anche delle incomprensioni che possono nascere da una perdita troppo grande del significato;⁷³ perdita che può avvenire anche a causa di un'interpretazione diversa da quella voluta dall'autore empirico per mezzo del proprio *discorso interno*.

Il *discorso interno* non ha effetto solo sull'interpretabilità del testo, ma trova in questo discorso un terreno per essere studiato da un punto di vista più concreto, per quello che riguarda la traduttologia. Potrebbe essere utilizzato come base anche per riferirsi ai concetti di *perdita* (non conscia) e *culturospecificità* in un testo, ma si è

⁷⁰ ECO, *Lector in fabula...*, pp. 74-75.

⁷¹ Ivi, p. 84.

⁷² OSIMO, *Manuale...*, p. 48.

⁷³ Ivi, p. 49.

deciso di lasciare questi argomenti per lo *step* successivo di questo elaborato: l'analisi del concetto di *semiosfera* e le sue implicazioni nella teoria della traduzione.

1.4 La *semiosfera*: il luogo dei processi semiotici

In questo sottocapitolo dell'elaborato si parlerà del concetto di *semiosfera*; di come la sua topografia venga considerata importante per lo sviluppo di una nuova concezione di traduzione (in senso prettamente semiotico) e per lo studio delle interazioni culturali; e di come sia stato utilizzato negli anni per ripensare al concetto stesso di traduzione.

La *semiosfera* nasce da un'idea di Jurij Michajlovič Lotman (1922-1993), fondatore della scuola semiotica di Tartu, il quale la cita per la prima volta nel suo scritto *On Semiosphere* del 1984.⁷⁴ Nei primi anni della sua ricerca sulla *semiosfera*, Lotman parla di questo concetto in maniera saussuriana, strutturalista, dividendo categoricamente e in maniera binaria ciò che stava dentro la *semiosfera* da ciò che stava fuori dalla stessa, incontrando quindi una forte resistenza da parte di quegli studiosi non appartenenti a quella specifica corrente, motivo per cui anche i suoi scritti successivi sono stati parzialmente ignorati dalla comunità accademica, nonostante l'evoluzione del suo pensiero.⁷⁵

Nel 1989 Lotman pubblica il saggio *The Semiosphere*, in cui è possibile vedere il cambiamento da una visione strutturalista e binaria a un'altra, che Nöth definisce post-strutturalista, anche se Lotman non si associò mai a questa definizione e non ripudiò allo stesso modo i suoi primi lavori di stampo saussuriano.⁷⁶ In questo testo, Lotman descrive la *semiosfera* in questo modo:

As we can now assume, clear and functionally unambiguous systems, when they function in the real world, do not exist in themselves in isolated form. Discriminating them is a matter solely of heuristic necessity. None of them is in fact functional if considered separately: they function only when they are immersed in a semiotic continuum filled with semiotic structures of different

⁷⁴ Kaie KOTOV, Kalevi KULL, "Semiosphere is the Relational Biosphere", in *Towards A Semiotic Biology: Life Is The Action Of Signs*, a cura di Kalevi Kull e Claus Emmeche, Londra, Imperial University Press, 2011, p. 179.

⁷⁵ Winfried NÖTH, "The topography of Yuri Lotman's semiosphere", in *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, Londra, SAGE Publishing, 2014, p. 2.

⁷⁶ Ivi, p. 13.

types and with different levels of organization. We call this continuum a semiosphere, by analogy with the concept of a biosphere [...]⁷⁷

La *semiosfera* è, dunque, uno spazio/luogo semiotico, basato su processi semiotici, i quali stessi processi sono sia la condizione di funzionamento della *semiosfera*, sia il frutto dell'esistenza della stessa:⁷⁸ sostanzialmente quindi parrebbe un sistema auto-generativo e auto-determinante. Tuttavia non è esattamente questo il caso: il grande cambiamento post-strutturalista di Lotman, iniziato appunto nell'anno 1989, è stato quello di sviluppare il concetto di *confini* (*boundaries*) della *semiosfera*, indicando questi come luoghi di scambio tra diverse *semiosfere*.⁷⁹ Prima di addentrarsi troppo in questo concetto, tuttavia, è bene vedere come sia formata per Lotman una *semiosfera* e quali siano le sue caratteristiche principali.

La topografia della *semiosfera* è simile a quella di una città o di uno stato: ci sono dei luoghi precisi come *dentro*, *fuori* e *confine*, e vi è allo stesso tempo una differenza tra *centro* (o *dominante*) e *periferia*.⁸⁰ Riprendendo i concetti della *semiosfera* di Lotman e inscrivendoli a quello di cultura, si può quindi immaginare il *centro* come il luogo in cui sono presenti gli aspetti culturali più importanti, identitari e irrinunciabili per una data comunità, e la *periferia* come quel luogo in cui sono presenti delle conoscenze semiotiche (dei *segni* quindi) minime, frammentarie o di poco interesse, quindi più inclini a mutare nell'interazione con altre culture.⁸¹ In questo contesto, il *confine* diventa un luogo fruttuoso per lo scambio di nuove informazioni, un "filtro".⁸²

Questo presupposto implica che la *semiosfera* non sia un'unica entità gigante (anche se alcuni studiosi come Ponzio e Petrilli hanno ipotizzato l'esistenza di una *semiobiosfera* avente proprio questa caratteristica⁸³) ma che al contrario possa allo stesso tempo essere vista come i valori di un'intera nazione e di un semplice abitante della stessa. Questo concetto viene spiegato da Osimo nel suo *Manuale*, quando definisce la *semiosfera* come:

⁷⁷ LOTMAN, "The semiosphere", pp. 42-43.

⁷⁸ Ivi, p. 44.

⁷⁹ Ivi, p. 47.

⁸⁰ NÖTH, "The topography...", p. 2.

⁸¹ LOTMAN, "The semiosphere", p. 50.

⁸² NÖTH, "The topography...", p. 10.

⁸³ KOTOV, KULL, "Semiosphere...", pp. 190-191.

[...] un universo della significazione in cui le varie sfere (dall'individuo al continente) comunicano tra loro per mezzo di membrane che incarnano la cultura del confine, o della differenza culturale.⁸⁴

Definendo attraverso questa nuova prospettiva la *semiosfera* come quel luogo in cui avvengono i processi semiotici di un individuo (non più di una cultura generale), è possibile ipotizzare in questo elaborato una nuova visione della stessa, facendo riferimento a quello che è stato precedentemente affermato in questa tesi. Precedentemente si è parlato sia della semiotica peirceiana come scienza dei segni, sia del *discorso interno* come entità sociale (riprendendo Batchin) e si vedrà come correlare questi due concetti sarà importante per poter discutere di come la *semiosfera* sia un concetto fondamentale per la teoria della traduzione presente in questa tesi.

Alcuni studiosi hanno già fatto delle correlazioni tra la *semiosfera* e la teoria dei segni peirceiana: Merrell unisce le caratteristiche che vengono date del *segno* nella visione di Peirce alla struttura asimmetrica ed eterogenea della *semiosfera* (tale a causa del rapporto diseguale tra *centro* e *periferia*), individuando che il *segno* nella *semiosfera* assume diverse forme, tutte connesse tra di loro (tramite processi mentali).⁸⁵ Allo stesso modo, Jia prova a rivisitare la *semiosfera* da un punto di vista semiotico, ma prendendo spunto dalla triplice definizione di Jakobson dei tipi di traduzione, parlando quindi di *traduzione intersemiotica* (come in verità fa anche Merrell⁸⁶) e riversandone i concetti nel sistema della *semiosfera*, creando una nuova visione e suddivisione della *traduzione intersemiotica*, che viene suddivisa in ulteriori categorie.⁸⁷

Ciò che nessuno ha ancora mai affermato è che ci possa essere una correlazione tra il *discorso interno* e la *semiosfera*. Si è già visto come l'attività del *linguaggio interno* si traduca in maniera *intersemiotica* nell'atto traduttivo e che una traduzione interna alla *semiosfera* avvenga: 1) attraverso un cambiamento graduale di forma

⁸⁴ OSIMO, *Manuale...*, p. 11.

⁸⁵ Floyd MERRELL, "Lotman's Semiosphere, Peirce's Signs, and Cultural Processes", in *Russian Journal of Communication*, Vol. 1, No. 4, Londra, Routledge (Taylor & Francis), 2008, p. 377.

⁸⁶ Ivi, p. 383.

⁸⁷ Hongwei JIA, "Semiospheric translation types reconsidered from the translation semiotics perspective", in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2019, No. 231, Berlino, De Gruyter Mouton, 2019, pp. 121-145.

del *segno*, di natura mentale nell'individuo,⁸⁸ e 2) attraverso processi complessi di *traduzione intersemiotica* (Jia parla specificamente di *traduzione intrasemiosferica*, *intersemiosferica* e *suprasemiosferica*);⁸⁹ tuttavia nessuno ha mai unito questi concetti in una sola teoria. Posto che la *semiosfera* sia allo stesso tempo contenitore di una cultura (e dei suoi processi semiotici interni) e luogo delle possibilità semiotiche di significazione di un dato individuo; e definito il *discorso interno* come l'insieme dei processi mentali inconsci di una persona, si può affermare che, data l'uguaglianza delle attività mentali che entrambi i concetti esplicano all'atto pratico - ovvero utilizzare processi mentali per filtrare e comprendere la "realtà" -, quando la *semiosfera* è vista come l'ambiente generale in cui è immersa una data cultura, il *discorso interno* diventa una specie di filtro personale per poterla comprendere, e si chiamerà questo ambiente *semiosfera culturale*; nel caso, invece, in cui la *semiosfera* venga identificata con l'individuo, essa diventa quello spazio in cui il *discorso interno* si attua, formato dalle esperienze della persona, e si nominerà *semiosfera personale*.

Questa nuova visione non solo unirebbe due concetti che storicamente sono stati utilizzati per branche diverse della scienza (psicologia/psichiatria e semiotica della cultura), ma permetterebbe, in via teorica, di gettare una nuova luce su varie discipline, come la nuova prospettiva letteraria della World Literature⁹⁰ e, in particolare, sugli studi di traduttologia semiotica, su cui si basa questo elaborato. Alla luce delle informazioni raccolte: se si intende la traduzione come un processo di *traduzione intersemiotica*, attuato tramite *discorso interno*, che è un processo semiotico in atto della *semiosfera* di un individuo, la quale è per definizione il luogo che permette la trasformazione dei *segni* (in quanto immersi in un *continuum semiotico*⁹¹), allora le uniche traduzioni realmente possibili sono esclusivamente di

⁸⁸ MERRELL, "Lotman's Semiosphere...", pp. 383-384.

⁸⁹ JIA, "Semiospheric translation types...", pp. 134-142.

⁹⁰ Elena Lamberti avverte un bisogno di rivisitare la letteratura e la sua semantica (aggiungerei anche *semiotica*) per rispondere alle nuove esigenze della letteratura e dei suoi fruitori: pensare alla letteratura (e al testo da tradurre) come incontro consapevole tra semiosfere può essere un'interessante prospettiva da cui valutare una letteratura più inclusiva e immaginante un futuro condiviso per l'umanità, nel rispetto di ogni individuo. Per maggiori informazioni sulla World Literature si veda: Silvia ALBERTAZZI (a cura di), *Introduzione alla World Literature*, in Studi Superiori, Vol. 1291, Roma, Carrocci editore, 2021; e, nel medesimo volume: Elena LAMBERTI "World Literature e le sfide etiche del mondo interconnesso", pp. 79-98.

⁹¹ LOTMAN, "The semiosphere", p. 43.

tipo *intersemiotico*, rendendo la *traduzione intra- e interlinguistica* una semplice applicazione di quella *intersemiotica*.⁹²

Concludendo, si andrà ora ad analizzare, come fatto nel sottocapitolo precedente, le implicazioni teorico-pratiche del concetto di *semiosfera* in traduzione, riprendendo nuovamente il *circolo ermeneutico*, per poi passare ai diversi ostacoli di cui il traduttore deve tenere conto durante l'atto traduttologico, come si vedrà nei capitoli due e tre del presente elaborato.

1.5 *Semiosfera* come luogo dell'attività traduttologica

Riprendendo da dove si era lasciato nel sottocapitolo 1.3, si inizierà adesso a parlare del concetto di *perdita*, riprendendo per qualche riga il *circolo ermeneutico* a fronte delle nuove informazioni che sono state date nello studio della *semiosfera*.

Posto che il *circolo ermeneutico* “ha la funzione di spiegare il processo interpretativo del testo inteso come una serie di scommesse e di anticipazioni sul testo fatte dal lettore nei confronti dell'autore” (1.3), e che il traduttore si inserisce in questo processo prima con funzione di lettore e poi di riscrittore (o vero e proprio autore, secondo alcuni studiosi⁹³), allora non sarebbe strano definire questi processi di traduzione del testo tramite *discorso interno* come di traduzione di *semiosfere* diverse. Se la *semiosfera* è un concetto tanto universale quanto privato, individuale,⁹⁴ allora la comprensione dell'individuo è in qualche modo dipendente esclusivamente dalle conoscenze semiotiche presenti nella propria *semiosfera* e il testo si presenta come un'opportunità per attivare questi processi semiotici in fase di scrittura e lettura, producendo sempre e comunque nuove conoscenze, data la natura dell'interazione tra i *confini* delle *semiosfere*.

Questo meccanismo di traduzione, tuttavia, implica che il testo venga sempre prodotto e interpretato secondo la mente della persona coinvolta, rendendo quindi inevitabile la perdita di significato del testo. Si intende con *perdita* traduttologica l'impossibilità di esprimere un concetto da una *linguacultura* (*alias semiosfera/discorso interno*) a un'altra in modo “esatto” (riuscendo ad attivare gli stessi processi mentali che hanno portato l'autore a scrivere una determinata frase

⁹² MERRELL, “Lotman's Semiosphere...”, p. 383.

⁹³ Katerina BANTINAKI, “The literary translator as author: A philosophical assessment of the idea”, in *Translation Studies*, Vol. 13, No. 3, Taylor & Francis, 2020, pp. 306-317 (ed. online).

⁹⁴ LOTMAN, “The semiosphere”, pp. 46-47.

o parola)⁹⁵ e il conseguente obbligo di *negoziare* i significati delle parole/frasi affinché risultino intendibili al lettore.⁹⁶ Con *perdita* si intenda anche, prendendo spunto dallo schema di Shannon, quella parte di informazioni del messaggio che non arrivano a destinazione a causa del *rumore*.

Non avrebbe senso in questo momento parlare di *perdita* e *negoziazione* come processi interni mentali - del *discorso interno* - della singola persona, ma ci si limiterà a discutere sul come il testo-messaggio vada inteso da parte del traduttore, nei confronti dell'autore e del lettore, nella consapevolezza che *perdita* e *negoziazione* siano *anche* caratteristiche proprie della comprensione personale di ogni individuo.

Per indagare il concetto di *perdita* si prenderà ad esempio, per semplicità di discussione, la traduzione dei *realia*, ovvero:

[...] parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che costituiscono denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storico-sociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che sono quindi portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue.⁹⁷

Il *realia* si pone come un qualcosa (un concetto, un oggetto, una tradizione...) totalmente culturospecifico, presente nel suo più intimo significato esclusivamente in una *linguacultura* e non nelle altre,⁹⁸ ergo presente esclusivamente in una *semiosfera culturale*. Questo non vuol dire che il *realia* non possa essere analizzato anche da altri individui di una *semiosfera culturale* diversa, ma semplicemente che la loro *linguacultura* non prevede il termine, che dovrà essere quindi gestito in maniera consona dal traduttore, con un inciso interno al testo (la *compensazione* di Eco⁹⁹) o una nota, per poter permettere al lettore una comprensione dello stesso (permettendo lo scambio di informazioni/*segni* tra *semiosfere*). Per portare un

⁹⁵ Il concetto di *perdita* è ben spiegato (con esempi pratici), in: ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, pp. 95-106.

⁹⁶ Ivi, p. 83.

⁹⁷ Citazione di Vlahov e Florin in: OSIMO, *Manuale...*, p. 112.

⁹⁸ Irene RANZATO, "Il punto di vista della cultura di arrivo: gli elementi culturospecifici nella traduzione audiovisiva inglese-italiano", in *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, a cura di Puato Daniela, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, p. 78-79.

⁹⁹ ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, pp. 106-107.

esempio concreto: se un traduttore non italiano dovesse trovarsi di fronte a un testo in lingua italiana in cui compare l'espressione "compagni di merende", potrebbe trovarsi in difficoltà. *In primis*, nessun dizionario di italiano online ne riporta una definizione, quindi probabilmente, a meno che il traduttore non abbia delle conoscenze italiane a cui chiedere, si potrebbe rifare alla pagina *Wikipedia*, che ne dà la seguente definizione: "[...] nell'italiano colloquiale vengono chiamati "compagni di merende" persone unite da complicità nel tramare segretamente qualcosa alle spalle di qualcuno o che siano legate da un rapporto losco o comunque poco onesto."¹⁰⁰ Tuttavia questa versione è chiaramente avulsa dalla storia principale (per quanto la pagina *Wikipedia* la accenni¹⁰¹) e la connotazione negativa va anche ritrovata in quest'ultima: i compagni di merende sono stati i tre uomini accusati di essere le figure dietro al Mostro di Firenze, *serial killer* operante tra il 1968 e il 1985 nell'omonima città e dintorni, di bassa culturizzazione (altro motivo per cui deriva la negatività del termine), e il termine è stato coniato dalla stampa, probabilmente per sensazionalizzare l'evento.¹⁰² Davanti a questo termine culturospecifico, la traduzione può quindi, come già affermato, diventare quasi impossibile senza l'aggiunta di spiegazioni, in un contesto in cui l'espressione idiomatica viene usata senza riferimenti precisi alla serie di omicidi.

A parte i *realia*, che sono un caso particolare, il traduttore si ritroverà a dover gestire ogni singolo semema (termine che assume significato solo all'interno di un contesto) come se fosse *semiosferospecifico*, ovvero specifico della *semiosfera* dell'autore, in quanto solo lui e il suo *discorso interno/semiosfera personale* sanno esattamente cosa voglia dire quello che ha scritto. Tuttavia questo processo è impossibile, in quanto si è già discusso di come anche solo la scrittura del testo da parte dell'autore possa portare a perdite di significato dal *discorso interno* al testo. Come può allora il traduttore superare questa difficoltà? Sostanzialmente un superamento completo non potrà mai avvenire, però si può studiare prima del testo l'autore, la *semiosfera culturale* di cui fa parte e tutte le *semiosfere* interne ad essa, fino ad avvicinarsi il più possibile alla *semiosfera personale* dell'autore, forgiata dal suo vissuto e dalle sue esperienze.

¹⁰⁰ Wikipedia, *Compagni di merende*: https://it.wikipedia.org/wiki/Compagni_di_merende (ultima visita: 10 novembre 2022 ore 14:34).

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Alessandro GALLUZZI (regia di), *Il mostro di Firenze - Quel silenzio che non tace: bugie e verità*, Roma, Rai Documentari e Verve Media Company, 9 dicembre 2021.

Il metodo che si propone in questo elaborato ha una base ideologica e una base più pratica: per quanto riguarda la prima si farà riferimento al saggio *Radici di un paradigma indiziario* (1986), di Carlo Ginzburg (1939-),¹⁰³ e per la seconda a *Le regole dell'arte* (1992) del sociologo Pierre Bourdieu (1930-2002).¹⁰⁴

Ginzburg nel suo saggio parla di come le figure del *detective*, del critico d'arte e dello psicoanalista abbiano bisogno, per operare efficientemente, di un contatto speciale con la realtà che li circonda e che, per arrivare al loro obiettivo, devono guardare non solo alla globalità del loro caso, ma soprattutto ai dettagli più piccoli. Questi, all'occhio di un inesperto possono sembrare poco importanti, ma Morelli, il critico d'arte, li utilizza per capire se il quadro che deve valutare sia originale o meno; Sherlock Holmes, il *detective*, li usa per scoprire chi sia il vero assassino; infine Freud, lo psicoanalista, li ricerca per scoprire quale sia il vero male del paziente.¹⁰⁵ Ora si aggiungerà anche il traduttore a questa categoria di cercatori di indizi, poiché si possono immaginare il testo e il suo autore (e la sua *semiosfera*) come dei misteri da risolvere, delle opere d'arte da criticare o dei pazienti da psicanalizzare (Pennac nel 2010 disse: "Il traduttore è lo psicoanalista dell'autore"¹⁰⁶).

All'atto pratico, per questo elaborato, il tipo di analisi migliore per indagare la figura dell'autore e cercare di scoprire come le sue esperienze abbiano formato la sua *semiosfera* è di stampo bourdieuiano. Questo metodo è caratterizzato dallo studio del campo della letteratura in un determinato momento storico e dallo studio della figura dell'autore e di chi lo circonda: le sue prese di posizione all'interno del campo, i suoi *habitus*, la sua traiettoria e tutti i tipi di capitale che è riuscito ad ottenere negli anni.¹⁰⁷ L'unico problema di questo metodo è il tempo: un'analisi di questo tipo è estremamente lunga e "tragicamente" non specifica (bisognerebbe tenere conto davvero di ogni fattore in gioco nella vita dell'autore). Questa strategia bourdieuiana ha davvero dei risvolti pratici in fatto di pre-analisi alla traduzione:

¹⁰³ Carlo GINZBURG, "Radici di un paradigma indiziario", in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

¹⁰⁴ Pierre BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005 (ed. originale 1992).

¹⁰⁵ GINZBURG, "Radici di un paradigma indiziario...", p. 165.

¹⁰⁶ Citazione di Daniel Pennac in: Ilide CARMIGNANI, "Lo scrittore e il suo doppio", in *Sotto il Vulcano. Il blog di SUR*, scrittura, 22 giugno 2011: <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/22-06-2011/lo-scrittore-e-il-suo-doppio/> (ultima visita: 9 ottobre 2022 ore 16:54).

¹⁰⁷ I concetti qui citati sono visionabili in: BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, pp. 288-359.

può far capire in quale posizione all'interno del campo si muova un autore e quindi fornire un'idea di quello che possa pensare e fare quando scrive un libro, lo critica o lo traduce (nel caso di scrittori-traduttori). Questo studio può alle volte portare a interessanti svolte traduttologiche: ne *Gli autori invisibili* (2020), di Ilide Carmignani, l'intervista fatta allo scrittore/traduttore Claudio Magris assume un carattere molto interessante quando gli viene chiesto cosa intendesse quando aveva precedentemente sostenuto che “[...] una delle cose più belle che possano capitare a uno scrittore è accorgersi che il traduttore ha ragione rispetto a lui...”:¹⁰⁸ la risposta dello scrittore è la seguente:

Il traduttore, talvolta, finisce per conoscere lo scrittore meglio di quanto non si conosca lui stesso e capita che noti una caduta. È come se lo scrittore mancasse un po' il bersaglio rispetto alla sua levatura, come se fosse infedele a se stesso, alla sua verità platonica. Allora il traduttore può intervenire e dirgli in qualche modo: stupido, qui non volevi scrivere così, lo so, perché ti sei distratto? A uno scrittore fa molto piacere essere corretto in questo modo.¹⁰⁹

La *semiosfera* (culturale e personale) è quindi un concetto teorico che ha valore di essere studiato e preso in considerazione in fase traduttologica: permette al traduttore di anticipare le mosse dell'autore nella prima fase di lettura - che è ciò che avviene nel *circolo ermeneutico* - e gli può dare degli spunti utili in fase di traduzione e di negoziazione di sememi e perdite, in modo da far arrivare a destinazione il messaggio-testo in modo più simile all'originale possibile.

Per concludere, si andrà adesso a studiare un ultimo concetto importante per la futura definizione della *traduzione inclusiva*: il *non detto*, il quale è dei tre argomenti trattati quello più concreto e spinoso per un traduttore, e che è la dimostrazione palese di come il *discorso interno* e la *semiosfera* abbiano delle conseguenze più inconsce che consce nella capacità decisionale e intellettuale delle persone e, nello specifico, dei tre attori del processo traduttologico.

¹⁰⁸ Ilide CARMIGNANI, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò (LE), Besa Muci, 2020, p. 35.

¹⁰⁹ Ibidem.

1.6 Il non detto e la culturospecificità

Dopo aver parlato di *discorso interno* e *semiosfera*, è giunto il momento di valutare un elemento che nella storia recente ha interessato molto gli studi linguistico-culturali e la traduttologia, specialmente per quello che riguarda l'approccio comprensivo e traduttologico delle metafore,¹¹⁰ di tutti quegli elementi di stampo non-linguistico (cinesica, oggettistica, prossemica, vestemica, etc.)¹¹¹ e degli impliciti (culturali e verbali),¹¹² che viene definito in questo elaborato con il termine multicomprendivo *non detto*.

Riprendendo le parole di Osimo: “Il non-detto è ricavabile da un più o meno grande contesto, ossia dalla cultura in cui l'enunciato si inserisce”,¹¹³ contesto che viene definito qui come *semiosfera culturale*; e ancora: “Capovolgendo la prospettiva [...] il ruolo assegnato al non-detto in comunicazione si chiama «cultura»”.¹¹⁴ Riprendendo questa prospettiva culturale, è possibile anche affermare che, come si è visto precedentemente quando si è parlato di *perdite*, queste derivino da una difficoltà di esplicitare efficacemente gli impliciti culturali, facendo diventare la traduzione un adattamento della cultura (*semiosfera*) di partenza a quella di arrivo.¹¹⁵

Il *non detto* diviene quindi, prendendo spunto da queste riflessioni, espressione della cultura (*semiosfera*), che viene filtrata dalla nostra mente (*discorso interno*) creando una catena di rimandi impliciti ogni volta che avviene un atto comunicativo. Il ricevente del messaggio sarà quindi chiamato a colmare questi vuoti di significato, definiti da Iser *Leerstelle* (vuoto) e *Unbestimmtheit* (indeterminato),¹¹⁶ attraverso la propria enciclopedia (*semiosfera personale*). Questo tipo di vuoti può palesarsi in vari modi e con un grado diverso di consapevolezza. Il *non detto* può essere

¹¹⁰ DIADORI, *Tradurre...*, pp. 223-239.

¹¹¹ Paolo E. BALBONI, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, UTET Università, 2015 (IV ed.), pp. 121-122.

¹¹² Syed Nurulakla Syed ABDULLAH, Abd Rauf HASSAN, Mohd Azidan Abdul JABAR, Wan Muhammad Wan SULONG, “Implicit Meaning and Explication in the Translation of ‘Rihlah Ibn Battutah’ Into English”, in *Academia* (website), 2018, pp. 80-112:

https://www.academia.edu/es/66092725/Implicit_Meaning_and_Explication_in_the_Translation_of_Rihlah_Ibn_Battutah_Into_English (Ultima visita: 4 novembre 2022, ore 9:30).

¹¹³ Bruno OSIMO, *Traduzione della cultura. Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali*, Bruno Osimo (autoprodotta), 2019, formato ebook, p. 11.

¹¹⁴ Ivi, p. 13.

¹¹⁵ ABDULLAH, HASSAN, JABAR, SULONG, “Implicit Meaning and Explication...”, pp. 89-90.

¹¹⁶ Dagmar BARNOUW, “[The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response] by Wolfgang Iser; [The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett] by Wolfgang Iser. Review by: Dagmar Barnouw”, in *MLN*, Vol. 94, No. 5, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, Dec. 1979, p. 1209.

voluto, come mostra chiaramente Eco quando si riferisce al proprio testo *Il pendolo di Foucault*, parlando di come i suoi traduttori abbiano dovuto scontrarsi con i suoi nascosti rimandi letterari (da Leopardi a Manzoni):¹¹⁷ questo caso rappresenta un tipo di *non detto* (tale in quanto sono sottintese le citazioni) comprensibile solo a persone aventi una buona conoscenza dei rimandi letterari, determinando che livelli di conoscenza diversi implicino livelli di comprensibilità diversi (per questo è importante fare un'analisi bourdieuiana del passato, anche delle letture fatte, dell'autore).¹¹⁸ Ci sono poi quei casi in cui il *non detto* viene espresso tramite linguaggio non-verbale: un movimento del corpo può avere un significato preciso in una cultura (*semiosfera*) e averne un altro in una regione del mondo diversa,¹¹⁹ rendendo la traduzione più complicata, in quanto il traduttore dovrà decidere se spiegare il significato di un gesto o addirittura cambiarlo, come avviene per esempio in un altro caso di *non detto*: la metafora.¹²⁰

Parlando di questa figura retorica, si riprenderanno innanzitutto le parole di Faini che, per introdurre l'uso figurato della lingua e spiegare la metafora afferma che:

L'uso figurato della lingua da parte dell'autore può dunque essere il risultato di una sua originale e personale creatività. Più frequentemente, tuttavia, è espressione del patrimonio di una lingua/cultura. Poiché culture diverse possono presentare disposizioni e atteggiamenti diversi nei confronti di una data situazione, di conseguenza diversi sono i modelli lessicali che la esprimono. [...] Questi significati e aspetti nuovi, spesso riconducibili a valori specifici di una determinata cultura, fanno della metafora uno «strumento della conoscenza» [...] che può riflettere un *modus operandi* - individuale o collettivo - della mente, e che si configura come un mezzo per penetrare valori culturali. Infine, la metafora possiede una sorta di valore aggiunto, un suo carattere «emotivo»...¹²¹

¹¹⁷ ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, pp. 149-153.

¹¹⁸ Marcella BERTUCCELLI PAPI, "The unsaid in J. Joyce's "Araby": A linguistic perspective", in *Journal of the Short Story in English*, Vol. 40, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, p. 6.

¹¹⁹ David KATAN, Mustapha TAIBI, *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Londra e New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021 (III ed.).

¹²⁰ DIADORI, *Tradurre...*, p. 223.

¹²¹ Paola FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, in Manuali universitari, Lingue e letterature straniere, No. 68, Roma, Carrocci editore, 2020 (I ed. 2008, ed. originale 2004), pp. 81-82.

Queste parole si sposano bene con le idee di Michael Cronin (1960-), noto traduttologo della corrente dei *Post-Translation Studies*, che non solo afferma che il linguaggio figurativo sia un'espressione propria di una comunità specifica, non collocabile quindi nella cultura (quindi nella *semiosfera culturale*) di altre comunità linguistiche con facilità, ma assumendo, come Faini, che la metafora porti in sé una connotazione emotiva, la comprensione della stessa diventa di per sé un atto traduttologico, essendo le emozioni soggettive e dovendo ogni persona gestirle in autonomia.¹²² A questo proposito, Cronin non è il primo studioso a parlare di metafora come traduzione, ma già nel 1989 Rabassa suggeriva una visione ancora più ristretta del termine *metafora* come oggetto della traduzione, identificandola con quello che, per la nomenclatura usata in questa tesi, potremmo definire *segno*: “una parola non è altro che una metafora di un oggetto o, in alcuni casi, di un'altra parola”;¹²³ e ancora “La traduzione è ciò che potremmo chiamare trasformazione. È una forma di adattamento, che adatta la nuova metafora alla metafora originale”.¹²⁴ Se definissimo, dalla prima citazione, il termine *oggetto* nella stessa maniera in cui lo definisce Peirce, ovvero come quel qualcosa a cui fa riferimento il *segno*,¹²⁵ allora la metafora diventa un'interpretazione (*adattamento* nella citazione) di segni da un sistema a un altro, come si è fino a ora sempre sostenuto dicendo che scrivere, leggere e comunicare siano sempre forme di traduzione.

Il *non detto*, dopo tutti gli esempi e le analisi discussi in questo sottoparagrafo, va inteso come un costante implicito comunicativo, per cui le parole utilizzate nella comunicazione portano con sé sempre una certa emotività, un passato, un'esperienza, che ha permesso la creazione del *segno* nel *discorso interno* di una persona e nella sua *semiosfera personale*, che ne permette la significazione semiotica. In questo modo, il semplice *segno/parola* |cane| assume un significato personale per ogni individuo, un *non detto* conscio o inconscio che dà un “colore” diverso non solo al *segno*, ma anche, in fase di traduzione, alle possibilità interpretative dello stesso da parte del traduttore. Si riconosce in questo contesto, quindi, il *rumore* dello schema di Shannon con il *non detto*, con quegli impliciti della *semiosfera culturale* e *personale* che intendono un preciso messaggio al

¹²² Michael CRONIN, *Translation and Identity*, Londra e New York, Routledge (Taylor & Francis), 2006, pp. 104-105.

¹²³ Citazione di Gregory Rabassa in: Bruno OSIMO, *Traduzione come metafora, traduttore come antropologo. La semiotica ci fa capire*, Bruno Osimo (autoprodotta), 2019, formato ebook, p. 56.

¹²⁴ Ivi, pp. 56-57.

¹²⁵ ECO, *Lector in fabula...*, pp. 44-45.

momento dell'invio, ma che si scontrano con gli impliciti della persona ricevente, diversi in quanto personali, che possono portare a una perdita (anche se minima) del significato originale del messaggio.

Si concluderà ora la discussione sul *non detto* con alcune brevi riflessioni pratiche sulla gestione dello stesso a livello traduttivo: come gestire gli impliciti culturali, i *realia*, che ne sono fortemente portatori, e le figure retoriche culturospecifiche.

1.7 Non detto come problematica in traduzione

Se il *non detto* è espressione allo stesso tempo di una *semiosfera* culturale più ampia e di un vissuto personale che si concretizza nella *semiosfera* personale e nel *discorso interno*, com'è possibile tradurre, in una condizione di così grande incertezza? Innanzitutto, è vero che teoricamente una traduzione risulti impossibile alle condizioni che sono state descritte fino ad ora: il *discorso interno* è fondamentalmente intraducibile e non studiabile per un traduttore; la *semiosfera personale*, in egual modo, ha bisogno per essere compresa in pieno di uno studio maniacale della figura dell'autore che si andrà a tradurre e, volendo essere completamente ferrei, bisognerebbe prendere in considerazione anche la *semiosfera personale* di ogni singolo possibile lettore, rendendo così inutile anche il solo tentativo di ricercare un *lettore modello*; il *non detto*, infine, essendo intrinsecamente privato (come il *discorso interno* di cui è anche espressione) risulta ugualmente intraducibile in quanto non si può essere "dentro la testa di una persona".

La soluzione è di prendere le teorie presentate per quello che sono: un approccio teorico, un ideale di traduzione con i suoi limiti di attuazione. D'altronde, si è sempre tradotto a prescindere dalla veridicità dei concetti di traducibilità/intraducibilità, come afferma anche Ricœur:

Ma prima voglio dire che c'è un secondo fatto che non deve mascherare il primo, quello della diversità delle lingue: il fatto altrettanto importante che si è sempre tradotto; prima degli interpreti professionisti ci sono stati i viaggiatori, i mercanti, gli ambasciatori, le spie, cioè molte persone bilingui e poliglotte! Si tratta qui di un aspetto notevole, tanto quanto l'incomunicabilità

deplorata, cioè il fatto stesso della traduzione, che presuppone in ogni locutore la capacità di imparare e di praticare altre lingue oltre alla propria;¹²⁶

La domanda a cui si deve cercare di rispondere in questa ultima parte del capitolo è quindi come gestire questo *non detto*, come *negoziare* i suoi significati, usando la terminologia di Eco.¹²⁷

Quando è stato affermato che la parola diventa metafora in traduzione, allora l'implicazione che ne deriva è che il testo non sia formato da semplici parole (da un punto di vista linguistico), ma piuttosto da un insieme di metafore, ovvero di termini che hanno senso insieme non solo da un punto di vista grammaticale, ma anche e soprattutto culturale. Per questo motivo i traduttori contemporanei hanno deciso di non pensare più a rendere il testo in maniera *equivalente*, termine oggi perlopiù ritenuto vago e di difficile definizione,¹²⁸ o *fedele*, ma di avvicinarsi ad esso tenendo conto del concetto di *lealtà*:

La conclamata “fedeltà” delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile (per cui è da rivedere persino l'alterigia o la condiscendenza sessista con cui si guarda talora alle traduzioni “belle ma infedeli”). La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità e l'impegno ad identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*.¹²⁹

La *lealtà* in traduzione diventa una presa di responsabilità da parte del traduttore verso il *prototesto*, il *metatesto*, l'autore e il lettore.¹³⁰ Non occorre più pensare alle parole come insieme di lettere dal significato prestabilito, ma occorre quindi vederle come metafore, aventi un significato da prendere e avvicinare al lettore, anche a costo di operare dei cambiamenti dal *prototesto* al *metatesto*:

¹²⁶ Paul RICŒUR, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, in dialogo, No. 2, a cura di Mirela Olivia, Roma, Urbaniana University Press, 2021 (I ed. 2008), p. 29.

¹²⁷ ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, p. 83.

¹²⁸ DIADORI, *Tradurre...*, p. 66.

¹²⁹ ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, p. 364.

¹³⁰ DIADORI, *Tradurre...*, p. 70.

Basta parlare di fedeltà [...] che ci rimanda all'immagine del tradimento volgare, consumato di nascosto fra le lenzuola di un letto disfatto. Meglio parlare di "lealtà", un sentimento serio che può spingerti a guardare una persona negli occhi dicendole: ti ho tradito ma ti ho amato.¹³¹

Tuttavia, tradire il *prototesto* e presentare un *metatesto* diverso al lettore, quindi *mentendogli*, volendo usare il termine presente nel libro di Susanna Basso,¹³² non è qualcosa di accettabile per l'idea qui presentata della *traduzione inclusiva*, che vuole quindi tenere conto di tutti i partecipanti alla traduzione del testo e non essere solo leale al testo, ma allo stesso tempo all'autore, al traduttore e al lettore.

La soluzione al *rumore del non detto* e alle conseguenti *perdite* traduttologiche, che anche in questo elaborato vengono viste come sostanzialmente impossibili da evitare (è impossibile non "limare via" alcune implicazioni del significato dal *prototesto* al *metatesto*¹³³), è che se la negoziazione e la lealtà comportano una perdita di significato, allora bisogna intervenire sul paratesto per permettere al lettore di venire a conoscenza del cambiamento attuato. Questa soluzione ad alcuni teorici non piace (Eco vede la nota come una "sconfitta"¹³⁴), ma con l'avanzare del tempo sembra che anche le case editrici (soprattutto quelle indipendenti) stiano accettando di togliere il traduttore dalla sua condizione di totale "invisibilità", come la definisce Carmignani,¹³⁵ e di permettergli di esprimersi attraverso note e/o post- e prefazioni.¹³⁶ Nel saggio di Tallarico ne *Il traduttore nel testo* (2021), lo studioso si trova d'accordo con Elefante quando questa afferma che prefazioni e postfazioni abbiano la capacità "di orientare la lettura o completarla",¹³⁷ quindi sono un utile mezzo per guidare il lettore nella comprensione della *semiosfera* del libro e dell'autore. Tuttavia, in questa tesi non si ritiene che una semplice prefazione sia sufficiente, anzi, se si dovesse scegliere tra la possibilità di ottenere dalla casa

¹³¹ Citazione di Franco Buffoni in: DIADORI, *Tradurre...*, p. 71.

¹³² Susanna BASSO, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, in Saggi_Bruno Mondadori, Milano, Mondadori, 2010, p. 27.

¹³³ ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, p. 93.

¹³⁴ Ivi, p. 95.

¹³⁵ CARMIGNANI, *Gli autori invisibili...*, pp. 9-10.

¹³⁶ Ilaria VITALI (a cura di), *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2021, p. 10.

¹³⁷ Ivi, p. 62.

editrice lo spazio di una prefazione o la possibilità di immettere delle note nel testo, si deciderebbe per la seconda (tenendo conto che averle entrambe sarebbe meglio).

Per questo motivo, nonostante la posizione estrema di Vladimir Vladimirovič Nabokov (1899-1977), la presente tesi decide di concordare sostanzialmente con la sua visione, esclusivamente per quello che riguarda le informazioni da dare al lettore attraverso la traduzione, ma non per il metodo traduttivo in sé, da cui si dissocia. Il letterato russo si esprime in maniera molto critica nei confronti di quel traduttore che “attenuerà tutto ciò che potrebbe sembrare non familiare al lettore mite e imbecille visualizzato dal suo editore”.¹³⁸ Pur non essendo d'accordo con il linguaggio usato per riferirsi ai lettori, è altresì vero che credere che una nota porti alla disperazione il lettore sia esagerato, anzi, secondo un sondaggio del 2016 di Anna Laura Carrus, che ha intervistato un campione di 659 lettori sostenenti di leggere spesso testi tradotti di autori stranieri, nonostante l'89% degli intervistati abbia ammesso di non sapere chi avesse tradotto l'ultimo libro da loro letto e che non gli importasse assolutamente nulla di chi fosse il traduttore, allo stesso tempo si sono resi disponibili (ben l'82%) a leggere eventuali note presenti nel testo per comprendere meglio il *metatesto*.¹³⁹ Il lettore non è uno sciocco impaurito dalle note, può semmai essere pigro e, nel caso in cui lo sia, semplicemente le ignorerà.¹⁴⁰

Per concludere, si sostiene che la *perdita* in traduzione, a causa del *non detto* culturale della comunicazione, sia fisiologica e impossibile da evitare, motivo per cui in traduzione, per essere da una parte *leale* al lavoro dell'autore e dall'altra *leale* e *sincero* nei confronti del lettore, il sistema più coerente è quello di annotare le decisioni più importanti e più diversificanti prese nella traduzione del messaggio-testo da *prototesto* a *metatesto* e comunicarle tramite nota.

1.8 Per concludere: la *traduzione inclusiva*

La conclusione di questa prima parte dell'elaborato si baserà su una ripresa dei concetti fondamentali di cui si è parlato precedentemente e su come questi siano diventati la base fondante di quella che era già stata definita nel capitolo introduttivo *traduzione inclusiva*.

¹³⁸ Citazione di Vladimir Nabókov in: OSIMO, *Traduzione come metafora...*, pp.31-32.

¹³⁹ VITALI, *Il traduttore nel testo...*, pp. 13-14.

¹⁴⁰ OSIMO, *Traduzione come metafora...*, p. 37.

Una traduzione basata sul *segno*, così come lo intendeva Peirce, e sulla *traduzione intersemiotica*, in quanto comprensiva di ogni tipo di attività traduttologica, può essere una base utile per distaccarsi da quel tipo di visione della traduttologia che la vede come semplice equivalenza linguistica, secondo il metodo strutturalista saussuriano. Attraverso i concetti fondanti di questo tipo di traduzione, ovvero il *discorso interno*, la *semiosfera* e il *non detto*, è possibile costruire un pensiero sulla traduzione che si basi sulla cultura e che vede il traduttore come mediatore culturale, piuttosto che come solo esperto della lingua. Il traduttore intraprende il processo traduttivo sapendo che 1) il *prototesto* che va ad analizzare è innanzitutto già potenzialmente viziato semanticamente e semioticamente, dato che il messaggio che va a tradurre è frutto di una precedente traduzione dal *discorso interno* dell'autore; e 2) è consapevole che la sua stessa interpretazione in fase di lettura preliminare lo porterà a *negoziare* determinati significati, motivo per cui dovrà essere particolarmente attento a non farsi trasportare troppo emotivamente dalla storia, col rischio di perdersi. Una volta fatto ciò, l'attenzione si deve spostare al terzo agente della traduzione: il lettore. Il traduttore si pone come centro di questo processo, ma il suo operato non deve essere egocentrico, anzi, una volta decodificate per la prima volta le informazioni del messaggio-testo, chi traduce ha l'obbligo morale di ricreare un *metatesto* che sia leale nel significato (non necessariamente nelle parole) del *prototesto*, anche attraverso cambiamenti funzionali alla maggiore comprensione delle differenze culturali tra le due *semiosfere culturali*, facendo diventare il testo prodotto un motivo di insegnamento, una via grazie alla quale il lettore può avvicinarsi all'*altro*. Nella scelta tra *accettabilità* ed *adeguatezza*,¹⁴¹ si dovrà quindi scegliere la seconda, per avvicinare l'incontro tra *semiosfere*, piuttosto che impigrire la natura vivace della *semiosfera*, appiattendolo i significati e le differenze tra culture in nome di una maggiore leggibilità. L'obiettivo del traduttore è quello di superare quel paradosso di cui parlava Franz Rosenzweig, citato da Ricœur nel saggio *Sfida e felicità della traduzione*, per cui il traduttore si trova nella scomoda situazione di “servire due padroni”: l'autore e il lettore.¹⁴² La *traduzione inclusiva* si pone come obiettivo quello di prestare attenzione ad “entrambi i padroni” con uguale lealtà, ponendosi come ponte, possibilità di unione e scambio culturale in cui lo straniero/autore

¹⁴¹ OSIMO, *Manuale...*, pp. 106-107.

¹⁴² RICŒUR, *Tradurre l'intraducibile...*, p. 50.

rimane *se stesso*, senza venire banalizzato o appiattito in onore dell'*accettabilità* nella resa, e il lettore appagherà la propria sete di novità, di conoscenza dell'*altro*. Questo può avvenire solamente se viene permesso un incontro tra le *semiosfere*, se si permette al lettore di usare il suo *discorso interno* per far nascere nuovi significati e aumentare i segni di cui ha conoscenza, se si permette di mostrare a chi legge il messaggio-testo cosa si cela sotto il *non detto* quando è culturale e non per esigenza di trama.

Vorrei concludere questa prima parte dell'elaborato citando la studiosa che è stata la "miccia" grazie alla quale questa teoria della traduzione è nata, da un punto di vista ideologico, ovvero Bella Brodzki, facente parte della corrente dei *Post-Translation Studies* e specializzata nello studio della memoria e del trauma in traduzione:¹⁴³

More than ever, translation is now understood to be a politics as well as a poetics, an ethics as well as an aesthetics. Translation is no longer seen to involve only narrowly circumscribed technical procedures of specialized or local interest, but rather to underwrite all cultural transaction, from the most benign to the most venal.¹⁴⁴

La traduzione è un fattore prettamente culturale, che deve aiutare a scoprire il diverso, l'*altro*: dal dettaglio più insignificante all'ovvietà più palese, possibilmente nell'accettazione di queste differenze da parte di tutti gli agenti del processo traduttologico.

Ora che si è conclusa la parte teorica della tesi, è arrivato il momento di passare a quella pratica, in cui si prenderà un caso di studio ben preciso: la traduzione di un racconto breve di Kishi Yūsuke (貴志祐介, 1959-) e lo studio attraverso il quale è stato possibile tradurre il brano seguendo gli ideali della *traduzione inclusiva*. Il caso di studio è importante perché permette di valutare attraverso l'esperienza i pregi e i difetti di questo metodo e, soprattutto, i suoi limiti, di cui si parlerà meglio nei capitoli conclusivi di questo elaborato.

¹⁴³ Bella BRODZKI, *Can these bones live? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp 1-15.

¹⁴⁴ Ivi, p. 2.

CAPITOLO 2

STUDI PRELIMINARI PER UNA TRADUZIONE INCLUSIVA

Il presente capitolo si pone come obiettivo quello di applicare in maniera concreta e coerente i concetti espressi in quello precedente riguardo la *traduzione inclusiva*. Nella prima parte ci si concentrerà sulla figura dell'autore e sull'opera di riferimento, attraverso lo studio delle particolarità della *semiosfera personale* dell'autore e di come, attraverso questa, si venga a generare il testo. Nella seconda parte si cercherà di inquadrare in maniera più puntuale le difficoltà che ci si aspetta di incontrare all'interno del testo, come superarle e come rendere in ultima istanza il testo, analizzando il tutto da una prospettiva più linguistica, concentrandosi quindi sulle differenze nella *linguacultura* presenti tra italiano e giapponese.

Il testo che farà da caso di studio per l'applicazione della teoria presentata in questo elaborato è una storia breve fino alla pubblicazione inedita, dal titolo *Inu nomizo shiru - Dog knows* (犬のみぞ知る - Dog knows, Lo sa il cane, 2008),¹ presente all'interno della raccolta *Kitsunebi no ie* (狐火の家, La casa dei fuochi fatui, 2008), ovvero il secondo libro della *Enomoto shirīzu* (榎本シリーズ, La serie Enomoto), basata sulla risoluzione da parte dell'omonimo *detective* di alcuni omicidi avvenuti all'interno di camere chiuse. L'autore di quest'opera è Kishi Yūsuke (貴志祐介, 1959-) che, come si vedrà in seguito, ha raggiunto in breve tempo una posizione prominente all'interno del campo della letteratura giapponese, attraverso i suoi romanzi *horror*, fantascientifici e gialli, spesso combinando tra di loro i generi.

Prima di iniziare a presentare Kishi, si ritiene importante riflettere sulla posizione dell'autore e delle sue opere all'interno del campo accademico e sul consequenziale tipo di fonti che si è riusciti a visionare per comprendere la sua personalità e il suo stile, che nella *traduzione inclusiva* sono di vitale importanza per riuscire a trasmettere propriamente al lettore del metatesto le idee dello scrittore. Per quanto Kishi goda di una certa rilevanza all'interno dei propri sottocampi letterari, venendo

¹ KISHI Yūsuke, *Kitsunebi no ie* (La casa dei fuochi fatui), Kadokawa Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 2011 (ed. originale 2008), pp. 307-352.

elogiato da vari colleghi e critici, tra cui Ōmori Nozomi (大森望, 1961-),² Sengai Akiyuki (千街晶之, 1970-)³ e Arisugawa Arisu (有栖川有栖, 1959-),⁴ all'interno del campo accademico la sua figura non è stata analizzata né in patria né all'estero. A causa di questa mancanza, ragionare sullo stile e sulle peculiarità dell'autore non è stato facile e ci si è dovuti basare esclusivamente su tre tipi di fonti: le sue interviste, i commenti critici alle sue opere presenti nelle postfazioni delle stesse e, per poter tenere bene a mente una linea temporale, la pagina *Wikipedia* di Kishi Yūsuke,⁵ fondamentale per poter capire in quale contesto venivano rilasciate determinate interviste e in quale periodo venivano scritte le postfazioni, a volte specificamente create per edizioni successive delle sue opere. Si ritiene inoltre di fondamentale importanza specificare che non si è potuto, ad oggi, acquistare ogni singolo romanzo, saggio o manuale creato dall'autore e che molte riviste in cui è stato citato⁶ non sono reperibili fuori dal Giappone (sono presenti nelle biblioteche e non vi sono scansioni *online*). Si è riuscito a ottenere a oggi quattro libri e una raccolta di saggi, tutti importanti da un punto di vista storico per l'analisi dell'autore, poiché dimostrano la consacrazione dello stesso all'interno dei rispettivi sottocampi.

Per quello che riguarda il sottocampo della letteratura horror si è potuto analizzare *Kuroi ie* (黒い家, La casa nera, 1997);⁷ per la letteratura fantascientifica *Shinsekai yori* (新世界より, Dal nuovo mondo, 2008);⁸ per quello che riguarda i gialli *Garasu no hanmā* (硝子のハンマー, Il martello di vetro, 2004)⁹ e la raccolta di racconti che si andrà poi ad analizzare con particolare attenzione: *Kitsunebi no ie*. Di fondamentale importanza per riuscire ad “entrare nella mente” dell'autore è la raccolta di saggi brevi *Gokuakuchō ni naru yume wo miru: Kishi Yūsuke essei-shū* (極悪鳥になる夢を見る・貴志祐介エッセイ集, Sogno di diventare un uccello

² KISHI Yūsuke, *Shinsekai yori* (Dal nuovo mondo), Vol. 3, Kodansha Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kondansha, 2019 (I ed. 2011; ed. originale 2008), pp. 540-551.

³ KISHI, *Kitsunebi no ie*, pp. 353-358.

⁴ Katsuji no manabi, *Dai nijūgo kai: Sugureta entāteinmento shōsetsu no motsu gēmu-sei* (numero 25: la giocosità di un eccellente romanzo di intrattenimento), 28 marzo 2011: <https://katsuji.yomiuri.co.jp/archives/239> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 14:10).

⁵ Wikipedia, *Kishi Yūsuke*: <https://ja.wikipedia.org/wiki/貴志祐介> (ultima visita: 27 dicembre 2022, ore 14:21).

⁶ Ibidem.

⁷ KISHI Yūsuke, *Kuroi ie* (La casa nera), Kadokawa Horā Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 1999 (I ed. 1998, ed. originale 1997).

⁸ KISHI, *Shinsekai yori*, pp. 540-551.

⁹ KISHI Yūsuke, *Garasu no hanmā* (Il martello di vetro), Kodansha Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kondansha, 2017 (I ed. 2007, ed. originale 2004).

malefico: una raccolta di saggi di Kishi Yūsuke, 2013)¹⁰ che ha permesso di dare più concretezza alla figura dell'autore, il quale si è raccontato senza filtri all'interno dell'opera.

Nonostante l'apparente esigua quantità di romanzi su cui fare affidamento, dato che in totale Kishi ha prodotto diciotto volumi di vario genere nella sua carriera, i testi posseduti sono tutti di storie precedenti o contemporanee a *Kitsunebi no ie*, quindi possono permettere una panoramica abbastanza esaustiva della traiettoria e delle prese di posizione di Kishi dall'esordio alla pubblicazione del giallo a cui ci si riferisce principalmente in questa tesi. Per tutto il resto della sua lunga produzione, si ritiene che sia sufficiente l'abbondante quantità di interviste revisionata, che ha permesso di investigare il pensiero dell'autore proprio dal 2008¹¹ (anno di pubblicazione di *Kitsunebi no ie*) fino al 2020, anno in cui è stato pubblicato il suo penultimo romanzo: *Wareware wa, mina kodoku de aru* (我々は、みな孤独である, Siamo tutti soli, settembre 2020).¹²

Prima di procedere con l'analisi di stampo bourdieuiano della figura dell'autore, si trova infine importante chiarire la parzialità di questa analisi rispetto a quello che si potrebbe effettivamente ottenere tramite la consultazione di tutti i testi da quest'ultimo prodotto, le interviste su periodici non visionabili e, soprattutto, la lettura del testo *Entateinmento no tsukurikata* (エンタテインメントの作り方, Come scrivere un'opera di intrattenimento, 2015), che contiene al suo interno importanti dettagli riguardanti il come Kishi lavori quando è alle prese con una nuova opera.¹³ L'analisi che segue è quindi migliorabile e in divenire e va intesa come un tentativo di mostrare come si dovrebbe intendere lo studio dell'autore per ottenere una *traduzione inclusiva*.

¹⁰ KISHI Yūsuke, *Gokuakuchō ni naru yume wo miru: Kishi Yūsuke essei-shū* (Diventando un uccello malefico vedrò i sogni: una raccolta di saggi di Kishi Yūsuke), Tōkyō, Kabushiki gaisha Seidosha, 2013.

¹¹ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi. Dai 77 kai: Kishi Yūsuke-san* (I percorsi di lettura degli autori. Numero 77: Kishi Yūsuke), 28 marzo 2008: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 16:24).

¹² Shōsetsu Maru, *Kishi Yūsuke-san: wareware wa, mina kodoku de aru - Jibun ha naze jibun nano ka* (Kishi Yūsuke: Siamo tutti soli - Perché "io" sono "io"?), 21 dicembre 2022: https://shosetsu-maru.com/interviews/authors/storybox_interview/90 (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 17:30).

¹³ Reader Store, "Entateinmento no tsukurikata" haishin kinen! Sakka intabyū Kishi Yūsuke (L'anniversario della pubblicazione di "Come scrivere un'opera di intrattenimento"! Intervista con l'autore: Kishi Yūsuke), 8 maggio 201: <https://ebookstore.sony.jp/stc/article/campaign/249/> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 19:10).

2.1 Una panoramica sull'autore: analizzare la *semiosfera* da cui nasce il testo

Nel libro *Le regole dell'arte* (1992) il sociologo francese Pierre Bourdieu (1930-2002) illustra il funzionamento della società per quello che riguarda gli squilibri di potere all'interno dei campi che la fanno funzionare e degli attori che ne fanno parte, mostrando particolare interesse per i campi legati alle arti, come quello della pittura e della letteratura.¹⁴ Vista la complessità della teoria e la moltitudine di elementi necessaria a uno studio completo del campo, in questa tesi ci si focalizzerà sulla figura dell'autore in relazione al campo, dando per scontato che esista un campo della letteratura in Giappone e che siano presenti al loro interno una serie di sottocampi tra cui quello della letteratura *horror*, fantascientifica e *mystery*. Un'altra differenza di impostazione rispetto al lavoro di Bourdieu è il quando far iniziare l'analisi del rapporto tra il campo e lo scrittore: quando analizza Flaubert all'interno del volume, Bourdieu si sofferma esclusivamente sull'opera *Educazione sentimentale*,¹⁵ e, anche negli esempi successivi all'interno del libro, parla sempre di figure che sono già in qualche modo attive all'interno del campo da un punto di vista produttivo (produzione pura o grande produzione¹⁶). Nel caso preso qui in esame si cercherà di analizzare la figura dell'autore ben prima che potesse anche solo essere definito tale: a più riprese Bourdieu cita la produzione delle opere d'arte indicando come principali attori l'artista e l'editore, con tutte le caratteristiche di strategia commerciale che ne derivano,¹⁷ ma va data anche particolare attenzione a chi usufruisce dell'opera, ovvero, nel caso di questa tesi, il lettore. Questo è comunque parte integrante del processo di compravendita del testo letterario e sicuramente, specialmente al giorno d'oggi in cui è possibile esprimere liberamente la propria opinione tramite internet, è fondamentale nel processo di consacrazione di un autore e nell'elargire una parte di quel capitale simbolico che finisce per ottenere. Per questi motivi, è utile analizzare la figura dell'autore, se possibile, fin dall'infanzia: capire che tipo di bambino fosse Kishi con lo scopo di capire i suoi *habitus*, specialmente letterari, dato che si parla di un autore di romanzi.

Con queste premesse, prima di ragionare sulla posizione di Kishi del 1986, anno in cui per la prima volta cerca di entrare all'interno del campo della letteratura come

¹⁴ Pierre BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005 (ed. originale 1992), pp. 11-12.

¹⁵ Ivi, pp. 55-91.

¹⁶ Ivi, pp. 186.

¹⁷ Ivi, pp. 213-223.

scrittore, è ottimale introdurre brevemente l'autore e analizzare una sua intervista molto personale, in cui spiega il suo rapporto con la letteratura dall'infanzia al 2008.¹⁸

Kishi Yūsuke nasce a Ōsaka nel 1959, dove vive fino al 1972, anno in cui si trasferisce ad Amburgo, in Germania Ovest, a causa del lavoro del padre.¹⁹ Qui assapora un ambiente più libero rispetto alla scuola privata che frequentava in Giappone e inizia quindi a fare esperienza di una cultura diversa dalla propria.²⁰ Tornato in patria, ricomincia a frequentare la scuola privata e, dopo il diploma, frequenta l'università di Kyōto, laureandosi nella facoltà di economia. Per concludere, dopo la laurea viene assunto nella compagnia di assicurazioni sulla vita Asahi, in cui lavorerà fino alla vittoria nel 1997 del *Nihon horā shōsetsu taishō* (日本ホラー小説大賞, Premio per il miglior romanzo horror giapponese), grazie alla quale può lasciare il lavoro e a dedicarsi totalmente alla scrittura.²¹

Kishi è stato fin da subito un bambino molto appassionato della lettura, iniziando precocemente a leggere da solo i primi libri illustrati ai tempi delle scuole materne.²² Alle elementari legge tutta la collezione completa della serie di libri *Shōnen shōjo sekai no meisaku bungaku* (少年少女世界の名作文学, Capolavori mondiali della letteratura per ragazzi e ragazze, 1964-1968), la collezione edita da Kawade Shobo chiamata *Sekai bungaku zenshū* (世界文学全集, Raccolta completa della letteratura mondiale, 1959-1966), grazie alla quale scopre Dickens, che lo colpirà molto per il suo stile narrativo, e infine vale la pena di citare che in quel periodo ha letto la raccolta di opere di Yoshikawa Eiji (吉川英治, 1892-1962), rimanendo fortemente affascinato dalla sua versione di *Sangokushi* (三国志, Il romanzo dei tre regni, 1938), libro che in teoria sarebbe dovuto essere fuori dalla sua portata a causa dei *kanji* al suo interno.²³

¹⁸ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

¹⁹ KISHI Yūsuke, *Punfuri ha jiyū no aji* (Le patatine fritte hanno il sapore della libertà), in *Sakka no kuchifuku*, *Kōsho kōjitsu - Good Life With Books*, 2 giugno 2018: https://book.asahi.com/article/11585505?iref=pc_ss_date_article (ultima visita: 7 dicembre 2022 ore 11:41).

²⁰ Ibidem.

²¹ Wikipedia, *Kishi Yūsuke*: <https://ja.wikipedia.org/wiki/貴志祐介> (ultima visita: 5 dicembre 2022, ore 14:21).

²² Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

²³ Ibidem.

Se fino alle elementari Kishi ha letto molti libri appartenenti a generi diversi, quindi, da un punto di vista bourdieuiano, sviluppando delle abitudini (*habitus*) di lettura eterogenee, dalle medie in poi inizia a focalizzarsi su quei testi che definisce “di intrattenimento”, abbandonando quindi i lunghi classici, ma non prima di decidere di leggere completamente i *Racconti straordinari dello studio Liao*, una raccolta di classici *horror* soprannaturali cinesi, anche questa avente dei kanji teoricamente fuori portata per la sua età (ha infatti ammesso che senza i *furigana* presenti non sarebbe mai riuscito a leggerli).²⁴ Dopo aver abbandonato i classici si è appassionato ai libri tascabili, soprattutto di gialli e fantascienza; quest’ultima diventerà per lui un’ossessione, poiché finirà per leggere qualsiasi libro di fantascienza giapponese acquistabile in libreria, per poi passare a quella internazionale. È in questo contesto che inizia a sviluppare *habitus* più delineabili, decidendo che la fantascienza per eccellenza sia quella in cui l’umanità è costretta, dopo una qualche tipo di catastrofe, a sopravvivere in un ambiente ostile, leggendo quindi autori come Nevil Shute (*L’ultima spiaggia*, 1957), John Wyndham (*Il giorno dei trifidi*, 1951) e soprattutto Brian Aldiss (*Il lungo meriggio della Terra*, 1962), da lui considerato il miglior scrittore di fantascienza della storia.²⁵ Questo *habitus* viene espresso dai suoi primissimi scritti giovanili, inediti, in cui inizia a scrivere brevi racconti fantascientifici con elementi tipici dell’*horror* che secondo il giovane Kishi venivano poco sfruttati nelle opere fino ad allora prodotte, utilizzando ad esempio elementi come i funghi parassitari per creare effetti macabri all’interno di una di queste.²⁶

Per quello che riguarda gli *habitus* sviluppati nel genere del giallo, cita S. S. Van Dine (*La fine dei Greene*, 1928), Erle Stanley Gardner (i racconti della serie di “Perry Mason”), Ellery Queen e Agatha Christie, che tuttavia ripudia in quanto si era “permessa” di scrivere il finale di una storia in cui la punizione all’omicida non veniva data dal detective Poirot, che non riesce ad incriminarlo, ma da Dio.²⁷ Questo dettaglio è particolarmente interessante nell’analisi che si sta facendo poiché dimostra come Kishi già in giovane età ritenesse che i romanzi (che siano *horror*, fantascientifici o, soprattutto, *mystery*) dovessero essere sempre realistici,

²⁴ Ibidem.

²⁵ ActusSF, *ITW Kishi Yūsuke VO*, 31 ottobre 2017:

<https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-7687> (ultima visita: 7 dicembre 2022 ore 12:13);

²⁶ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

²⁷ Ibidem.

rifiutando qualsiasi tipo di strano esoterismo o misticismo, come ha detto in un'intervista del 2017.²⁸ Questo dimostra che, riprendendo i termini di Bourdieu, un usufruttore dell'opera d'arte sviluppa non solo un *habitus* ma riesce anche a prendere posizione all'interno del campo, dettaglio utile anche alla comprensione del testo che si è scelto di tradurre in questo elaborato.

Alle scuole superiori continua ad esplorare la letteratura *mystery*, *thriller* e i contemporanei giapponesi come Ōe Kenzaburō (大江健三郎, 1935-) e Tsutsui Yasutaka (筒井康隆, 1934-), ancora oggi uno dei suoi autori contemporanei preferiti assieme a Murakami Haruki (村上春樹, 1949-).²⁹ Oltre a questi, i testi probabilmente più importanti nello sviluppo degli *habitus* di Kishi sono stati *La fattoria degli animali* (1945), letto in inglese, e *1984* (1949), che abbandona a causa di alcune difficoltà linguistiche con la lingua inglese e che completa successivamente in giapponese. Specialmente il secondo libro è considerato da lui un capolavoro del genere distopico fantascientifico e lo ha colpito profondamente.³⁰

Il periodo universitario è descrivibile come il più importante nello sviluppo delle idee e degli *habitus* di Kishi nei confronti della società in cui è immerso. Lo scrittore non vuole frequentare veramente economia all'università: preferirebbe studiare lettere e filosofia, ma viene costretto a un'altra scelta da genitori e professori. Questa sostanziale indifferenza per lo studio dell'economia, gli permette di iniziare a leggere saggi, in quanto afferma di volersi mettere alla prova con testi più "complicati".³¹ Gli studi su cui si focalizza sono la psicologia, aborrendo Freud e studiando con molta attenzione la figura del *Puer aeternus* junghiana (e Jung in generale), e la biologia/etologia, leggendo due volumi che sono diventati sin da subito fondamentali per le sue rappresentazioni del comportamento umano:³² *L'aggressività. Il cosiddetto male* (1963), del padre dell'etologia moderna Konrad Lorenz (1903-1989),³³ e *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (1989), del biologo ed evoluzionista Richard Dawkins (1941-).³⁴ Un esempio

²⁸ ActusSF, *ITW Kishi Yūsuke VO*: <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-7687>.

²⁹ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Konrad LORENZ, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Milano, il Saggiatore, 2015 (I ed. 1969, ed. originale 1963).

³⁴ Richard DAWKINS, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, in Oscar Saggi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2022 (I ed. 1995, ed. originale 1989).

pratico di utilizzo palese di questi concetti nella creazione dei personaggi sono i protagonisti e il mondo di *Shinsekai Yori*,³⁵ così come Hasumi, il protagonista di una delle sue opere più famose globalmente: *Aku no kyōten* (悪の教典, traduzione italiana del titolo dell'omonimo film: Il canone del male, 2010).³⁶

Per concludere la formazione del pensiero dell'autore attraverso la lettura di romanzi, l'ultimo tassello fondamentale viene ottenuto nel periodo in cui lavora nell'agenzia di assicurazioni sulla vita Asahi. In generale, in quel periodo legge molta letteratura fantascientifica, trovandola a suo dire più "facile" da leggere e meno stressante di altre, e qualche *horror* di Stephen King (1947-) e Robert McCammon (1952-), pur non apprezzando quelli a sfondo troppo soprannaturale.³⁷ In questi anni, con lo pseudonimo di Kishi Yūsuke (岸祐介), prova a partecipare a un concorso tenuto dalla Hayakawa shobō nel 1986, in cui riceve una menzione per l'originalità degli argomenti, pur non vincendo o venendo pubblicato, presenti nel racconto *Kootta kuchibashi* (凍った嘴, Il becco congelato).³⁸ La sua prima e unica pubblicazione precedente al 1996 avviene l'anno successivo, nel 1987, con il racconto *Yoru no kioku* (夜の記憶, Le memorie della notte), scritto sempre sotto pseudonimo: si tratta di un racconto fantascientifico che ha segnato la sua prima vera apparizione pubblica all'interno di una grossa rivista, ovvero la già allora storica *SF magazine*.³⁹ Nonostante questi primi tentativi, Kishi non riesce più a far pubblicare nuovi racconti fino alla fine degli anni Novanta: in questo periodo storico i concorsi iniziano ad aumentare sia di numero che di premio in denaro in caso di vittoria;⁴⁰ la morte di un caro collega per un incidente stradale lo segna particolarmente, portandolo a chiedersi se avrebbe avuto rimpianti in caso di una dipartita prematura come quella dell'amico;⁴¹ legge un libro del 1991, che cambia per sempre il suo modo di intendere il genere *horror*: *Ringu* (リング, Ring, 1991) di Suzuki Kōji (鈴木光司, 1957-). Questo testo ha un forte impatto nella carriera di Kishi in quanto gli fa capire che l'*horror* può unirsi al *mystery* creando una "forza

³⁵ KISHI, *Shinsekai yori...*, p. 545.

³⁶ Hon no hanashi, *Seizensetsu ni tatta shisutemu ni akuma ga hairikomu* (Il diavolo entra in un sistema basato sulla bontà), pagina 1, 20 luglio 2010: <https://books.bunshun.jp/articles/-/1484> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 10:16).

³⁷ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

³⁸ KISHI, *Shinsekai yori...*, pp. 545-546.

³⁹ Ivi, p. 546.

⁴⁰ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

⁴¹ ActusSF, *ITW Kishi Yūsuke VO*: <https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-7687>.

espressiva” superiore, diversa dagli *horror* fino a quel momento scritti. Questa nuova visione lo fa riflettere sulle infinite possibilità che avrebbe potuto dargli l’iniziare a mescolare i generi letterari: *Jūsan-ban me no perusona - ISOLA* (十三番目人格 ISOLA, La tredicesima personalità - ISOLA, 1996), ricevente un encomio alla terza edizione del *Nihon horā shōsetsu taishō* (日本ホラー小説大賞, Premio per il romanzo horror giapponese) del 1996, è infatti un romanzo che unisce elementi fantascientifici, orrorifici e di mistero.⁴² L’anno successivo vince la quarta edizione dello stesso premio con *Kuroi ie* e, dato il successo che ne è poi derivato, si può dire che le posizioni all’interno del campo prese, gli *habitus* letterari che ha sviluppato negli anni e il potere simbolico che è derivato dalla nomina e dalla successiva vittoria dei concorsi del 1996 e 1997, hanno reso Kishi in tempi relativamente brevi un membro di spicco all’interno del campo letterario giapponese, anche se inizialmente esclusivamente nel sottocampo della letteratura orrorifica.

Vale la pena domandarsi, dopo aver valutato in che modo Kishi abbia sviluppato i propri *habitus*, quali vengano considerati i punti forza dei suoi romanzi e i motivi per cui in patria viene molto apprezzato, producendo un *bestseller* dopo l’altro.

Partendo dall’ultimo quesito, la risposta che può apparire più semplice è che, più che la bellezza dei testi in sé, sia l’ottenere dei premi a rendere famoso un determinato romanzo o scrittore. Questo è sicuramente vero in parte, ma viene difficile pensare che sia il solo motivo. Bourdieu in un testo precedente, *Language and Symbolic Power* (1982), parla in maniera chiara della funzione dei premi: va fatto innanzitutto notare che il campo ha come condizione di esistenza l’auto-riproduzione. Così come accade nella lingua “alta” usata nei romanzi, allo stesso modo anche i romanzi stessi assumono valore, per quello che riguarda i contenuti, se riproducono temi ed espressioni accettati dal campo.⁴³ Uno dei metodi per riprodurre queste caratteristiche care a chi detiene il maggior capitale simbolico nel campo è appunto l’istituzione dei premi, in modo da dare maggiore visibilità a chiunque possa concretamente autolegittimare il campo stesso, metodo chiamato dal sociologo francese in altri tomi “circuito di legittimazione”.⁴⁴ Questo metodo è

⁴² Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

⁴³ Pierre BOURDIEU, *Language and Symbolic Power*, a cura di John B. Thompson, Cambridge, Polity Press, 1991 (ed. originale 1982), pp. 57-58.

⁴⁴ James ENGLISH, “Winning the Culture Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art”, in *New Literary History*, Vol. 33, No. 1, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002, p. 111.

doppiamente funzionale per lo scrittore che prova a vincere il premio poiché da un lato ottiene capitale simbolico grazie alla gratificazione del proprio lavoro da parte di una persona che già ne ha molto,⁴⁵ dall'altro l'attrattiva di questa tipologia di gare è anche il premio in denaro che ne consegue, elemento fondamentale nella decisione di Kishi di puntare tra tutti proprio a quel preciso *contest*. Infatti, vincere il concorso gli avrebbe permesso di passare almeno un anno senza lavorare.⁴⁶ Riprendendo però Bourdieu, ciò che occorre per avere successo nel campo è una costante e spesso inconscia auto-censura dell'autore, per produrre sempre testi che vengano accolti positivamente dai superiori e pari al suo interno, senza inserire particolari novità scomode.⁴⁷ Questa posizione potrebbe far credere che la vittoria di Kishi con *Kuroi ie* sia sintomo di una comprensione dei gusti all'interno del campo e una conseguente ricerca di “farsi piacere” e di “vendersi”, tuttavia il critico Kitagami Jirō (北上次郎, anno di nascita sconosciuto), che ha scritto la postfazione di *Kuori ie*, si esprime dicendo che era estremamente dubbioso riguardo il romanzo a causa di un pregiudizio: la letteratura *horror* “moderna” (“alla Stephen King”, per fare un esempio) era arrivata in Giappone da troppi pochi anni per poter essere già compresa e riproposta dagli scrittori giapponesi attraverso l'utilizzo di concorsi.⁴⁸ Questa premessa critica sembrerebbe mettere in dubbio l'esistenza del sottocampo dell'*horror* (inteso come “moderno”), ma è già stato precedentemente affermato che il concorso e i premi sono un meccanismo di auto-regolazione e di auto-sostentamento del campo stesso. Dunque il concorso si potrebbe identificare come un sintomo della stabilità esistente in un campo, sotto questa visione. Tuttavia è anche vero che Kitagami stesso ammette il proprio errore di presunzione, finendo per elogiare le opere nate da questi concorsi e, specialmente, definire *Kuroi ie* come un *capolavoro* del genere.⁴⁹ Tutto ciò implica che il sottocampo dell'*horror* esistesse già in Giappone nel 1997? Non necessariamente, ma come si è già detto all'inizio del capitolo si indagherà il legame tra Kishi e il campo presupponendo l'esistenza di quest'ultimo, poiché un'indagine di questo tipo avrebbe bisogno probabilmente di anni di studio che non sono possibili in questo frangente.

⁴⁵ BOURDIEU, *Language and symbolic power*, p.73.

⁴⁶ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

⁴⁷ BOURDIEU, *Language and symbolic power*, p.77.

⁴⁸ KISHI, *Kuroi ie*, p. 389.

⁴⁹ Ivi, pp. 389-390.

L'ipotesi che viene fatta in questo elaborato è che il successo del primo romanzo che ha portato Kishi alla ribalta (*Kuroi ie*) sia un misto tra il riconoscimento di quegli elementi che formano l'aspettativa di un testo nel campo e la sua incredibile resa linguistica dei dettagli che lo rendono superiore alla media in questo aspetto, che è tipico dell'autore e riproposto costantemente da quest'ultimo in ogni singola opera prodotta. La maggior parte delle interviste e dei commenti critici valutata per questo elaborato ha infatti come comune denominatore un singolo aspetto: la realistica data dalla costante attenzione per ogni minimo dettaglio. In questo modo il lettore di *Kuroi ie* entra, volente o nolente, all'interno del mondo delle assicurazioni sulla vita e del loro funzionamento, come afferma il critico del libro.⁵⁰ Per scrivere il successivo romanzo, *Tenshi no saezuri* (天使の囁き, Il coro degli angeli, 1998), sembra aver descritto dettagliatamente la psicologia dei personaggi, aver usato concetti di biologia e, come suole fare di solito, aver minuziosamente mostrato al lettore gli effetti dei parassiti, gli "antagonisti" della storia, sul corpo umano dei malcapitati che li ospitavano. Si utilizza qui il termine "sembra" in quanto si è potuto solamente leggere una sinossi del testo e, per una panoramica più larga dei pro e dei contro del libro, ci si è affidati alle recensioni presenti nella pagina Amazon,⁵¹ Book meter⁵² e Book walker⁵³ dello stesso. La decisione di prestare ascolto a queste recensioni verrà a breve spiegata, ma è bene comunicare che è stato il metro di giudizio per tutti quei romanzi di cui non si è trovata un'intervista o recensione ufficiale o che non si è letto in alcun modo. Casi a parte sono *Aku no kyōten*, di cui si è stata visionata la trasposizione cinematografica,⁵⁴ della quale, tuttavia, non si conosce il grado di fedeltà col romanzo, ma di cui si sa che è stata visionata da Kishi prima del completamento, tant'è che vi ha persino recitato,⁵⁵ e *Kurimuzon no meikyū* (クルムゾンの迷宮, Il labirinto cremisi, 1999),

⁵⁰ Ivi, pp. 390-391.

⁵¹ Amazon (Japan), *Tenshi no saezuri* (Kadokawa Horā Bunko) (Il coro degli angeli (tascabili horror Kadokawa)), recensioni: <https://amzn.to/3W6msIP> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 17:11).

⁵² Bookmeter, *Tenshi no saezuri* (Kadokawa Horā Bunko) (Il coro degli angeli (tascabili horror Kadokawa)), recensioni: <https://bookmeter.com/books/574145> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 15:41).

⁵³ Book walker è in verità un'implementazione del sito book meter, in cui esiste un sistema di valutazione a stelle, cosa non presente nel sito book meter. Book walker, *Tenshi no saezuri* (Il coro degli angeli), giudizi e recensioni: <https://bit.ly/3Xh013I> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 15:50);

⁵⁴ MIIKE Takashi, *Aku no kyōten* (Il canone del male), Tōkyō, Tōhō kabushiki gaisha, 2012.

⁵⁵ Rakuten books, *Itō Hideaki shuen. 2012 aki, kindan no eigaka, gakkō o butai ni kuri hirogerareru senritsi no saiko horā, "Aku no kyōten" Kishi Yūsuke ni semaru* (Con l'attore Itō Hideaki. Autunno 2012, un adattamento vietato ai minori in cui la scuola è il palcoscenico di un horror psicologico).

di cui si è letta l'unica traduzione esistente in inglese tra tutti i romanzi dell'autore: *The Crimson Labyrinth*.⁵⁶

Si potrebbe continuare a parlare di come Kishi sfrutti la sua approfondita conoscenza di ogni argomento che va a trattare per ogni singolo romanzo o raccolta di storie brevi prodotti, ma si comprende che potrebbe sembrare ridondante e poco produttivo. Ciò che vale la pena raccontare a proposito della fissazione dell'autore per i dettagli è che quest'ultimo non si può definire un "tuttologo", bensì una persona estremamente portata all'ascoltare gli esperti per riuscire a creare questa realistica: il suo romanzo meno riuscito, almeno secondo i recensori del libro sulle pagine dei siti di recensioni⁵⁷ si chiama *Suzumebachi* (雀蜂, La vespa mandarina, 2013) ed è un buon esempio di questa sua propensione all'ascolto. In un'intervista del 2014 parla appunto del processo che lo ha portato a scrivere questo romanzo, che si potrebbe definire grossomodo come un *mystery survival horror*, in cui il protagonista, estremamente allergico alla vespa mandarina, si ritrova letteralmente circondato da sciami di questi animali all'interno della propria casa vacanze in montagna: una sola puntura potrebbe causargli uno *shock* anafilattico e ucciderlo. Per capire esattamente il comportamento sociale, le abitudini e le strategie di attacco di queste vespe, così come i modi per spaventarle e "contrattaccare", Kishi ha parlato a lungo con diversi studiosi di questi animali, preparando minuziosamente in questo modo il suo romanzo.⁵⁸

Anche di quel che riguarda le ricerche fatte da Kishi con lo scopo di creare determinate situazioni all'interno dei suoi libri si potrebbe parlare a lungo, ma si preferisce concludere il discorso ritornando per un momento a Bourdieu. *Le regole dell'arte* si focalizza sul mostrare in che modo il campo si formi, si auto-gestisca e si auto-riproduca, e questi concetti vengono ciclicamente ripresi per tutto il volume. Uno degli aspetti più interessanti dell'opera del sociologo è il mostrare la differenza di posizione tra chi produce *l'arte per l'arte*, quella più "alta" da un punto di vista simbolico, e chi produce arte per il mercato in modo che quest'ultimo possa

Aspettando "Il canone del male" di Kishi Yūsuke, 2012: <https://bit.ly/3uYwYWD> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 17:27).

⁵⁶ KISHI Yūsuke, *The Crimson Labyrinth*, New York, Vertical, 2006 (ed. originale 1999).

⁵⁷ Si invita a consultare per comodità la pagina Amazon, ma anche Book meter e Book walker sono concordi nel definirlo quello forse meno riuscito: Amazon (Japan), *Suzumebachi* (Kadokawa Horā Bunko) (La vespa mandarina (tascabili horror di Kadokawa)), recensioni: <https://amzn.to/3HNnI5c> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 12:18).

⁵⁸ Youtube, *Sakka no Kishi Yūsuke-san* (Lo scrittore Kishi Yūsuke), 15 marzo 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=w6ZY3bxDI7o> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 13:01).

sostentarsi e gli editori possano “rischiare” con gli artisti nuovi ed emergenti, che però hanno meno probabilità di fare successo.⁵⁹ Si potrebbe affermare che far vincere un premio a un autore possa significare per il mercato: “Questo libro può vendere molto e farmi guadagnare”. Kishi è un elemento interessante da studiare poiché a lui *l’arte per l’arte*, ovvero la *letteratura pura* (junbungaku, 純文学⁶⁰), non interessa, preferendo la *letteratura di intrattenimento* (entateinmento bungaku, エンタテインメント文学), che lui chiama semplicemente *intrattenimento* (entateinmento, エンタテインメント),⁶¹ come infatti suggerisce il titolo del suo manuale *Entateinmento no tsukurikata*. L’importante per l’autore non è quindi produrre opere che vengano riconosciute dai suoi pari, ma che vengano apprezzate e godute dai lettori, che sono sempre il suo primo pensiero durante la scrittura di un libro: non devono infatti mai annoiarsi.⁶² Con questa consapevolezza si giustifica anche l’utilizzo delle recensioni dei lettori all’interno dei siti come Amazon, che più di tutti hanno il diritto di bocciare o promuovere un romanzo. A proposito di questo, va fatto notare che, come si era già detto poco sopra, il testo meno piaciuto tra quelli prodotti è stato *Suzumebachi*, che ha ottenuto un punteggio di 3,3 stelle su cinque su Amazon,⁶³ attraverso la media di duecentosettantanove recensioni, e 3,4 stelle su cinque su Book walker,⁶⁴ quindi comunque pienamente sufficiente. Invece, il più apprezzato in assoluto sul Amazon è *Shinsekai yori*, con un ottimo punteggio medio (dei tre volumi) di 4,4 stelle su cinque, mediando i punteggi di più di duemila recensioni,⁶⁵ su Book walker sono stati valutati in media 4,7 stelle⁶⁶ e di Book meter le recensioni totali sono più di novemila (comprendendo i tre volumi)

⁵⁹ Questo meccanismo è ben spiegato in: BOURDIEU, *Le regole dell’arte...*, pp. 207-243.

⁶⁰ Diventa impossibile in questo elaborato spiegare in che cosa consista il termine “letteratura pura”, peraltro dibattuto. Si lascia per consultazione la definizione enciclopedica: Kotobank, *Nihon oohyakka zensho (Nipponika) “junbungaku” no setsumei* (Enciclopedia del Giappone (Nipponika): commento sulla “letteratura pura”): <https://bit.ly/3WbCFMP> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 15:23).

⁶¹ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

⁶² Hon no hanashi, *Seizensetsu ni tatta...*: <https://books.bunshun.jp/articles/-/1484>.

⁶³ Amazon (Japan), *Suzumebachi...*: <https://amzn.to/3HNnlSc>.

⁶⁴ Book walker, *Suzumebachi* (La vespa mandarina), giudizi e recensioni: <https://bit.ly/3kb6j6K> (Ultima visita: 12 gennaio 2023, ore 16:02).

⁶⁵ Amazon (Japan), *Risultati per “Shinsekai yori”*: <https://amzn.to/3X5jfK1> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:20).

⁶⁶ Book walker, *Risultati per “Shinsekai yori”*: <https://bookwalker.jp/series/5179/list/> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:25).

e sono quasi tutte positive.⁶⁷ Ogni libro prodotto da Kishi è quindi sostanzialmente apprezzato.

Kishi è un autore intelligente, che ha saputo utilizzare a proprio favore la propria capacità descrittiva, il suo utilizzo innovativo di stili diversi⁶⁸ e la sua ossessione per i dettagli (che rende realistico anche il romanzo più fantascientifico) per riuscire a sfruttare il funzionamento del “gioco”, come lo definisce Bourdieu, accettando l'*illusio* che è essenziale per parteciparvi,⁶⁹ e utilizzando il proprio posizionamento e i propri *habitus* per riuscire a produrre una *letteratura di intrattenimento* che è apprezzata e goduta da moltissimi giapponesi, che lo definiscono un maestro in quello che fa.

Dopo aver condotto questa breve analisi sull'autore e il suo rapporto con il campo della letteratura, ora si inizierà a parlare meglio del testo che si andrà a tradurre successivamente, *Inu nomizo shiru - dog knows*, il libro che lo contiene e la serie da cui è tratto.

2.2 Analisi dell'opera, dei suoi personaggi e della sua posizione nel campo

In questo sottocapitolo si cercherà di parlare approfonditamente di come il racconto scelto per la traduzione in questa tesi si collochi all'interno della produzione di Kishi, con particolare riferimento alla figura del *detective*.

Dopo una prima parziale analisi dei romanzi prodotti dallo scrittore e successivamente alla visionatura della reazione e dei commenti dei lettori/recensori, si può affermare con un buon grado di certezza che la maggior parte delle produzioni di Kishi siano percepite come permeate da un senso di mistero e dalla ricerca di un “qualcosa”, la cui indagine porta infine alla scoperta della verità. Gli unici racconti che è possibile escludere da questa categoria sono *Ao no honoo* (青の炎, La fiamma blu, 1999), *Aku no kyōten*, *Tsumibito no sentaku* (罪人の選択, La scelta del peccatore, 2020) e *Akisame monogatari* (秋雨物語, Racconti della pioggia autunnale, 2022). Se gli ultimi due sono due raccolte di storie brevi, incentrate una sulla fantascienza e l'altra sull'*horror*, quindi meno intense da un punto di vista del lato *mystery*, *Ao no honoo* e *Aku no kyōten* mancano del lato

⁶⁷ Book meter, *Risultati per “Shinsekai yori”*: <https://bit.ly/3k1uW5A> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:30).

⁶⁸ KISHI, *Shinsekai yori...*, p. 542.

⁶⁹ BOURDIEU, *Le regole dell'arte...*, pp. 236-243.

misterioso per un motivo molto particolare: sono gli unici due romanzi scritti da Kishi in cui il protagonista è l'assassino, quindi l'intrattenimento si basa sul come l'omicida decide di attuare la propria strategia e le difficoltà che incontra.

In tutti i restanti romanzi, quindi, si ha una accentuata presenza del mistero e della ricerca della sua risoluzione, tuttavia in quasi nessuno, *Serie Enomoto* a parte, è presente la figura del *detective*, tranne che nel suo penultimo romanzo: *Wareware wa, mina kodoku de aru*. Qui la figura del *detective*, che nella storia è un consulente privato (proprio come Enomoto nella omonima serie), viene sfruttata per far avanzare la trama in modi altrimenti complessi da gestire: il tema della ricerca in questo romanzo è il fulcro dell'intera opera. Chabatake Tetsurō (茶畑徹朗), scontroso *detective* scritto nella maniera dello *hard boiled*, uno dei tantissimi generi presenti nel romanzo,⁷⁰ si ritrova immerso in un mistero risolvibile solo tramite il rivivere il passato attraverso il mondo onirico, dovendo allo stesso tempo sopravvivere a una realtà violenta come quella degli *yakuza*.⁷¹

Se dunque in *Wareware wa, mina kodoku de aru* la figura del *detective* è centrale per il proseguo della trama, paradossalmente non è questo il caso nella serie che prende il nome da quello che dovrebbe essere in teoria il protagonista. In verità la *Serie Enomoto* è pensata in una maniera leggermente diversa da molti altri gialli: non è il *detective*, o la coppia di investigatori, come si vedrà, ad essere al centro del *focus* dello scrittore, ma è il mistero stesso ad essere il protagonista di ogni storia. Kishi sfida il lettore portandolo a domandarsi riguardo alla sola esistenza della possibilità che possa essere reale o meno un delitto della camera chiusa, vuole che si chieda: “come ha fatto l'assassino a entrare e uscire?”. Il valore delle storie si basa sulla volontà dell'autore di far ragionare il lettore, attraverso una sfida alla risoluzione del mistero che lui definisce “gioco intellettuale” (*chiteki yūgi*, 知的遊戯).⁷² Per questo motivo, tutte le storie che ruotano attorno alle figure di Enomoto

⁷⁰ Riguardo alla moltitudine dei generi letterari usati, Kishi stesso motiva questa sua tendenza dicendo: “Oggi, rispetto al passato, scrivere un romanzo è simile alle arti marziali miste: una volta si potevano usare solo tecniche di lancio e pugni, mentre oggi bisogna saper fare di tutto” (昔と比べると今の小説は総合格闘技になっていて、昔は投げ技だけ、パンチだけでもできたんですけど、今はなんでもできないといけない): Book Bang, *SF ka horā ka? Aratanaru shin kyōchi o aita Kishi Yūsuke shinsaku o, Ikegami Fuyuki-san to tomoni jūmujin ni katari tsukusu* (Fantascienza o horror? Ikegami Fuyuki discute con Kishi Yūsuke del suo nuovo lavoro, che ha aperto nuovi orizzonti), novembre 2020: <https://bit.ly/3YB4bVl> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 14:35).

⁷¹ Ibidem.

⁷² Rakuten books, “*Chiteki yūgi*” wo tanoshinde: *Kishi Yūsuke-san honkaku misuteri*, “*Kitsunebi no ie*” wo kataru (godetevi questo “gioco intellettuale”!) Kishi Yūsuke racconta il suo nuovo giallo:

Kei (榎本 径), consulente per la prevenzione del crimine dal passato oscuro, e Aoto Junko (青砥 純子), giovane avvocato difensore, partono sempre dal trucco escogitato per commettere l'omicidio e si sviluppano partendo da questa base.⁷³ Questo è uno dei motivi per cui, sebbene non si ignorino i casi passati e non si azzerrino le conoscenze dei personaggi, Kishi stesso ha ammesso di non avere mai dato un degno sviluppo caratteriale ai due protagonisti, lasciandoli all'interno del loro guscio un po' stereotipico che li definisce: Enomoto infatti è lo Sherlock Holmes, quasi onnisciente (Kishi ha affermato che c'è soltanto un singolo campo di tutta la conoscenza del mondo di cui Enomoto non sa niente, e che prima o poi lo utilizzerà, magari per far brillare Junko⁷⁴), mentre Junko⁷⁵ assume la parte di Watson,⁷⁶ avente un carattere molto gentile, premuroso e una buona capacità di osservazione, specialmente per quello che riguarda le ovvietà, che viene utilizzata con un preciso scopo da Kishi: far sì che vengano eliminate varie ipotesi "banali" che Enomoto non prenderebbe nemmeno in considerazione. Questo tipo di caratterizzazione viene raramente modificata (non si può dire con certezza in questa sede in quanto si sono letti soltanto due libri su quattro, ma si sono comunque visionate interviste e recensioni dei restanti volumi) e tutto rimane come in *Garasu no hanmā*, permettendo, secondo l'opinione dell'autore, di evitare di impegnarsi troppo in una caratterizzazione di dubbia utilità, potendosi concentrare esclusivamente sul trucco: la definisce una specie di *tabula rasa* in cui è più facile lavorare, senza doversi "trascinare" storie e rapporti precedenti.⁷⁷

Fatte queste premesse, ora si andrà ad analizzare brevemente, avvicinandosi sempre di più al motivo di queste ricerche (la traduzione) il *background* del testo, quel fondo comune che è presentato nel primo volume della serie e che, per riuscire

"La casa dei fuochi fatui"), giugno 2008: <https://bit.ly/3V8jbqP> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 15:10).

⁷³ Book Bang, [*Kankō kinen intabyū*] Kishi Yūsuke "misuterī kurokku" tokei korekutā demo aru josei sakka no fushin'na shi. "Bōhan tantei" Enomoto Kei ga idomu yottsū no misshitsu torikku! ([Intervista per celebrare la pubblicazione] "Mystery clock" di Kishi Yūsuke: la morte sospetta di una scrittrice che è anche una collezionista di orologi. Il "detective esperto di sicurezza" Enomoto Kei si cimenta in quattro trucchi della camera chiusa!), novembre 2017: <https://bit.ly/3BMV1Kp> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 15:34).

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ La scelta di chiamare Enomoto Kei per cognome (Enomoto) e Aoto Junko per nome (Junko) non è casuale, ma è in qualche modo frutto di come i racconti mettono in relazione i personaggi e il lettore: il narratore si riferisce al ragazzo sempre con il cognome e alla ragazza sempre con il nome, si ipotizza in questa sede che venga fatto per marcare il differente livello di importanza da un punto di vista prettamente intellettuale e investigativo dei due.

⁷⁶ KISHI, *Garasu no hanmā*..., p. 600.

⁷⁷ Book Bang, [*Kankō kinen*...], <https://bit.ly/3BMV1Kp>.

a tradurre con cognizione di causa, bisogna assolutamente conoscere per non farsi trovare in fallo nel momento in cui ci si appresta a tradurre.

Il primo volume della serie, *Garasu no hanmā*, è stato pubblicato per la prima volta nel 2004 ed è, in ordine cronologico, il sesto libro di Kishi, dopo le pubblicazioni di *Jūsan-ban me no perusona - ISOLA*, *Kuroi ie*, *Tenshi no saezuri*, *Kurimuzon no meikyū* e *Ao no honoo*.⁷⁸ Rappresenta il ritorno dell'autore nelle librerie dopo una pausa di quasi cinque anni dalla pubblicazione di *Ao no honoo* del 1999. Queste interruzioni sono tipiche della produzione dell'autore, che viene infatti da alcuni definito come un "autore di bassa produzione".⁷⁹ Oltre a quella precedentemente descritta, segue poi una pausa molto più lunga, di quasi sette anni, che va dal 2013, anno di pubblicazione di *Suzumebachi*, al 2020, in cui escono nelle librerie uno dopo l'altro *Tsumibito no sentaku* (come si è detto sopra, una raccolta di storie brevi) e *Wareware wa, mina kodoku de aru*, con come sola parentesi la quarta raccolta di storie brevi della *Serie Enomoto: Misuteri kurokku* (ミステリークロック, *Mystery clock*, 2017).⁸⁰

Garasu no hanmā si è da subito distinto come lavoro, vincendo l'anno successivo alla sua pubblicazione la cinquantottesima edizione del *Japan Mystery Writers Association Award* e ottenendo immediatamente un'ottima risposta da parte del pubblico.⁸¹ La storia è ambientata principalmente al dodicesimo e ultimo piano del *Roppongi Center Building* (*Roppongi sentā biru*, 六本木センタービル),⁸² sede di un'importante azienda leader nel settore dell'assistenza sanitaria, il cui direttore muore misteriosamente all'interno del proprio ufficio. La prima metà del romanzo è basata per la maggior parte dalla ricerca della soluzione da parte dei due protagonisti, che si fonda completamente sull'analisi e accantonamento delle ipotesi, derivata in parte dallo studio della stanza come camera chiusa e in parte dagli interrogatori fatti al personale. Differenti, in questa prima parte, sono il primo

⁷⁸ Questa apparentemente inutile lista di titoli sarà utile successivamente quando si parlerà di come ogni testo, seppur rappresenti un mondo a sé stante, finisca per influenzare quello successivo.

⁷⁹ In giapponese: "kasaku no sakka" (寡作の作家): Katsuji no manabi, *Dai nijūgo kai...*, <https://katsuji.yomiuri.co.jp/archives/239>.

⁸⁰ Questo dettaglio della bassa produzione e delle lunghe pause sarebbe un interessante spunto per parlare di come, per essere un autore di "letteratura di intrattenimento", Kishi non sia esattamente allineato con il modo di fare di un autore che punta alla produzione per ottenere capitale economico, come invece si potrebbe pensare rifacendosi a Bourdieu. Tuttavia per motivi di spazio non si è potuto approfondire così tanto il discorso nel precedente sottocapitolo, preferendo concentrarsi su altri elementi.

⁸¹ KISHI, *Kitsunebi no ie*, pp. 354.

⁸² KISHI, *Garasu no hanmā...*, p. 7.

capitolo, nel quale avviene il ritrovamento del corpo da parte del vicedirettore, della sua segretaria e dalla guardia di sicurezza, e il secondo, in cui è mostrato il primo incontro tra Junko ed Enomoto. Specialmente questo può essere interessante da analizzare, in quanto è particolarmente indicativo dei motivi che hanno spinto l'autore a scrivere la storia e, inoltre, mette in chiaro sin da subito la differenza di ruolo tra i due protagonisti. Junko, avvocato difensore, entra all'interno del negozio di articoli per la sicurezza di Enomoto, esperto di questo particolare campo, fingendosi una cliente e domandandogli dei consigli per quanto riguarda sistemi come telecamere e serrature da installare in casa. La risposta del giovane uomo è molto dettagliata e complessa per quel che riguarda i pro e i contro di ogni singola misura di sicurezza, dimostrando costantemente come un buon ladro o un malintenzionato possa, con il giusto grado di conoscenza, fare breccia in ogni tipo di abitazione: non esiste una casa totalmente sicura. Questo concetto rappresenta quello che viene definito da Sengai Akiyuki come la *paura* (kowasa, 怖さ).⁸³ Questa afferma che la *paura* non solo è presente all'interno della serie, come elemento "orrorifico", ma sostiene addirittura che sia la più grande forma di *paura* che Kishi abbia mai scritto, perché colpisce proprio nell'unico luogo che noi esseri umani percepiamo come veramente sicuro: la nostra abitazione.⁸⁴ Che questa storia *mystery* abbia intrinsecamente elementi orrorifici è stato confermato in parte proprio dall'autore, che non lo identifica come *horror* di per sé, ma ci informa che la storia è nata anche grazie alle sue esperienze pregresse, ovvero quando discuteva con fabbri e addetti ai lavori sul come aumentare la propria sicurezza in casa. Questi gli avevano detto appunto che qualsiasi cosa avrebbero installato non avrebbe garantito al cento per cento la sua sicurezza, poiché non esiste serratura che, con la giusta dose di pazienza, non possa essere scassinata. Il motivo dei sistemi di protezione è quello di far desistere il ladro dall'entrare, ma non fermerebbero necessariamente qualcuno con l'intenzione di commettere un omicidio, che troverà sempre un modo per entrare.⁸⁵

Un'altra caratteristica fin da subito visibile all'interno del secondo capitolo è la quantità di informazioni specifiche utilizzate nella descrizione di questi sistemi di sicurezza, che come si è già abbondantemente detto è propria di ogni opera

⁸³ KISHI, *Kitsunebi no ie*, pp. 353.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ KISHI, *Garasu no hanmā...*, pp. 593-594.

dell'autore. Infine, va sottolineato che Kishi permetta al lettore di intuire fin da subito come si muoveranno all'interno della storia i due protagonisti: Enomoto parla con saccenza e nel medesimo modo risponde alle domande di Junko, la quale prova a prenderlo in fallo inutilmente ponendogli delle domande a prima vista legittime, ma evidentemente inutili o ovvie una volta letta la risposta del ragazzo. Si delinea, così, la disparità gerarchica tra i due, lo Sherlock Holmes e la Watson, e si fa capire al lettore che il rapporto assumerà delle caratteristiche sia di co-dipendenza, in quanto nessuno dei due può completare il caso senza l'altro (Enomoto non potrebbe risolvere i casi senza la presenza di Junko, in quanto avvocato, che lo legittima a indagare, mentre Junko ha bisogno del sapere di Enomoto), sia di passivo aggressività, che rende leggermente tesa ogni interazione tra i due. Questa caratterizzazione assume molto significato alla luce degli *habitus* di Kishi: si è già parlato che la sua visione del mondo è stata influenzata molto da alcuni testi sulla biologia e, con questa consapevolezza, si può notare nella coppia una particolare sintesi dei concetti principali espressi ne *L'aggressività* di Konrad Lorenz. Questo atteggiamento passivo-aggressivo tra i due viene giustificato dal fatto che, anche se nel contesto del libro essi devono collaborare, nella loro vita di tutti i giorni appartengono a due categorie diverse. Junko ha una forte moralità ed è dedita alla difesa delle persone, infatti è un avvocato difensore, mentre Enomoto è in verità un ladro, come viene fatto intuire a più riprese all'interno della serie, che quindi trae beneficio dal derubare i suoi simili. Due categorie sociali e due ideali così diversi portano, secondo Lorenz, a uno scontro di interessi in cui viene sfogata l'aggressività umana.⁸⁶ La collaborazione ha come condizione di esistenza il punto in comune verso un "nemico" odiato da entrambi: l'omicidio. La sola esistenza di un nemico comune può infatti portare due esemplari rivali alla collaborazione.⁸⁷ Per quello che riguarda il secondo libro di cui si è accennato in precedenza, *Il gene egoista* di Richard Dawkins, si sono ipotizzati dei collegamenti con il testo ma, dopo aver parlato con degli esperti in materia di biologia e di genetica, si è giunti alla conclusione che il libro sia non solo estremamente controverso da un punto di vista evoluzionistico e comportamentistico (come è definito anche *L'aggressività*, a onor del vero), ma è anche incredibilmente fraintendibile per un "profano" della materia, come lo era Kishi. Si ritiene che sarebbe azzardato fare collegamenti

⁸⁶ LORENZ, *L'aggressività...*, pp. 246-256.

⁸⁷ Ivi, pp. 186-187.

puntuali con questo libro, almeno fino al momento in cui si riuscirà ad ottenere un'intervista con l'autore o una sua dichiarazione in merito a che cosa abbia compreso *lui* dei concetti espressi da Dawkins. L'unico aspetto de *Il gene egoista* che si è potuto, senza troppa fatica, riscontrare all'interno della produzione inerente a Enomoto e Junko è il cinismo che permea la serie come il libro: i geni "egoisti" sono sì il frutto di un cambiamento epocale dell'intendere la genetica, ma sono anche presentati in un modo così crudo da aver causato incubi anche ai professionisti, come affermato da lui stesso.⁸⁸ Il cinismo è un importante aspetto anche della *Serie Enomoto*: Enomoto ha uno scopo, ovvero scoprire il trucco che ha utilizzato l'assassino e punirlo, e per fare questo non ha problemi a rendersi antipatico agli altri e a trattarli come esseri inferiori, cosciente della propria superiorità intellettuale, cosa che fa anche con la stessa Junko, che rappresenta al contrario la parte altamente morale della coppia. Va fatto notare, inoltre, che si è voluto evitare di azzardare delle ipotesi più complesse per quello che riguarda Dawkins poiché essenzialmente la sua teoria discorda con le ipotesi di Lorenz.⁸⁹ La discussione con gli esperti è stata particolarmente accesa, in quanto questi ultimi si sono chiesti come fosse possibile conciliare due visioni del mondo così diverse e, dopo aver discusso delle opere e della vita dell'autore, si è giunti alla conclusione che probabilmente Lorenz abbia avuto importanza nello sviluppo dell'idea (*habitus*) sul funzionamento dell'aggressività nell'*individuo*, mentre da Dawkins abbia tratto l'idea che il "funzionamento" del *mondo* sia di tipo deterministico e così quindi la vita umana.

In ultima istanza, è bene accennare alla seconda parte del libro, la quale non è necessariamente utile per il racconto *Inu nomizo shiru - Dog knows*, ma serve per poter parlare meglio della raccolta *Kitsunebi no ie*. Per necessità, Kishi ha ammesso di aver dovuto dividere il romanzo in due parti per riuscire a spiegare il trucco usato dall'assassino, che, come è stato già fatto presente, è l'elemento di vero interesse nella produzione di Kishi per quello che riguarda la *Serie*. Questo, infatti, era così complesso ed era l'espressione così profonda delle difficoltà di Shiina Akira (椎名章), l'assassino, da avere il bisogno di una lunga e dettagliata spiegazione del perché e del come egli fosse riuscito a compiere un così complesso omicidio e farlo

⁸⁸ DAWKINS, *Il gene egoista...*, pp. XIII-XIV.

⁸⁹ Ivi, pp. 4, 11, 74-76.

passare per un suicidio.⁹⁰ Questa tipologia di narrazione è sì utile per quando si farà, a breve, una panoramica su *Kitsunebi no ie*, ma è anche estremamente preziosa per giustificare il fatto che si è scelto di guardare a *Garasu no hanmā* con la specifica etichetta di “sesto libro”. L’*approccio inclusivo* (ovvero per una *traduzione inclusiva*) impone di fare degli studi approfonditi sull’autore e l’opera prima di tradurre: la lettura e lo studio dei testi precedenti è considerato utilissimo per comprendere meglio i meccanismi con cui viene tradotto il *discorso interno* dell’autore attraverso il medium della scrittura e dello studio della sua *semiosfera personale*. La personalità e i motivi dell’omicida sono, infatti, temi già presenti nel romanzo precedente, *Ao no hoono*, che scrive la storia dal punto di vista di un assassino.⁹¹ Non è irragionevole pensare che il trucco utilizzato, seppur altamente complesso da realizzare, quasi impossibile praticamente, sia frutto degli *habitus* dell’autore, abituato a leggere libri complicati di fantascienza. Inoltre, questa stravagante realistica potrebbe essere il frutto anche dei racconti fantascientifici scritti in precedenza, riuniti poi nella raccolta *Tsumibuto no sentaku*⁹² Il tema fantascientifico presente in queste primissime produzioni si potrebbe tradurre nella totale insensatezza dal punto di vista di una persona “normale” del trucco, creato da un personaggio (Shiina), il quale per astuzia viene definito tanto intelligente quanto l’onnisciente Enomoto.⁹³ Il tema dei dettagli è sicuramente frutto dei *feedback* positivi (e dell’inclinazione dell’autore) che hanno promosso a pieno i romanzi precedenti. Si è oltretutto già spiegato come, pur parlando di un giallo, l’elemento della camera chiusa sembra essere effettivamente sinonimo di insicurezza, paura e orrore, capace di colpire il lettore a un livello intimo, riprendendo quindi quell’orrore realistico proprio di romanzi come *Kuroi ie*, fatto di dettagli che permettono al lettore di immedesimarsi all’interno della storia e che fanno orrore proprio per la realistica degli avvenimenti.

Dopo aver discusso delle caratteristiche generali tipiche della produzione di Kishi e, in particolare, di *Garasu no hanmā*, è arrivato il momento di parlare - finalmente - di *Kitsunebi no ie*. L’opera è stata scritta subito dopo il primo capitolo della *Serie*

⁹⁰ KISHI, *Garasu no hanmā...*, pp. 601-602.

⁹¹ Ivi, p. 602.

⁹² *Tsumibuto no sentaku* è sì una raccolta di racconti del 2020, ma fa parte di quel tipo di legittimazione che può ottenere uno scrittore, per cui anche le opere precedenti al debutto assumono un ruolo di importanza che prima non avevano. Tra i testi presenti vi è anche *Yoru no kioku*, il famoso testo del 1987 con cui fece il suo debutto all’interno di una rivista di grande fruizione nazionale.

⁹³ KISHI, *Garasu no hanmā...*, p. 602.

Enomoto, anche se un romanzo la ha preceduta di qualche mese nelle librerie: *Shinsekai yori* che è uscito nel gennaio 2008, mentre *Kitsunebi no ie* è arrivato negli scaffali il marzo di quello stesso anno.⁹⁴

Va fatto notare che, inizialmente, non sarebbe mai dovuta esistere una “Serie Enomoto”, ma che il primo voluminoso romanzo doveva essere una storia fine a sé stessa. Poi improvvisamente si è reso conto di avere molte altre idee, legate sempre al tema del trucco, motivo per cui ha deciso di continuare a scrivere le storie di Enomoto.⁹⁵ Così sono nati i quattro racconti che compongono il volumetto: *Kitsunebi no ie* (La casa dei fuochi fatui, 2005⁹⁶), da cui prende il titolo la raccolta, *Kuroi kiba* (黒い牙, La zanna nera, 2007), *Bantan no meikyū* (盤端の迷宮, Il labirinto ai bordi del tavolo da gioco, 2007) e infine, il racconto che verrà tradotto in questa tesi, *Inu nomizo shiru - Dog knows* (Solo il cane lo sa). Visto che di per sé ogni storia è pensata come una *tabula rasa*, allora si potrebbe pensare che non abbia senso analizzare le prime tre e che sarebbe più utile passare subito al testo da tradurre, ma si ritiene comunque necessario fare delle considerazioni almeno sui primi due racconti.

Il primo, che dà il nome alla raccolta, è *Kitsunebi no ie* e ha come particolarità il ricalcare la struttura della prima opera,⁹⁷ che indica quindi, in verità, un tentativo da parte dell’autore di dare un senso di continuità con le vicende di Enomoto e Junko: il primo capitolo mostra il ritrovamento del corpo, i successivi raccontano le indagini dei protagonisti e l’ultimo, in maniera uguale a *Garasu no hanmā*, mostra l’omicidio dal punto di vista dell’assassino.

In *Kuroi kiba*, il secondo racconto, va fatto notare come l’atmosfera assuma colori più neri, quasi orrifici per coloro i quali non si sentono a proprio agio con i ragni.⁹⁸ In questo testo si trova infatti uno dei più ingegnosi trucchi creati da Kishi, in cui

⁹⁴ *Shinsekai yori* meriterebbe una tesi a parte, visto che si tratta di un romanzo di quasi duemila pagine (in formato tascabile), considerato dagli amanti della fantascienza giapponese e dagli amanti degli anime fantascientifici (ne hanno fatto una trasposizione animata andata in onda dal 29 settembre 2012 al 23 marzo 2013) uno dei capolavori del genere. Per comodità, in questa analisi lo considereremo in qualche modo analogo alle tendenze di scrittura già presenti in *Tsumibito no sentaku*, anche perché si dovrebbe analizzare un testo che pare essere rimasto nella mente dell’autore e costantemente perfezionato per più di venti anni, dato che ha sempre riflettuto sulla storia dalla scrittura del “prequel”: *Koota kuchibashi*, come affermato in: KISHI, *Shinsekai yori...*, pp. 546-547.

⁹⁵ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

⁹⁶ Nella raccolta, l’unico racconto inedito è *Inu nomizo shiru - dog knows*, mentre tutti gli altri sono stati precedentemente pubblicati sulla rivista *Yasei jidai* (野性時代, Età selvaggia) negli anni precedenti.

⁹⁷ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 355.

⁹⁸ Ivi, p. 356.

un animale subisce delle mutazioni per permettere all'assassino di commettere il crimine. In questo caso e nei successivi non si ripropone il punto di vista dell'assassino alla fine.

Bantan no meikyū ha una struttura ancora diversa: tutti i racconti precedenti, compreso il primo capitolo della *Serie Enomoto*, vengono raccontati dal punto di vista di Junko, inoltre nelle due storie brevi precedenti e in quella successiva Enomoto fa sempre la sua comparsa successivamente alle indagini preliminari della donna. In *Bantan no meikyū* viene ribaltata la situazione: il punto di vista è di Enomoto e sarà quest'ultimo a dover contattare Junko, dato che la persona assassinata era una sua cliente. Un altro elemento interessante è che ad aver chiamato Enomoto sia il tenente della polizia Konno, il quale era presente in *Garasu no hanmā*. Questo dimostra che, nonostante Kishi affermi che i racconti siano slegati l'uno dall'altro, esiste una certa continuità.⁹⁹ Questo è forse il racconto più "cervellotico", ricco di sfide e enigmi per gli appassionati degli indovinelli.

Infine, il testo che interessa di più in questa tesi, *Inu nomizo shiru - Dog knows*, è completamente diverso dai precedenti per una questione di atmosfera, di stile narrativo e anche per quello che riguarda la complessità del trucco. Va fatto notare che si è parlato dei precedenti racconti per far intendere il tenore delle stesse: partendo dalla prima abbiamo un racconto incentrato sul *mystery* "puro", il secondo ha tinte più *noir*, quasi *horror*, mentre il terzo colpisce per gli elementi enigmistici. Kishi ha deciso arbitrariamente di far rilassare il lettore, "bilanciando" la raccolta inserendo all'interno della stessa un mistero più leggero e umoristico.¹⁰⁰ Si parlerà degli elementi grammaticali e lessicali del racconto nella prossima sezione del capitolo, ma è bene dire già in questa sede che questo assume fin da subito l'atmosfera di una tragicommedia: Junko viene contattata da un personaggio conosciuto e precedentemente sospettato di omicidio nel primissimo caso della serie, ovvero l'ormai *ex* segretaria del vicepresidente della compagnia di assistenza sanitaria, che si introduce dicendo immediatamente a Junko di essere di nuovo sospettata di omicidio. Nomi dei personaggi, delle organizzazioni coinvolte, il carattere dei sospettati: tutti hanno qualche dettaglio comico. I personaggi di questa storia sono creati in maniera poco sviluppata persino per l'autore: sono delle maschere (si è già parlato di come Kishi non abbia bisogno di personaggi "veri" in

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi...*: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html>.

questa serie, di vero basta il trucco, ma qui il livello di profondità è diverso), il che è ironico anche perché la persona assassinata e il contesto generale sono appartenenti al mondo del teatro. Un'ultima caratteristica interessante da far notare è che addirittura il narratore cambia atteggiamento in questo racconto, mostrando segni di un'insolita insofferenza ai personaggi e al loro "solito" comportamento, con momenti di sarcasmo abbastanza espliciti fin dall'inizio.

In conclusione, è importante scoprire *habitus* e tendenze dell'autore prima di tradurre un testo e questa brevissima analisi ha solo mostrato la superficie, una percentuale bassissima di tutti i dettagli che si sono scoperti riguardo a Kishi e alla sua produzione. Tuttavia, sembra adatta per mostrare lo spirito con cui debba essere affrontata un'analisi assumendo il punto di vista della *traduzione inclusiva*. Lo studio preliminare, tuttavia, non si può ancora considerare concluso, poiché se è bene avere un'idea filosofica ben definita di come tradurre un testo, è imperativo avere coscienza di come effettivamente tradurre quegli elementi di difficoltà di cui si è già parlato nel primo capitolo della tesi. Si andrà infatti ora a concludere questa seconda parte dell'elaborato con il sottocapitolo dedicato ai problemi traduttologici generali che si dovranno affrontare nel testo, lasciando però la discussione specifica, con esempi, per il terzo capitolo.

2.3 Preparazione della strategia: come tradurre

In questa fase dello studio del testo, ancora pre-traduttiva, si è ormai letto più volte il racconto, comprendendo di cosa parli in linea generale, pur non avendo ancora guardato singolarmente i termini e avere fatto un'analisi approfondita di quelli sconosciuti o poco chiari. Durante queste prime letture, tuttavia, si è ragionato preventivamente riguardo alle difficoltà che si sarebbero trovate nel momento in cui si sarebbe tradotto seriamente il racconto, appuntandole.

Una prima difficoltà, che si collega a quello che è stato precedentemente detto nel primo capitolo, riguarda la traduzione dei *realia*, che in questo testo sono raggruppabili in tre categorie: modi di dire, metafore e parole tecniche di tipo culturospecifico. Iniziando dai modi di dire, altresì detti espressioni idiomatiche, si è già fatto notare precedentemente che essi sono a tutti gli effetti delle espressioni *culturospecifiche*, spesso intraducibili da cultura a cultura, poiché: "[...] riflettono il contesto culturale in cui sono nate e costituiscono altrettanti preziosi indicatori

della psicologia di un popolo, nonché delle sue esperienze e dei suoi valori”.¹⁰¹ In altre parole, si tratta di elementi linguistico-culturali che sono presenti all’interno della *semiosfera culturale* di una specifica nazione o regione. Questi hanno il pregio di essere riusciti a cristallizzare *de facto* il proprio significato diventando difficilmente mal interpretabili persino per il *discorso interno*, in quanto utilizzati esclusivamente per parlare di specifici concetti, a patto ovviamente che la persona conosca il modo di dire. Il problema è la *culturospecificità* e la conseguente perdita traduttologica che ne deriva sia nel caso in cui l’espressione idiomatica venga tradotta letteralmente, sia che si decida di cambiarla totalmente, utilizzandone un’altra “equivalente”, anche se ciò è concettualmente impossibile per questa tesi, come affermato in precedenza. Entrambe le soluzioni hanno dei pro e dei contro: da una parte, traducendo letteralmente, si impedirà con ogni probabilità al lettore straniero di comprendere il significato dell’espressione, in quanto facente parte di una *semiosfera* diversa dalla propria e rendendo fondamentalmente inutile la stessa; dall’altra utilizzare un falso equivalente sarebbe come tradire il lettore. La soluzione che si propone in questa tesi è che il traduttore possa utilizzare entrambe le opzioni, valutando con la propria sensibilità e le conoscenze pregresse, date dallo studio dell’autore, quale sia la soluzione migliore caso per caso. Il motivo di questa scelta è che si è deciso di liberare la traduzione dal *tabù* delle note, che possono in entrambi i casi o spiegare il significato della locuzione oppure comunicare il significato originale del detto che si è sostituito con uno più familiare al lettore. Infatti, come afferma Faini - in una traduzione di falsa equivalenza - quest’ultimo approccio può mettere “a rischio” la figura retorica, la quale perderà di culturospecificità.¹⁰² Quest’ultimo caso sarà probabilmente quello che si utilizzerà nella traduzione del titolo dell’opera: *Inu nomizo shiru - Dog knows*, fino ad ora tradotto grezzamente con “Lo sa il cane”. Questo è più complesso di quello che sembra da tradurre, in quanto si tratta della storpiatura di un modo di dire esistente in giapponese con un significato ben preciso. Si tratta per ora solo di un’ipotesi, però è probabile che verrà deciso di cambiare il titolo utilizzando un modo di dire italiano che si avvicina al significato di quello giapponese e, conseguenzialmente, verrà applicata una nota esplicativa. Tuttavia questo metodo, su cui si è a lungo

¹⁰¹ Pierangela DIADORI, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Studi Superiori, Linguistica, 1105, Roma, Carrocci, 2018, pp. 205-206.

¹⁰² Paola FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, in Manuali universitari, Lingue e letterature straniere, No. 68, Roma, Carrocci editore, 2020 (1 ed. 2008, ed. originale 2004), p. 85.

riflettuto, specialmente nella resa del titolo, potrebbe non essere l'unico utilizzato, pretendendo per una traduzione più letterale. Un'importante studiosa dei *Translation Studies*, Hasegawa Yoko, afferma, nel suo manuale sulla traduzione dal giapponese all'inglese, che spesso una traduzione letterale può comunque essere compresa dal lettore straniero, se immaginativamente è possibile per quest'ultimo "arrivare al significato".¹⁰³ Anche Wakabayashi fornisce allo studioso lettore più soluzioni, simili a quelle ipotizzate in questo elaborato precedentemente, aggiungendo però la possibilità di omettere del tutto il proverbio,¹⁰⁴ opzione inapplicabile per il metodo qui usato. Le metafore verranno trattate nella traduzione con lo stesso tipo di metodi descritti sopra, dato che le difficoltà traduttologiche sono le medesime.

Diversamente, le parole tecniche culturospecifiche pongono il traduttore, che si appresta a utilizzare il *metodo inclusivo*, in difficoltà. Definendo quello che si indica con "parole tecniche culturospecifiche", si intende un lessico chiaramente specialistico, facente parte delle scienze, del lavoro o di attività profondamente gerarchizzate aventi un proprio lessico specifico. Questo problema "spinoso" viene spiegato da Scarpa, la quale mette in guardia dal tradurre senza prima assicurarsi delle accezioni dei termini. Inoltre, suggerisce anche una lista di possibilità di resa dei termini specifici in una linguacultura: dalla "traduzione analogica", valida solo per il testo di arrivo e poco esplicativa, all'omissione, con tutte le sfumature di grigio presenti in mezzo.¹⁰⁵ Anche Wakabayashi propone una lunga lista di possibili soluzioni e, a differenza di Scarpa, ammette la possibilità di utilizzare il paratesto per i propri scopi, ovvero le note. Si può notare una certa reticenza nella scrittura, specialmente quando afferma che la maggior parte delle persone sarebbero distratte dalle note, ammettendo però, come è stato già affermato anche in questa tesi, che "[...] they can choose to ignore them".¹⁰⁶ In linea di massima si terrà, quindi, una posizione "ferrea" sull'annotare questo tipo di termini, dato che la traduzione ha lo scopo di testare la teoria della *traduzione inclusiva* presentata.

¹⁰³ HASEGAWA Yoko, *The Routledge Course in Japanese Translation*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2012, pp. 88-91.

¹⁰⁴ WAKABAYASHI Judy, *Japanese-English Translation. An Advanced Guide*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021, pp. 24-27.

¹⁰⁵ Federica SCARPA, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2008 (I ed. 2001), pp. 188-191.

¹⁰⁶ WAKABAYASHI, *Japanese-English Translation...*, p. 8.

Vale la pena a questo punto fare un breve inciso su come si è deciso di tradurre i termini specifici, ma non culturospecifici: si è visto come ci siano riferimenti medici e biologici, soprattutto riferiti ai canidi, all'interno del testo. In questi casi si opterà per una valutazione basata sul grado di specificità del termine stesso: se è tecnico, per esempio il nome di una malattia specifica, si terrà il termine tecnico, più o meno comune che sia in italiano, in quanto si ritiene che anche in giapponese tali termini appartengono alla *semiosfera personale*, e quindi analizzabili dal *discorso interno*, esclusivamente se si è incappati precedentemente negli stessi e li si è appresi in qualche modo. Nessuna nota verrà, giustamente, utilizzata in questi casi, poiché la funzione di questa non è spiegare l'italiano, ma le differenze tra la *semiosfera culturale* giapponese e quella italiana.

Per quello che riguarda il lessico, deve essere fatto un discorso su termini che ad ora non si conoscono perfettamente, ma che hanno una funzione chiaramente straniante. Come è stato detto nel sottocapitolo precedente, il *background* culturale di riferimento nel racconto prescelto è il teatro giapponese, nello specifico quel tipo di teatro detto *kabuki* di stile *aragoto*. Kishi si è divertito a spiegare alcuni spettacoli della compagnia teatrale, il cui direttore viene ucciso, riferendosi soprattutto ai titoli delle loro rappresentazioni, che sono chiaramente ridicoli e pensati per far divertire il lettore. Anche l'umorismo è culturospecifico e quindi difficilmente traducibile senza incorrere in perdite.¹⁰⁷ Tradurre l'umorismo viene definito da Diadori come:

[...] mettere in comunicazione due universi di comicità (quello dell'emittente/autore e quello del nuovo utente/lettore/ascoltatore "modello"), spesso profondamente divisi su ciò che stimola il riso, al sorriso, all'ironia, al sarcasmo.¹⁰⁸

Questa difficoltà vale sia per i titoli delle opere citate che per il titolo del testo: come si è detto, questo è una storpiatura di un modo di dire giapponese, e la risata scaturisce proprio da questa modifica di un elemento culturospecifico, ovvero qualcosa di assolutamente intraducibile da un punto di vista culturale se lo scopo della traduzione è quello di far ridere allo stesso modo un giapponese e un italiano. Di questo tipo di situazioni ne parla anche Eco, che ammette, in questi casi, che la

¹⁰⁷ DIADORI, *Tradurre...*, p. 251.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 251-252.

soluzione migliore sia l'inventarsi un qualche tipo di equivalente nella lingua di arrivo, equivalente non nel senso linguistico, ma nell'obiettivo: far ridere.¹⁰⁹ Questa è una valida soluzione, ma nel caso ci si allontani troppo dall'originale, si ritiene eticamente corretto far presente al lettore tramite nota che si è deciso arbitrariamente di ingannarlo, cambiando i significati.

Rimanendo sull'argomento "umorismo", è ottimale parlare del narratore, quello che dovrebbe essere, secondo le analisi fatte precedentemente, il "famoso" *autore modello*, che nel testo preso qui in esame assume alle volte un carattere un po' cinico e sarcastico. La cosa positiva è che, nel caso del racconto, è quasi sempre solo il narratore ad utilizzare questo artificio retorico, rifacendosi a ciò che è stato appena detto o intuito dal personaggio precedente. Per questo motivo, non si dovrebbe trattare di una traduzione complessa quella del sarcasmo, in quanto basterà rendere il senso della presa in giro al personaggio.

Un ultimo aspetto, sul quale si ritiene necessario riflettere prima di tradurre, è la resa dei cosiddetti *kenten* (圈点), ovvero dei segni di punteggiatura, prevalentemente virgole o punti, che vengono utilizzati per dare particolare enfasi a una parola, mettendoli affianco a ogni singolo carattere che compone la stessa.¹¹⁰ Secondo Wakabayashi, sarebbe opportuno cercare di rendere queste parole anche in traduzione attraverso degli artifici, come lettere maiuscole, oppure utilizzando un carattere diverso.¹¹¹ In questa fase di studio non si è ancora risolto questo problema, ma lo si presenta come possibile criticità da discutere più apertamente nel terzo capitolo, a decisione presa.

Si desidera passare adesso dai problemi che possono nascere dalle singole parole o frasi a quelli di natura più complessa da un punto di vista globale. Kishi ha una tendenza generale ad utilizzare molto il discorso diretto, abitudine in realtà non atipica degli scrittori giapponesi,¹¹² e sono presenti situazioni in cui si hanno anche più pagine consecutive con nessuna o poche pause. Questo punto è ritenuto problematico perché si collega a un altro tema: i registri. Il lettore giapponese, o che conosce la lingua, riuscirà a comprendere a pieno chi sta parlando in quel momento grazie alla vastità delle possibilità che il giapponese come lingua mette a

¹⁰⁹ ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Tascabili Bompiani, 424, Milano, Bompiani, 2022 (I ed. 2003), pp. 95-96.

¹¹⁰ WAKABAYASHI, *Japanese-English Translation...*, p. 139.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ivi*, p. 145.

disposizione dei suoi parlanti. Ogni personaggio ha uno stile ben preciso nella storia, diversificato magari dalla frequenza di utilizzo di particelle enfatiche (come ad esempio il *わ*, tipicamente femminile) o comprensibile dalla differenza di registro linguistico tra chi parla, per cui una persona giapponese può riuscire con facilità a comprendere chi sia a parlare, in un contesto in cui i dialoghi non sono sempre necessariamente un botta e risposta tra due soli parlanti.¹¹³ In italiano bisogna o rendere questa differenza di lessico, oppure utilizzare qualche tipo di stratagemma per far comprendere al lettore italiano chi sia il parlante in quella determinata situazione. Un altro aspetto da tenere a mente è che, in linea di massima, il giapponese presenta più livelli di cortesia (più registri linguistici) dell'italiano¹¹⁴ da un punto di vista delle possibilità lessicali e questo può diventare un problema: Enomoto e Junko utilizzano tendenzialmente la forma *desu/masu* (forma cortese) tra di loro, altri personaggi usano la forma piana, raramente nel testo sono presenti forme onorifiche (*sonkeigo, kenjōgo*), ma possono esserci e vanno trattate con riguardo. Proprio per il *keigo*, il sistema onorifico, Wakabayashi fornisce delle soluzioni utili, soprattutto dato che il suo volume consiglia sulla traduzione dal giapponese all'inglese, la lingua del "You", affermando che l'importante non sia cercare alte parole arcaiche in inglese che implicino cortesia, ma piuttosto ragionare sulle frasi *in toto*, impostando l'intera frase in modo formale, in mancanza di singoli termini.¹¹⁵ In generale, il metodo che si è deciso di utilizzare in questo caso è situazionale: "[...] il livello di formalità [è] determinato dalla situazione, dall'argomento, dai ruoli reciproci degli interlocutori".¹¹⁶ Quindi è teoricamente possibile, anzi probabile, che il cambiamento di uno di questi tre fattori possa cambiare anche drasticamente il registro utilizzato nella traduzione.¹¹⁷ L'importante, a meno che non vengano utilizzate forme onorifiche (*keigo*) oppure *slang* e forme gergali, che andranno tradotte tenendo conto del fatto che siano agli antipodi dei gradi di formalità, si ritiene essere la resa della disparità gerarchica tra i parlanti, decidendo in base alla relazione tra questi se usare il *tu* o il *lei*.

¹¹³ Ivi, p. 149.

¹¹⁴ Il *voi*, che è inteso come una sorta di super cortese, a meno che non vi siano dialoghi col papa o primi ministri, non è considerabile valida una soluzione, dato che è quasi inutilizzato nella lingua parlata oggi.

¹¹⁵ Ivi, pp. 154-157.

¹¹⁶ DIADORI, *Tradurre...*, p. 239.

¹¹⁷ HASEGAWA, *The Routledge Course...*, p. 65.

Un'ultima analisi riguardante l'atteggiamento che si avrà col testo riguarda l'uso delle parole in *katakana* e i suffissi. Per quello che concerne i prestiti stranieri di parole, poi riproposte sotto forma di *katakana*, si avrà una certa attenzione al tipo di significato semiotico specifico che hanno nella *semiosfera culturale* giapponese: per fare un esempio, che si ritroverà spiegato più approfonditamente nel capitolo successivo assieme ad altri, il termine in *katakana* ラフ (*rafu*), deriva dall'inglese *rough*, ma non ne condivide necessariamente il significato di “grezzo”. Questo è solo un esempio utile per spiegare il metodo che si utilizzerà in questi frangenti: in caso di dubbi riguardo al significato della parola, la si ricercherà approfonditamente nei vocabolari giapponesi e, molto importante, nei forum di mutuo aiuto tra studenti giapponesi e internazionali, che spesso indicano ancora più del significato cristallizzato presente nel dizionario quale sia l'accezione moderna del termine.

Per quello che riguarda invece i suffissi, come *-chan*, *-kun*, *-sama*, etc., si trova interessante l'idea di rendere i suffissi *-kun* e *-chan* con dei nomignoli, per indicarne il grado di affettività (oppure di presa in giro in altri casi), come suggerito sia da Wakabayashi¹¹⁸ che da Hasegawa.¹¹⁹ Nel caso in cui si dovesse trovare *-sama*, lo si renderà con il termine italiano “Signor/a”, per indicare il rispetto dovuto, mentre il *-san* verrà inizialmente tradotto allo stesso modo di *-sama*, ovvero con “Signor/a”, ma con la funzione di indicare immediatamente al lettore il sesso del personaggio, come suggerito da Wakabayashi,¹²⁰ che successivamente verrà abbandonato. Un importante suffisso, che dovrà essere gestito in maniera naturale nella resa in italiano, è *-sensei*, che si utilizza per appellare determinati professionisti come insegnanti, medici e, nel caso del testo, avvocati. Il dubbio che ci si pone nella resa è quanto possa essere naturale appellare costantemente una persona come “avvocato - cognome” (ad esempio “Avvocato Aoto” in riferimento a Junko), ma la decisione ultima verrà presa durante il processo di traduzione.

Infine, si vuole parlare brevemente delle citazioni di altre opere: la principale sospettata della storia, che chiama Junko con lo scopo di farsi assolvere, era la segretaria del vicedirettore dell'azienda dov'era stato commesso l'omicidio menzionato in *Garasu no hanmā*, e dove era anche stata sospettata per un breve periodo da Enomoto e Junko. Questo è un elemento chiaramente comico, in quanto

¹¹⁸ WAKABAYASHI, *Japanese-English Translation...*, p. 47.

¹¹⁹ HASEGAWA, *The Routledge Course...*, p. 180.

¹²⁰ WAKABAYASHI, *Japanese-English Translation...*, p. 46.

la donna è presentata come molto sfortunata per essere stata accusata di omicidio ben due volte nella propria vita in un periodo di tempo relativamente breve. La soluzione a questo riferimento comico potrebbe essere quella di mettere una nota esplicativa nel testo, oppure utilizzare nella traduzione il metodo chiamato *esplicitazione*.¹²¹ Vi è una seconda citazione comica, che è più sottile e problematica quasi esclusivamente per questo elaborato: alla fine del primo capitolo del testo, vi è una menzione riguardante il secondo racconto (*Kuroi kiba*), in cui Junko, impaurita, si chiede se l'animale che deve andare a vedere sia davvero un cane, oppure si tratti in verità, come nel caso di *Kuroi kiba*, di "orribili" (per lei) ragni. Questo punto mette in luce il fatto che il testo presente in tesi e una possibile pubblicazione della raccolta verrebbero gestiti in maniera diversa: se nell'elaborato probabilmente si metterebbe una nota esplicativa, quest'ultima verrebbe tolta nel caso in cui si riuscisse a far pubblicare la raccolta completa con note.

2.4 Riflessioni finali sugli studi preparatori alla traduzione

In questa ultima parte precedente all'analisi traduttologica, si cercherà di riassumere brevemente i punti salienti dello studio pre-traduzione e il grado di *stress* che si è subito per riuscire a ragionare seguendo le teorie della *traduzione inclusiva*.

Lo studio di stampo bourdieuiano dell'autore e delle opere, focalizzato in questo caso quasi esclusivamente sulla formazione degli *habitus* e su un accenno della *traiettoria sociale* e delle prese di posizione all'interno del *campo* dell'autore, si è dimostrato come previsto stancante e complicato, data la difficoltà a reperire informazioni accademiche e dovendo cercare ogni singola intervista o articolo pubblicati. L'analisi può considerarsi, per essere solo un inizio e un tentativo, soddisfacente per quello che riguarda la quantità di informazioni personali sull'autore e le idee che lo hanno spinto a creare i suoi testi. Tuttavia, è corretto ammettere che la mancanza delle postfazioni di tutti i testi prodotti, l'impossibilità in certi casi di trovare determinate informazioni in quanto visionabili solo da persone residenti in Giappone e l'aver totalmente, per questioni di tempo e fatica, cancellato l'esistenza da questo elaborato delle produzioni su rivista dell'autore, hanno reso impossibile uno studio totalmente approfondito della figura e delle abitudini di Kishi.

¹²¹ Laura SALMON, *Teoria della traduzione*, in *Lingua traduzione*, didattica, Milano, Franco Angeli editore, 2017, pp. 213-216.

Per quanto si sia fatto il possibile per studiare quei testi da cui Kishi ha preso ispirazione nella scrittura delle sue opere, si è fatta una scelta arbitraria riguardo a quali volumi leggere e quali no, anche questa dettata dalle tempistiche. La scelta è ricaduta su *Il gene egoista* e su *L'aggressività*, ma ciò ha comportato l'ignorare tutta la produzione di Jung e quei testi che si sa essergli molto cari riguardanti in particolare la figura junghiana del *Puer aeternus*. Uno studio futuro dovrà necessariamente recuperare questi testi e studiarli.

Un'ulteriore criticità è la stessa analisi bourdieuiana, non per una questione qualitativa, ma perché incompleta: le informazioni in possesso per la scrittura di questo elaborato sono molte di più rispetto a quelle utilizzate, ma si è dovuta fare una scelta dettata anche dalla lunghezza. Non si è parlato mai di come il suo *capitale simbolico* sia aumentato e la sua posizione all'interno del *campo* venga ancora oggi legittimata dal fare parte di *club* e associazioni letterarie, oppure di come la sua *letteratura di intrattenimento* in verità abbia caratteristiche proprie della *letteratura pura*, come la presenza spesso di elementi finalizzati alla critica sociale.

Nonostante la presa di coscienza di queste criticità, si ritiene che l'analisi proposta sia comunque quantomeno sufficiente e utile per dare un'idea del metodo che ci si aspetta da un traduttore che si approcci al testo seguendo le teorie della *traduzione inclusiva*.

In conclusione, l'ultimo sottocapitolo ha analizzato spesso il testo da un punto di vista di quella che viene chiamata da Jakobson *traduzione interlinguistica*, ma non si deve dimenticare che la *traduzione inclusiva* è di stampo intersemiotico, e che si è già discusso nel primo capitolo di come si intenda la *traduzione intersemiotica* come comprensiva di tutti gli altri tipi di traduzione, non negandoli, ma intendendoli sempre come tipi di traduzione di *segni* che in questo caso coincidono con le parole.

Ora che si è discusso delle problematiche legate al capitolo, si considera conclusa la fase di studio preliminare e si inizia quindi a ragionare attivamente sul testo, con lo scopo di verificare pregi e difetti della *traduzione inclusiva* in un contesto concreto.

CAPITOLO 3.

SULLA TRADUZIONE DI *INU NOMIZO SHIRU - DOG KNOWS*

Il presente capitolo si pone l'obiettivo di testare il *metodo inclusivo*, attraverso la traduzione del testo *Inu nomizo shiru - Dog knows* (犬のみぞ知る - Dog knows, La canina provvidenza - Dog knows, 2008) di Kishi Yūsuke (貴志祐介, 1959-). Essendo la *traduzione inclusiva* una nuova teoria nel campo dei *Translation Studies*, si è ritenuto necessario, prima di tentare analisi comparative tra traduzioni diverse, fare una prova pratica, per valutare sin da subito l'applicabilità dei concetti espressi nei capitoli precedenti. Si ritiene, infatti, che sarebbe stato prematuro tradurre un testo già pubblicato in Italia e, successivamente, improntare il capitolo su uno studio critico comparativo tra i due testi. Prima di scrivere di una attività del genere, la preoccupazione di questa tesi è quella di valutare la fattibilità del metodo e della teoria che questo rappresenta.

Il capitolo si strutturerà seguendo un'analisi logica del testo che va dal generale al particolare: inizialmente non si parlerà della traduzione in sé, ma, per una questione di trasparenza, verranno indicati gli strumenti utilizzati dal traduttore e il modo con cui questi sono stati messi a servizio dell'atto traduttologico. Successivamente, si faranno delle considerazioni generali (post-traduzione), con esempi pratici, sulla gestione dei personaggi e dell'atmosfera generale della storia, che vengono considerati in questa tesi come elementi dall'alto valore semiotico, ovvero che, se alterati, possono portare a una diversa comprensione generale del testo da parte del lettore della traduzione. Altro elemento più generale, ma di assoluta importanza al fine della critica della teoria presentata, sarà una discussione esclusivamente sulle note e il loro utilizzo, avente lo scopo di fugare dubbi e potenziali incomprensioni della teoria e del *metodo inclusivo* analizzati nei precedenti capitoli. Infine, si passerà a considerazioni specifiche su elementi complessi, riguardanti la traduzione di per sé (difficoltà traduttologiche, resa di frasi complesse, onomatopee, etc.), e si discuterà brevemente su ciò che ha funzionato e su ciò che non ha funzionato, nell'utilizzo del metodo della *teoria inclusiva*.

Completata questa prima analisi, in conclusione del capitolo si ragionerà brevemente sui punti forti e sui punti deboli della teoria della *traduzione inclusiva*, cercando di valutare anche quale sia la sua spendibilità nel mondo del lavoro, visto

che si è sempre voluto pensare a una teoria che funzioni anche nella pratica (per questo motivo si sono, infatti, sviluppati sia la *teoria della traduzione inclusiva* che il *metodo inclusivo*).

3.1 Gli strumenti del traduttore

Una delle sfide con cui deve approcciarsi il traduttore professionista è il decidere quando utilizzare un determinato strumento per la traduzione, piuttosto che un altro. In altre parole, le possibilità che, oggi, nell'epoca di *internet*, il traduttore ha a disposizione per poter tradurre efficacemente un testo, sono molte, e capire quando utilizzare un dizionario monolingue, piuttosto che bilingue, oppure ancora un'enciclopedia, è un'abilità necessaria per chiunque voglia approcciarsi alla traduzione professionale. Nella traduzione di questo elaborato, dunque, non è stata lasciata al caso nessuna possibilità di ottenere informazioni riguardanti un determinato termine, utilizzando alle volte, in maniera combinata, più strumenti. Ad esempio, per tradurre il termine *shigoto osame* (仕事納),¹ sono stati consultati un dizionario monolingue, un dizionario bilingue (giapponese-italiano), una voce enciclopedica del termine e si è addirittura richiesto l'aiuto di un madrelingua, per capire il lemma e renderlo poi in maniera congrua al contesto. Si ritiene necessario, in questa prima fase di analisi degli strumenti, giustificare la scelta di utilizzare anche il dizionario bilingue: Osimo spiega chiaramente che, il monolingue e il bilingue, possono venire utilizzati per obiettivi diversi² e, allo stesso tempo, afferma anche che non bisogna sottovalutare il metodo con cui si consulta un dizionario bilingue, poiché in verità questo ci deve portare a porci alcune domande:

[...] i dizionari bilingui sono elenchi d'interpretazioni preconfezionate, spesso inevitabilmente soggettive [...] ogni volta che un dizionario bilingue propone una soluzione bisogna domandarsi «in che senso questa parola è indicata come traduzione di quella?». Se non si è in grado di rispondere a questa domanda, occorre prendere atto che non si è sufficientemente competenti per usare un dizionario bilingue. Solo in apparenza la competenza

¹ KISHI Yūsuke, *Kitsunebi no ie* (La casa dei fuochi fatui), Kadokawa Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 2011 (ed. originale 2008), p. 349, riga 5.

² Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Ulrico Hoepli, 2011 (III ed.), pp. 218-219.

necessaria per usare un bilingue è minore di quella occorrente per il monolingue [...].³

Questa considerazione dello studioso è uno dei motivi per cui si è cercato di rendere l'utilizzo del dizionario bilingue il più circoscritto possibile, andando a ricercare al suo interno solo determinati tipi di parole o locuzioni, evitando, quindi, di rischiare traduzioni azzardate, senza essere totalmente sicuri che la traduzione del lemma fosse esattamente quella più appropriata rispetto al contesto in cui è inserito.

Nella presente tesi, si ritiene corretto parlare chiaramente del tipo di strumenti utilizzati nell'atto traduttologico, motivo per cui, adesso ci si occuperà di questi, esponendo quali siano e in che modo siano stati utilizzati.

Partendo con i dizionari bilingui, si sono utilizzati quello presente all'interno del dizionario elettronico posseduto, ovvero il dizionario Shogakukan giapponese-italiano (I edizione), e, sempre all'interno del dizionario elettronico, il dizionario GENIUS giapponese-inglese (III edizione). Il motivo per cui si sono utilizzati due dizionari bilingui è che, essendo stati creati da autori diversi, con un pensiero diverso, e con delle priorità diverse nella formulazione delle frasi di esempio, hanno permesso la consultazione di più opinioni traduttologiche su uno stesso termine. Inoltre, più dizionari implicano anche una maggiore possibilità di trovare la locuzione voluta, dato che non solo gli esempi riportati sono diversi, ma alcuni termini esistono in un dizionario ma non nell'altro e viceversa. Come si è detto poco sopra, il dizionario bilingue è stato utilizzato con parsimonia e attenzione. Durante la fase traduttiva del testo, si è ritenuto corretto usufruire di questi strumenti soprattutto per valutare la traducibilità dei modi di dire (se trovati) e delle locuzioni, o singole parole, che si è intuito avere un uso, nella lingua giapponese, più cristallizzato o più specifico, quindi meno incline a diverse interpretazioni. Un esempio pratico, che fa parte di quelli che si erano definiti nel secondo capitolo “termini specifici, ma non culturospecifici”, ovvero i “termini tecnici”, potrebbe essere il termine medico *ketsunyō* (血尿),⁴ che è stato tradotto con “ematuria” grazie al dizionario bilingue, poiché l'enciclopedia giapponese che si era visionata,

³ Ivi, p. 218.

⁴ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 310, riga 15.

da sola, aveva certamente permesso di capire in cosa consistesse la malattia, ma non aveva dato particolari indizi sul come si dovesse tradurre.

Il dizionario monolingue è stato invece lo strumento più utilizzato nella fase traduttiva, in quanto ha permesso di valutare in che modo i singoli termini o le locuzioni venissero interpretate generalmente e specificamente all'interno del sistema linguistico giapponese. Non si è utilizzato un dizionario specifico nella traduzione, ma una serie di siti *internet*, in modo da avere sempre una panoramica il più ampia possibile di come i linguisti giapponesi interpretino la definizione di una parola. *Kotobank*⁵ è stato sicuramente quello più utilizzato, in quanto al suo interno sono presenti varie definizioni, tratte da altrettanti dizionari cartacei; l'altro sito più importante a cui si è fatto riferimento è *Weblio kokugo jiten* (Weblio 国語辞典, Weblio, enciclopedia della lingua giapponese),⁶ che è definita come “enciclopedia”, ma, all'atto pratico, si comporta come *Kotobank*, ovvero dando la possibilità al lettore sia di ricevere come risposta alla sua ricerca una definizione da dizionario, sia di informarsi più approfonditamente, leggendo la parte della definizione enciclopedica. Per questo motivo, va detto che sono state utilizzate anche delle enciclopedie durante la traduzione, ma si tratta sempre dei due siti appena nominati.

Sono stati utilizzati anche altri tipi di siti con lo scopo di analizzare i termini in cui ci si è imbattuti, che verranno citati, laddove necessario, nel continuo del capitolo. Una pagina *web* che però si ritiene corretto segnalare è quella di *Takoboto*,⁷ un dizionario bilingue giapponese-inglese, che è stato utilizzato esclusivamente per una particolare funzione che offre ai suoi utenti: l'analisi dei significati più comuni di ogni kanji presente all'interno della parola. Per fare un esempio, se si cercasse il termine *ketsunyō* all'interno del motore di ricerca,⁸ si otterrebbe come risultato *hematuria*, ovviamente in inglese, ma si potrà osservare anche che il kanji che viene letto *ketsu* (血) vuol dire “sangue”, mentre quello che si legge *nyō* (尿) ha il significato di “urina”. Questa funzionalità ha permesso un'analisi più precisa di alcune parole all'interno della traduzione.

⁵ Kotobank, *Home page*: <https://kotobank.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 17:50).

⁶ Weblio kokugo jiten (Weblio, l'enciclopedia giapponese), *home page*: <https://www.weblio.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 17:55).

⁷ Takoboto, *Home page*: <https://takoboto.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:37).

⁸ Takoboto, *Ketsunyō* (血尿): <https://bit.ly/3Xo6yde> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:35).

Lo strumento a cui si è fatto riferimento per l'analisi delle forme grammaticali, quando si sono avuti dubbi sulla resa di determinati costrutti, è stato il sito *JLPT sensei* (JLPT 先生), creato con lo scopo di aiutare gli studenti a prepararsi per l'esame del JLPT. Il sito permette infatti di analizzare e studiare tutte le forme grammaticali presenti nei cinque livelli del test.⁹

In conclusione, per quello che riguarda la lingua italiana, si è scelto di utilizzare come strumento principale la pagina web di Treccani,¹⁰ che mette a disposizione dell'utente in un unico sito il vocabolario, il dizionario dei sinonimi e dei contrari e l'enciclopedia dell'istituto, permettendo quindi di ricercare in maniera facile e veloce le sfumature anche nella lingua madre del traduttore dei vari lemmi.

Prima di passare all'analisi del testo vera e propria e dei suoi personaggi, si tiene a precisare che gli strumenti presentati in questa analisi non sono stati quasi mai utilizzati da soli, ma sempre assieme a uno o più degli altri strumenti descritti precedentemente, come si è già fatto intendere con il caso di *shigoto osame*.

3.2 La resa dell'atmosfera: come gestire la comicità di un omicidio

Come è stato già affermato nel capitolo precedente, il testo preso in esame è comico, pur facendo parte di una serie *mystery*, tendenzialmente di carattere serio. Una delle difficoltà che sono state riscontrate durante la traduzione del racconto breve è stata, appunto, il riuscire a trasmettere la comicità all'interno di una situazione drammatica, come può essere l'omicidio di una persona. Vale la pena, si ritiene, fare delle considerazioni generali sul cosa sia la comicità per l'autore, argomento che non è stato affrontato nel precedente capitolo a causa dell'impossibilità, a oggi, di studiare approfonditamente questa specifica visione del mondo di Kishi. In breve, le informazioni fino a oggi pervenute riguardano una teoria in particolare: nel 1983 e nel 1993, l'attore di teatro Katsura Shijaku II (二代目 桂枝雀, Nidaime Katsura Shijaku), pubblica un testo (quello del 1993 è una riedizione) in cui viene esposta la sua teoria, detta *kinchō no kanwa riron* (緊張の

⁹ Per comodità, si indica qui la pagina generica con tutte le forme grammaticali presenti sul sito: JLPT sensei (JLPT 先生), Complete JLPT grammar list: <https://jlptsensei.com/complete-jlpt-grammar-list/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:47).

¹⁰ Si indica qui per comodità la home page del sito, da cui poi si possono raggiungere tutti gli strumenti elencati: Treccani, Home page: <https://www.treccani.it/> (ultima visita: 8 febbraio 2023 ore 12:17).

緩和理論, Teoria del rilassamento della tensione).¹¹ Secondo quanto riportato da Kishi, il che è molto utile, in quanto ci permette di capire esattamente quello che ha compreso l'autore della teoria di Katsura Shijaku II, la teoria del rilassamento della tensione implica che l'effetto comico, la risata, nasce da un abbassamento repentino della tensione che si è venuta a creare fino a quel momento.¹² L'intervista in cui è stata nominata questa teoria è del 2010, e riguarda la pubblicazione del libro *Aku no kyōten* (悪の教典, traduzione italiana del titolo dell'omonimo film: Il canone del male, 2010), avvenuta lo stesso anno. Si potrebbe supporre che Kishi sia venuto a conoscenza di questa teoria della risata successivamente al 2008, anno di pubblicazione di *Kitsunebi no ie* (狐火の家, La casa dei fuochi fatui, 2008), ma si vorrebbe far notare un dettaglio presente nel libro *L'aggressività. Il cosiddetto male* (1963), in cui viene scritto quanto segue: “La maggior parte delle barzellette provoca il riso creando una tensione che si spegne improvvisa e inaspettata”.¹³ Ci si rende conto che questa non sia una prova sufficiente per dimostrare che Kishi avesse già in mente una teoria della risata simile a quella di Katsura Shijaku II, a prescindere o meno che abbia letto il suo libro prima di quello di Lorentz, ma si ritiene che sia quantomeno una curiosa coincidenza che, tra gli autori che hanno formato la sua visione di scrittore, vi siano tali congruenze. Inoltre, si è sicuri che *L'aggressività* sia stata letta molto prima rispetto della scrittura di *Kitsunebi no ie* e *Inu nomizo shiru - Dog knows*, come è stato già fatto notare nel capitolo precedente.

Il motivo per cui si è parlato della teoria del rilassamento della tensione è che, già nella fase di lettura preliminare, ma soprattutto in fase traduttiva, ci si è resi conto di come, prima della maggior parte delle *gag* presenti nel racconto, ci fosse un qualche argomento serio, facente potenzialmente crescere la tensione nel lettore: non è un caso che, dopo la spiegazione dell'omicidio e della creazione dell'*alibi* del colpevole, uno dei personaggi più stravaganti del racconto, Hidari Kurichiko (左栗痴子), abbia come prima reazione quella di esultare e iniziare a scrivere uno

¹¹ Hon no hanashi, *Seizensetsu ni tatta shisutemu ni akuma ga hairikomu* (Il diavolo entra in un sistema basato sulla bontà), pagina 4, 20 luglio 2010: <https://books.bunshun.jp/articles/-/1484?page=4> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 16:34).

¹² Ibidem.

¹³ Konrad LORENZ, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Milano, il Saggiatore, 2015 (I ed. 1969, ed. originale 1963), p. 177.

sceneggiato teatrale sull'omicidio.¹⁴ Questi interventi comici, spesso perpetrati dai personaggi della storia, altre volte dal narratore, hanno la capacità di distruggere sempre la tensione prodotta dall'investigazione dei protagonisti e dall'esposizione delle loro teorie.

Con queste basi, ci si è domandati, durante la traduzione del testo, come fosse meglio gestire questa comicità: se la traduzione abbastanza letterale dei lemmi spesso ha permesso una resa semplice da un punto di vista lessicale, in altri casi ci si è resi conto di come la culturospecificità linguistica abbia reso complessa anche solo la semplice comprensione di alcuni lemmi, giochi di parole o locuzioni. Per fare alcuni esempi pratici, si ritiene utile partire da quello che il lettore incontra appena iniziata la lettura del racconto: il titolo. *Inu nomizo shiru - Dog knows* è stato problematico da tradurre per due motivi principali: il primo è che, come si è già accennato nel secondo capitolo, il titolo deriva dalla storpiatura di un modo di dire giapponese; il secondo riguarda il fatto che le parole che compongono il titolo non si ritrovano esclusivamente nella nominazione del racconto, ma anche nel secondo capitolo dello stesso.¹⁵ Partendo dal secondo fattore di problematicità: il fatto che il titolo del libro sia presente nel bel mezzo di una frase, precisamente detta da Hidari Kurichiko, implica che il titolo in questo caso non debba solo essere congeniale per quello che riguarda l'attrattiva, avere quindi un certo "mordente" ed essere "accattivante", ma deve anche essere pensato per un utilizzo appropriato all'interno del testo, in cui la frase che compone il titolo è usata per creare un gioco di parole. Riguardo a questo punto specifico, si ritiene necessario spiegare che *Inu nomizo shiru* (犬のみぞ知る) sia una versione comica modificata di *Kami nomizo shiru* (神のみぞ知る), che significa "Solo dio lo sa".¹⁶ Come viene anche spiegato in quella che è probabilmente la nota più lunga della traduzione (nota 14, pag. 133 appendice), la scelta per la resa traduttologica è stata ardua in quanto vi erano più possibilità percorribili. Quella più ovvia, e quella letterale, era tradurre il titolo come "Solo il cane lo sa", o "Il cane solo lo sa", o ancora "Lo sa solo il cane", tutte valide soluzioni per ricalcare il detto italiano "solo Dio lo sa". Il problema che ci si è posti quando si è ragionato sulla resa del titolo è stato il seguente: "Un

¹⁴ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 351, riga 5.

¹⁵ Ivi, p. 326, righe 14-15.

¹⁶ La parola "dio" è scritta qui in piccolo in quanto il termine *kami* (神) non si riferisce necessariamente al dio cristiano o delle principali religioni monoteiste.

madrelingua giapponese riconoscerebbe immediatamente che il titolo è una storpiatura di un modo di dire della sua cultura?” La domanda sorge spontanea dal fatto che un titolo come “Solo il cane lo sa” non avrebbe immediatamente fatto comprendere al lettore italiano il riferimento alla corrispettiva frase idiomatica a sfondo religioso. Le ricerche fatte su questo detto hanno portato alla pagina *web* di Weblio, in cui si è scoperto che non solo è un modo di dire, ma è anche il titolo di due racconti brevi, pubblicati nel 1987 e nel 1999, ed è inoltre il nome con il quale è conosciuto il famoso pezzo musicale dei The Beach Boys, contenuto in *Pet Sounds* (1966), chiamato in inglese *God Only Knows* e presentato in Giappone con la sua traduzione *Kami nomizo shiru*.¹⁷ Con queste basi, si è risposto alla domanda precedentemente posta ammettendo che, molto probabilmente, una buona parte dei madrelingua giapponese, dopo aver letto il titolo, si sarebbe resa conto del collegamento ironico con il modo di dire originale. Per questo motivo, si è deciso di cambiare il titolo, spogliandolo del suo significato originale, facendolo diventare semanticamente qualcosa di diverso: *La canina provvidenza - Dog knows*. La domanda che ci si è posti quando si è attuato questo cambiamento è stata: “Anche cambiando semanticamente il titolo, semioticamente rimane leale all’originale”? Il motivo di tale quesito è che la *traduzione inclusiva* è per definizione di stampo semiotico, non necessariamente semantico, quindi si è valutato se il detto, che viene indicato come segno in questo caso, potesse essere riconfigurato in un altro modo di dire che avesse lo stesso effetto semantico nella mente (nel *discorso interno*) del lettore italiano, e fosse quindi generalmente intuibile dalla cultura di riferimento (dalla *semiosfera culturale*). È quindi il caso di parlare delle perdite semiotiche che sono state riscontrate nel titolo e in altre parti della traduzione: ciò che si è voluto a tutti i costi tenere è il riferimento semiotico al campo della religione, obiettivo che si ritiene essere stato raggiunto. Questa decisione ha portato però a uno scempenso di significato: il “conoscere” è di per sé un atto passivo, personale, senza particolari conseguenze fisiche sul mondo, mentre la “provvidenza”, nella sua accezione religiosa, viene descritta in questo modo all’interno del dizionario Treccani, che è stato il vocabolario di italiano di riferimento per questa traduzione: “Nel linguaggio filos. e religioso, il governo del mondo e della storia degli uomini per opera di un essere divino (o di un principio superiore), il quale realizza i suoi piani secondo fini

¹⁷ Weblio kokugo jiten (Weblio, l’enciclopedia giapponese), *Kami nomizo shiru* (Solo dio lo sa): <https://bit.ly/3GXeMIF> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:04);

che trascendono i singoli e possono restare incomprensibili alla ragione umana”.¹⁸ Si tratta sicuramente di una perdita semiotica, in quanto il *discorso interno* del lettore lo porterà a fare delle assunzioni necessariamente diverse da quelle del lettore giapponese, ma che si è considerata comunque necessaria per poter avere una resa semiotica di un certo tipo, che è stata ritenuta imprescindibile per la traduzione del titolo. Questo dettaglio pone l’accento su un altro problema che dovrà necessariamente venire risolto attraverso degli studi futuri: come gestire in traduzione la molteplicità di accezioni semiotiche che un segno può contenere al suo interno. In questo caso, come era stato predetto nel capitolo precedente, si è scelto di mettere una nota, spiegando il ragionamento che ha condotto il traduttore a prendere la suddetta decisione.

La scelta della traduzione del titolo è stata fondamentale per la creazione del resto del *metatesto*: decidere di rendere l’aspetto ironico del titolo, con una irriverente battuta sulle divinità (anche in giapponese comunque si tratta di un titolo ironico, su un modo di dire riguardante i *kami*) è stata la pietra d’angolo delle decisioni traduttologiche successive, in cui si è deciso sempre e comunque di rendere comici tutti quegli elementi che avrebbero dovuto esserlo anche nell’originale, anche a costo di fare dei sacrifici semantici, ma non necessariamente semiotici.

Un altro esempio indicativo di cui vale la pena discutere è la primissima nota del testo (nota 1, pag. 120 appendice), anch’essa molto lunga, come lo è stata la riflessione traduttologica che ha preceduto la sua resa. Infatti è uno di quei rari casi in cui ci si è arresi in un primo momento, per poi ritornarvi su una volta trovata una buona idea. Il termine a cui ci si riferisce è *Doshoppone* (土性骨, normalmente pronunciato *doshōbone*),¹⁹ che è il nome della compagnia teatrale, il quale direttore è stato ucciso. In questo caso specifico, la pagina alla quale si deve la globale comprensione del termine è *Imi kaisetsu jiten* (意味解説辞典, Dizionario semantico),²⁰ dalla quale si è scoperta non solo la molteplicità di significati che può avere, ma anche la rarità del termine oggi. Visto che si tratta di un termine ricorrente, dato che la compagnia teatrale viene nominata spesso all’interno della

¹⁸ Treccani, *Provvidenza*: <https://www.treccani.it/vocabolario/provvidenza/> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:28).

¹⁹ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 309, riga 7.

²⁰ Imi kaisetsu jiten, “*Doshōbone*” *to wa? Imi ya tsukaikata reibun nado wakariyasuku kaishaku* (Cosa vuol dire “*Doshōbone*”? Semplice spiegazione del significato e dell’utilizzo, con esempi pratici): <https://bit.ly/3kmfSzF> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:53);

storia, non si è potuto ignorarlo a lungo, e si è dunque dovuta trovare una soluzione, soprattutto perché, come si era già notato nella lettura preliminare, nel secondo capitolo viene utilizzato il termine *Inu no hone* (犬の骨, osso del cane),²¹ che è un gioco di parole con il nome della compagnia: quando la sceneggiatrice Hidari Kurichiko descrive la sua nuova opera, intitolata *Inu nomizo shiru*, Sayaka, colei che ha richiesto aiuto all'avvocata Junko, scherza con gli altri della compagnia dicendo: "Ancora con questi cani eh... vogliamo cambiare il nome della compagnia in "Ossi per cani"?" (pag. 133, righe 25-26 appendice). Il punto di questo discorso è che si è dovuta prendere una scelta traduttologica efficace sapendo da un lato che *Doshoppone* è un termine polisemantico e antico, mentre dall'altro vi è una battuta ironica sul cambio del nome della compagnia, che reca in sé una certa continuità con la parola precedente: il minimo comune denominatore è infatti il *kanji* di osso (*hone*, 骨). Quest'ultimo punto è stato considerato il più importante, in quanto nessuna resa del gioco di parole sarebbe stata efficace senza esplicitare il termine osso, tuttavia ci si è dovuti scontrare con la consapevolezza che *doshōbone* abbia solo un significato riconducibile alle ossa, ovvero quello di spina dorsale, ed è usato solitamente per augurare a qualcuno di rompersela. Pur essendo poco usato, comunque il significato principale è generalmente riconducibile a una predisposizione, una capacità di spirito naturale per fare qualcosa. Anche in questa accezione, comunque, viene spesso usata (nei testi più vecchi) come insulto elegante, per dire a qualcuno che "non ha fegato". In senso lato, secondo quanto si è scoperto, può significare anima, determinazione, temperamento o spirito. Proprio quest'ultima parola è quella che è stata scelta nella traduzione finale, in quanto, con buona dose di fantasia, si può interpretare "Ossa per lo spirito" (pag. 120, riga 8 appendice) come un qualcosa (le ossa) capaci di rinforzare lo spirito, che ha il doppio significato in italiano sia di "anima" che di "condizione d'animo".

Per concludere, l'atmosfera del racconto originale, e del metatesto che ne è derivato, non si basa esclusivamente sui dialoghi e sulle descrizioni dei personaggi e dei luoghi presenti nella storia breve, ma è anche profondamente veicolata dal lessico che Kishi ha deciso di utilizzare, con lo scopo di far divertire il lettore mediante l'uso di parole bizzarre o situazioni al limite dell'irragionevole, come da un lato i nomi delle sceneggiate della compagnia e le loro descrizioni, e dall'altro

²¹ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 326, riga 16.

le reazioni dei personaggi alle rivelazioni che si susseguono nella vicenda. La traduzione è stata curata pensando a questi dettagli e, come si è detto all'inizio del sottocapitolo, tenendo presente che la tecnica narrativa utilizzata si basa, con molta probabilità, sulla teoria del rilassamento della tensione di Katsura Shijaku II. Accrescere la tensione e abbassarla bruscamente è stato uno degli obiettivi di questa traduzione.

3.3 I personaggi: traduzione tra realistica e maschere

Come si è già accennato nel precedente capitolo, il testo preso in esame in questa tesi, rispetto agli altri presenti nella raccolta, ha una peculiarità: i personaggi sono stati pensati per essere delle “maschere”. Con il termine “maschera”, ci si riferisce a un tipo di personaggio creato con delle caratteristiche caratteriali molto specifiche, caricaturali e, di conseguenza, poco realistiche. Prima di discutere riguardo al come si è deciso di tradurre e trattare il comportamento dei personaggi secondari del racconto, si ritiene corretto fare un'esamina anche dei due personaggi primari del racconto, e di un terzo “personaggio”, che ha una funzione comprimaria.

I due protagonisti, Aoto Junko (青砥純子) e Enomoto Kei (榎本径), chiaramente presentano molte più sfumature rispetto agli altri personaggi della storia, ma, come si è già accennato, anch'essi non sono stati scritti per avere un'evoluzione caratteriale all'interno della serie, ma piuttosto per fungere da elementi utili alla trama e alla risoluzione del mistero.

Junko è una giovane avvocatessa, dal carattere abbastanza tranquillo, ma non per questo passivo, in quanto è l'elemento che più di tutti, all'interno delle storie, ha il compito attivo di ricercare la verità e le prove dei delitti. Infatti dimostra una fortissima moralità, disprezzo per le ingiustizie e intraprendenza nelle indagini, allo scopo di trovare la verità. Proprio grazie a queste sue caratteristiche altamente morali, viene utilizzata per scoprire gli indizi, metterli insieme e formulare ipotesi. I suoi punti deboli sono, tuttavia, la fretteolosità e la tendenza a proporre teorie semplicistiche e ingenuità. L'utilità di questi punti deboli è quella di permettere al personaggio comprimario, Enomoto, di dare sfoggio della sua intelligenza, dimostrando quasi sempre come le teorie di Junko siano fallaci.

Enomoto, al contrario, è un personaggio molto più riservato. Il suo “lavoro” principale, come viene spesso fatto intuire, è il ladro, mentre il negozio di apparecchiature per la sicurezza che gestisce è solo un lavoro fantoccio,

probabilmente usato per riciclare il denaro rubato. Sebbene si potrebbe pensare che rappresenti un personaggio immorale, in verità aiuta la polizia con i casi che gli presentano perché ha un odio profondo per l'atto di togliere la vita a qualcuno, quindi si mette a disposizione abbastanza volentieri nel corso della serie. Il suo atteggiamento è quello di un ragazzo giovane, pienamente consapevole della propria intelligenza e assolutamente non restio a nasconderla. Spesso, quindi, si dimostra antipatico e saccente nei confronti degli altri personaggi. Una caratteristica interessante, è che sembra essere interessato a Junko e ama sentire quello che ha da dire, per poi smontarle ogni singola teoria in modo sadistico.

Per quello che riguarda la resa dei protagonisti, si è deciso alle volte di esasperare, in traduzione, alcune emozioni di Junko. Questo è stato fatto per aumentare l'effetto comico del testo, dato dalla emotività della donna in contrasto con la logica freddezza di Enomoto, andando ad intaccare il valore semantico di alcune parole, ma non quello semiotico, che invece è rimasto inalterato. Un buon esempio di questa modifica si può trovare alla pagina 140 dell'appendice, dove è collocata la traduzione. L'originale cita così:

「榎本さんにも解けない密室って、あるんですね。わたしの方も反省すべきなのかも。榎本さんに訊けば何でも答えが出るような気がして、甘く考えてましたから・・・。でも、今回、そのわりには、調査のしかたが杜撰だったような気がするんですけど」²²

Adesso si presenterà una traduzione piuttosto letterale del testo e, di seguito la versione finale della stessa che, come si vedrà, aggiunge più disperazione nei toni di Junko:

[Letterale] «Quindi, c'è un mistero della camera chiusa che nemmeno lei riesce a risolvere. Anche io, probabilmente, dovrei riflettere su me stessa. Sono stata ingenua a pensare di poterle domandare qualsiasi cosa e ricevere una risposta... Però, questa volta, ho la sensazione che uno dei problemi sia stato l'indagare neglentemente».

²² KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 335, righe 16-18.

[Traduzione] «Allora c'è un mistero della camera chiusa che nemmeno lei riesce a risolvere. Ma forse anche io dovrei scusarmi per quello che ho fatto. Sono stata una sciocca a pensare di poterla sempre chiamare a piacimento, pensando che possa sempre presentarsi con la bacchetta magica e trovare la risposta giusta... Inoltre, non riesco a non pensare che, per quello che riguarda questo caso, le indagini che ho condotto siano state fatte in maniera approssimativa». (Pag. 140, righe 13-18)

Junko è stata quindi rappresentata in questo racconto come molto emotiva, caratteristica comunque attribuitale anche dall'autore. Ogni tanto si è deciso, in base alla situazione, di calcare determinati dialoghi o situazioni, che vengono descritti in un certo modo nell'originale perché, probabilmente, legate a degli aspetti sociali, *ergo* della *semiosfera sociale* (come e quanto mostrare le emozioni in pubblico), ma che si ritiene possano essere efficaci nel metatesto in forma leggermente cambiata. Una modifica del genere non si ritiene renda Junko un personaggio all'improvviso diverso dall'originale, quindi cambiandone la personalità e l'effetto semiotico che la sua persona ha sul lettore, ma semplicemente amplifica in maniera innocua proprio quei caratteri che sono distintivi della sua personalità. Anche in questo caso, comunque, si è deciso di mettere una nota, per spiegare questo cambiamento anche ai lettori più esigenti e puristi della traduzione.

Per quello che riguarda Enomoto, invece, il discorso è molto diverso. Poiché esprime molto poco le sue emozioni, escluse alcune interazioni di presa in giro e ammonimenti ai danni di Junko, ci si è concentrati nella sua resa soprattutto facendo riferimento alle sue particolarità lessicali. Il ladro/consulente tradisce la sua giovane età attraverso l'utilizzo di alcuni termini gergali che poco si confanno al resto del suo parlato, che tende sempre a essere molto formale e distaccato. Un esempio interessante è la frase:

「犯人は、飛鳥寺だと思います。動機もしこたまありますし、酒癖が悪くて、以前にも、同じ手口で人を殺しているんですよ？・・・」²³

²³ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 336, righe 13-14.

[Traduzione] «Penso che il colpevole sia Asukadera. La quantità di moventi è *allucinante* e, guardando al passato, ha già ucciso una persona con lo stesso *modus operandi*, giusto? [...]» (Pag. 141, righe 2-4)

Questa frase presenta una singolarità: la parola che nella versione presenta i *kenten* (圈点), *shikotama* (しこたま), è gergale. Secondo l'enciclopedia, deriverebbe dal vecchio dialetto di Edo, quindi è anche molto antica. Il suo significato è quello di indicare una grande quantità di un qualcosa.²⁴ Visto questo improvviso abbassamento di lessico, anche se solo per un singolo termine, si è deciso di utilizzare “allucinante”, in grassetto e corsivo per rendere i *kenten*, come si era già precedentemente supposto nel secondo capitolo. *Allucinante* è un termine perlopiù di uso giovanile, di registro molto basso, e può essere utilizzato in svariate occasioni, di solito per indicare un senso di esagerazione. In questo caso, avendo esplicitato il termine “quantità” nella traduzione, si è potuto usare “allucinante” come aggettivo per indicare che essa è “veramente tanta”.

Il terzo elemento principale, che in questa storia prende a tutti gli effetti la carica di comprimario, data la sua costanza negli interventi e la sua importanza per l'effetto comico, è il narratore. L'*autore modello* si intromette molto spesso, spaccando la narrazione, creando di conseguenza un effetto straniante. Ci sono dei casi particolari in cui, alla lettura, ci si potrebbe chiedere se sia stato il traduttore a dimenticare i segni di interpunzione indicanti il discorso diretto, ma la verità è che si tratta sempre del narratore. Questo ha creato non pochi problemi in fase di resa, ma alla fine ci si è convinti che, se quando si è letto il racconto si è dovuti tornare indietro a rileggere determinati punti, chiedendosi chi stesse parlando, anche il lettore giapponese avrà probabilmente fatto lo stesso, e così avrebbe potuto fare il lettore italiano. Un elemento distintivo, tuttavia, per capire che è il narratore a parlare, è il duro sarcasmo che permea ogni intervento fuori dall'ordinaria funzione descrittiva della storia. Si ritiene che, una volta lette i primi interventi, il lettore sarà in grado di comprendere dallo stile usato che si tratta del narratore e non di un altro personaggio.

²⁴Kotobank, *Shikotama no setsumei* (spiegazione di “shikotama”): <https://bit.ly/3kxn4ZW> (ultima visita: 22 gennaio 2023 ore 18:17);

Passando infine ai personaggi secondari, per comodità descrittiva si farà una breve lista contenente il suo nome, il tipo di maschera che rappresenta e, se ci sono state, le difficoltà principali che si sono ritrovate nella traduzione delle sue battute.

- Matsumoto Sayaka (松本さやか): giovane donna, forse sulla ventina, visto il suo modo di esprimersi molto giovanile e fresco. Ha chiamato lei Junko per investigare sulla morte del direttore della compagnia teatrale di cui fa parte. La sua maschera è quella della ragazza svampita e ingenua: come tutti gli altri personaggi, il suo ruolo principale è quello di dare al lettore (e a Junko) le informazioni utili per risolvere il caso. Il suo stile è molto semplice e pulito, raramente complicato da tradurre. Vista la sua cordialità con tutti, forse anche dovuta alla giovane età, è stata sempre tradotta utilizzando il “lei”, quando si riferisce direttamente a qualcuno;
- Riki Hatton (力八噸): teatrante della compagnia, anche lui probabilmente abbastanza giovane, sia per il suo modo di parlare, sia per il fatto che esce con Sayaka. La sua maschera è quella del ragazzo menefreghista e frivolo: sembra riuscire a dire sempre la cosa più indelicata all’interno della storia, nel momento peggiore. Il suo vocabolario è stato complicato da tradurre, dato che si esprime sempre con frasi brevi e, da quando si aggiunge al gruppo Hidari, fa costantemente delle battute, alle volte complesse anche solo da capire. Per quello che riguarda Riki, si è deciso, visto il suo modo di esprimersi, di tradurre le sue interazioni con gli altri con il “tu”, e di utilizzare un linguaggio non ricercato per le sue battute, dato che spesso finivano con forme contratte della copula *desu* (ad ex. *ssu*, つす), che non fanno parte della lingua cosiddetta “standard”, e particelle finali con funzione enfatica (ad ex. *yo*, よ);
- Hidari Kurichiko (左栗痴子): sceneggiatrice della compagnia teatrale, la più anziana tra i personaggi, valutando il suo modo di parlare agli altri attori. La sua maschera è quella della donna opportunista e intraprendente: ha un carattere molto forte, ed è l’unica a chiamare tutti i teatranti con dei suffissi amichevoli. Non si fa problemi ad intervenire nel bel mezzo delle discussioni altrui, quando non è lei a monopolizzarle, all’interno della storia. Per quanto variegato sia il suo modo di parlare (cambierà registro verso metà del capitolo tre, quando si trova da sola con Junko ed Enomoto, parlando in maniera molto più cortese, almeno da un punto di vista morfosintattico), non è stata

particolarmente complicata da tradurre. Il suo personaggio, al contrario, è stato un motivo di varie riflessioni, in fase di traduzione, a causa del suo comportamento imprevedibile e amorale: il timore che si è avuto è stato quello di non tradurre in maniera abbastanza incisiva i suoi dialoghi, che sono molto energici, che si è però risolto attraverso l'utilizzo di un linguaggio schietto e irriverente;

- Asukadera Hōya (飛鳥寺鳳也): il principale sospettato del caso di omicidio, nonché il vero assassino. Tra tutti i personaggi secondari è quello più “normale” nei comportamenti, ma viene comunque associato a una specifica categoria comportamentale precisata dallo stesso autore, che lo definisce un *dandy*.²⁵ Assieme a Sayaka, è il personaggio che parla in maniera più cortese: anche nei momenti in cui si trova alle strette, pur manifestando linguisticamente qualche segno di arrabbiatura, il suo stile è sempre molto educato da un punto di vista lessicale. Per questo motivo, gli si è data una voce molto signorile, decidendo anche di fargli usare un registro cortese con tutti i personaggi, dando appunto a ognuno di loro del “lei”, esclusa Sayaka, che chiama con un suffisso amichevole. Da un punto di vista legato al processo di traduzione in sé, non sono stati rilevati particolari problematiche, visto che si esprime sempre in modo chiaro.

In conclusione, si è potuto notare, in questa prima parte del capitolo, come il *focus* del processo traduttologico non sia stato di tipo semantico, ma piuttosto semiotico. In altre parole, la *traduzione inclusiva* ha come scopo la traduzione dei segni, i quali sono messaggi interpretati dal lettore quando li legge, ma sono allo stesso tempo il frutto della traduzione ad opera del *discorso interno* del traduttore. Si è ragionato molto sul come l'autore abbia pensato e creato i personaggi della sua storia e, allo stesso tempo, come questi siano stati probabilmente percepiti dal lettore giapponese. Ci si è dunque impersonati allo stesso tempo autore, lettore e traduttore, chiedendosi come siano stati creati i personaggi e la storia, come si dovrebbe reagire a questi e come fare in modo che il lettore italiano possa goderne. Questo tipo di impersonificazione multipla viene fatta con lo scopo di cercare di azzerare il più possibile l'interferenza del *discorso interno* del traduttore, che è il vero *rumore*

²⁵ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 329, riga 15.

semiotico che porta alle perdite semiotiche. Il metodo con cui viene fatto tutto questo è quello di fare particolare attenzione alle parole: non da un punto di vista solamente semantico, bensì semiotico. Lo studio dell'autore, dell'opera e della sua posizione all'interno del campo sono serviti a mettersi nei panni dell'autore e di ipotizzare con un certo grado di certezza la reazione avuta dai lettori (grazie a tutti i commenti e le recensioni visionati), mentre per il testo in sé, si ritiene che la soluzione migliore sia guardare le parole e ciò che esprimono, motivo per cui l'enciclopedia è stata utilissima nell'analisi traduttologica. La domanda che ci si è posta è stata la seguente: "Perché, con tutti i sinonimi che poteva usare, ha scelto proprio questa parola? Cosa ci dice questo sulla storia e sul personaggio?"

Non si può essere totalmente sicuri che il metodo sia funzionante, visto che non si può entrare letteralmente nel pensiero di una persona, ed è proprio questo il motivo per cui non si intende, in questa sede, parlare di insuccesso o successo globale della *teoria inclusiva* e del *metodo inclusivo*. Tuttavia, si possono fare delle considerazioni particolari e generali su ciò che si sa per certo non essere stato tradotto in maniera semioticamente leale, o almeno non totalmente. Il prossimo sottoparagrafo parlerà, infatti, dei vari modi in cui sono state utilizzate le note, tra cui quello di ovviare al problema delle perdite semiotiche.

3.4 Le note: funzione e funzionamento dell'apparato

La seguente sezione del capitolo svolgerà svariate funzioni: in primis verrà utilizzata per discutere più approfonditamente la nozione di nota, e dell'apparato di note, presente nei testi tradotti con il metodo della traduzione inclusiva; in secondo luogo si spiegherà il funzionamento delle note, ovvero quello che si è fatto nella traduzione, si può fare e non si può fare, in generale, con l'apparato, presentando degli esempi pratici, indicativi di queste possibilità di utilizzo; infine si ragionerà sull'utilità delle note in relazione alla mancata riuscita di una traduzione di tipo intersemiotico, come è quella che è portata ad esempio in questa tesi.

Si è parlato più volte, nel corso della presente tesi, delle note e di come siano una possibilità di avvicinarsi al lettore per spiegare le proprie ragioni e per giustificare i cambiamenti avvenuti nel passaggio dal *prototesto* al *metatesto*. Si ritiene giusto, tuttavia, cercare di dare una definizione più chiara di quello che si intende nella *traduzione inclusiva* per "nota": con il termine *nota* si intende uno spazio artificiale all'interno di un testo, utilizzato con la funzione di creare un collegamento di tipo

semiotico tra il *discorso interno* del traduttore e quello del lettore e, allo stesso tempo, tra la *semiosfera culturale* del prototesto e quella della cultura del *metatesto*. Questa definizione ha due conseguenze fondamentali: non si rifiuta lo stato dell'arte, in materia di note, poiché non è certamente questo elaborato che le ha "inventate", ma, al contrario, le si accetta e le si usa; si aprono le porte a un nuovo tipo di note del traduttore, in cui si possono dare informazioni più dettagliate riguardanti i cambiamenti attuati all'interno della traduzione dal traduttore stesso, che diventano un'assunzione di responsabilità per essersi distaccato dall'immedesimazione del traduttore, magari finendo per pensare troppo al lettore o valutando che sarebbe risultata poco comprensibile o efficace una traduzione troppo simile sintatticamente e/o semanticamente all'originale.

Un altro punto su cui si vuole mettere l'accento è la necessità in seno alle note: queste vengono scritte con una precisa motivazione, come si è detto sopra, ma sono anche pensate per non andare oltre alla stessa. Per fare un esempio facilmente comprensibile, vi sono due note che dimostrano quanto questo tipo di spazio artificiale non sia di per sé un modo per semplificare la lettura al lettore, ma un modo per informarlo su alcuni fatti interni esclusivamente al testo e alla sua traduzione, niente di più. La nota 7 (pag. 123 appendice) è un perfetto esempio di quello che si intende quando si afferma che l'apparato non sia necessariamente costruito per spiegare dettagli non inerenti al testo al lettore:

Il nome del cane è stato cambiato in Ju Junkers. Quello originale è *Donryugo* (吞龍号).

Questa nota, se guardata attentamente, presenta più di un problema, ed è anche l'unico caso di menzogna perpetrata in questa traduzione con dolo. Andando con ordine, si può notare che la nota di per sé non serve a molto, o meglio, non si capisca a che cosa serva, in quanto non viene spiegato il motivo per cui il traduttore ha scelto di cambiare nome al cane. Il motivo dietro a questa scelta è che, secondo le regole che ci si è dati durante lo sviluppo della teoria, spiegare il motivo del cambiamento sarebbe andato contro le regole stesse, che impongono un tentativo di lealtà assoluta al testo, da un punto di vista semiotico. Per iniziare la disamina di questa nota, si trova corretto pensare alle possibilità che avrà il lettore: ignorarla; leggerla e non capirla passando oltre; leggerla, non capirla ma pensare al motivo

della nota; due casi limite, di cui si parlerà a breve. I primi due tipi di lettore non sono interessanti da un punto di vista di analisi, in quanto passeranno semplicemente oltre non badando alla nota, ma il terzo si chiederà il *perché*, lo stesso *perché* che si è probabilmente chiesto il lettore giapponese quando ha letto il nome del cane la prima volta e ne ha analizzato i *kanji*. Le ipotesi interpretative sono molte, la lettura dei *kanji* da sola, implicherebbe che il cane si chiami “drago che beve” (号 viene eliminato in quanto ha un significato abbastanza trascurabile, probabilmente quello di “nome”). Una persona con una buona cultura generale potrebbe pensare sia una particolare rivisitazione del nome di Donryū (呑竜), quello del famoso monaco buddhista, e si avvicinerrebbe alla soluzione. Un curioso potrebbe decidere di capire il motivo di tale nome e cercarlo, come è stato fatto in fase traduttologica, e scoprire una cosa interessante: Donryū è il nome popolare che è stato dato in Giappone a un tipo speciale di velivolo da combattimento, più precisamente un bombardiere medio bimotore ad ala media chiamato Nakajima ki-49,²⁶ durante la Seconda guerra mondiale. In fase di traduzione, ci si è accorti di un’irrecuperabile perdita semiotica: i *kanji*. Questi non sono traducibili in nessuna maniera, a meno di tradurli effettivamente uno ad uno, chiamando il cane “Drago che beve”, soluzione poco ideale in questo caso. Non potendo dunque ragionare, in questo caso specifico, sul significato dei *kanji*, si è scelta la strada del bombardiere, così è nato Ju Junkers, storpiatura (in quanto 号 è stato considerato come un “*kanji* in più”) del Junkers Ju 87, detto *Stuka*, famoso cacciabombardiere tedesco, che ha combattuto nella medesima guerra del corrispettivo giapponese.²⁷ Scoperta la motivazione del cambiamento del nome, rimane comunque da chiedersi il motivo per cui non è stata scritta nella nota. Il motivo è che, tranne le due categorie di lettori non ancora analizzate, tutte le altre devono cercare la risposta su internet, esattamente come avrebbe dovuto fare un lettore giapponese. Una delle frasi che si sono usate come giustificazione di questa scelta è stata la seguente: “Non si intende “imboccare” i lettori: si può solo dargli l’occasione di riflettere, come rifletterebbe un giapponese, e di scoprire che qualcosa è cambiato nella traduzione, ma non si ha intenzione di avvantaggiarli nella comprensione, rispetto al lettore del *prototesto*”.

²⁶ Wikipedia, *Nakajima ki-49*: https://it.wikipedia.org/wiki/Nakajima_Ki-49 (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 12:31).

²⁷ Wikipedia, *Junkers Ju 87*: https://it.wikipedia.org/wiki/Junkers_Ju_87 (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 12:40).

Le reazioni diverse, che vale la pena nominare, pensando a tutti i tipi di lettore, sono quella del lettore esperto di aviazione militare, che riconoscerà immediatamente il gioco di parole con il bombardiere tedesco e, se non conosce quello giapponese, potrà intuire il collegamento, e l'esperto di linguistica giapponese, che invece avrà probabilmente dei dubbi sulla formulazione della nota stessa. Questa offre al lettore una traslitterazione volutamente incorretta: il nome del cane originale non è Donryugo, ma *Donryūgō*. Il motivo di questa menzogna linguistica è, in verità, più banale di quello che si possa pensare: se si cerca *Donryūgō* su Google, apparirà una pagina in cui viene detto che non esistono risultati, mentre, se si cerca *Donryugo*, immediatamente si verrà riportati alla pagina *Wikipedia* del bombardiere giapponese. Una nota che potrebbe sembrare poco esplicativa, similmente a quella appena analizzata, è la numero 11 (pag. 127 appendice):

Non è chiaro se il metodo di costruzione *Xlam* sia esattamente quello indicato nel testo, che parla di “costruzione 2 x 4”, anche detta in giapponese *wakugumi kabe kōhō* (桧組壁工法, lett. costruzione a pareti quadrate). Sta di fatto che anche nello *Xlam* si utilizzano, per costruire edifici, tavole di legno spesse 2 x 4 cm, e pare che sia effettivamente un metodo utilizzato anche in Giappone, quindi mi è sembrata la traduzione più appropriata e vicina all'originale, se non addirittura corretta.

L'unica informazione che viene data è che si tratta di un metodo di costruzione in cui vengono usate tavole di legno di misura 2 x 4, che è addirittura un dettaglio in più rispetto a quello che un lettore del *prototesto* ha a disposizione, visto che non è esplicitamente detto che le case costruite in questa maniera vengono fatte in legno. Anche in questo caso, si è ritenuto coerente semplicemente informare il lettore del cambiamento avvenuto nella fase di traduzione, piuttosto che spiegargli come funziona il metodo, informazione che può scoprire da solo.

Un altro tipo di nota è quella “classica”, ovvero comunemente usata fino a oggi nelle traduzioni letterarie, come ad esempio le note 3 (pag. 121 appendice), 5 (pag. 122), 6 (pag. 123) e 15 (pag. 134), che sono di carattere informativo. Per esempio la nota 15 ha la funzione di informare il lettore sul valore approssimativo della somma che appare all'interno del testo (tre milioni di yen) nel corrispettivo in euro, oppure la nota 5 spiega il significato del termine *konbini*, che potrebbe risultare sconosciuto al lettore italiano.

Infine, l'ultimo tipo di note di cui si desidera parlare sono quelle che si possono definire "di dibattito", in quanto si pensa che possano portare a una riflessione critica sulle scelte del traduttore. Le note di dibattito sono quelle in cui viene spiegato il processo traduttologico che è stato effettuato per arrivare al risultato espresso nel *metatesto*. Le due note che hanno acceso maggiormente il dibattito sono la numero 1 (pag. 120 appendice), in cui si è spiegato il motivo per cui si è tradotto in quel modo il termine Doshoppone, e la nota numero 14 (pag. 133 appendice), in cui si spiega il significato del titolo originale e i motivi dietro alla sua traduzione. La notizia di queste opinioni contrastanti, rispetto a quelle del traduttore, riguardanti la resa di queste parti importanti del testo, viene accolta con grande entusiasmo da parte del traduttore che si affida alla teoria della *traduzione inclusiva*. Il motivo di questo entusiasmo risiede nel fatto che, questa partecipazione, è la dimostrazione pratica che è veramente possibile permettere al lettore di "entrare nel processo traduttologico", ovvero utilizzare il proprio *discorso interno* e le proprie conoscenze, derivate dall'appartenenza alla *semiosfera culturale* di appartenenza, per farlo riflettere sulle possibilità della traduzione e sulle scelte che un traduttore deve compiere per rendere in una certa maniera un testo. Si tratta di un riconoscimento del lavoro di traduzione, che non è più semplicemente "un libro in italiano" di un autore straniero, ma diventa un libro di un autore straniero "tradotto in italiano da un italiano". Si crede che questa consapevolezza, potrebbe portare al riconoscimento formale, da parte del pubblico, della figura del traduttore, che perde la sua "invisibilità".

Prima di concludere, si vuole portare l'attenzione sul concetto del *non detto* in traduzione, e di come questo abbia portato a non voler dare informazioni al lettore che invece erano ben chiare nel *discorso interno* del traduttore. Si è già parlato in parte di questo concetto, quando ci si è riferiti al nome del cane e al metodo di costruzione *Xlam*: non si sono fornite informazioni che potevano essere ricercate dal lettore stesso e che, ovviamente, non sono state date nemmeno dall'autore stesso nel *prototesto*. Un dettaglio interessante, di cui non ci si era accorti durante la fase preliminare di lettura del testo, è che i nomi dei personaggi nascondono un segreto. Il fatto che siano dei nomi singolari è cosa nota, in quanto è stato reso molto chiaro

da chi ha intervistato Kishi nel 2008, anno di uscita del libro da cui è tratto il testo.²⁸ Per rispondere alla domanda in merito alla stranezza dei nomi, Kishi ha ammesso che tutti i nomi presenti all'interno del testo sono in verità delle trasposizioni in giapponese, con l'uso di *kanji*, di nomi di *boxer* famosi: Hidari Kurichiko prende il nome da Vitalij Klyčko, Asukadera Hōya è in realtà Óscar de la Hoya e Riki Hatton è Richard John Hatton (solitamente chiamato Ricky Hatton) e così via. Chiaramente non si è ritenuto utile cambiare i nomi dei protagonisti o mettere note esplicative in questo senso, poiché sono informazioni pensate esplicitamente per i fan della *boxe* e che solo loro possono comprendere.

Un ultimo appunto che si vuole fare sulla gestione delle note, riguarda il modo in cui sono state scritte. Nella definizione che è stata data precedentemente di *nota*, si è detto che una nota è uno spazio artificiale con una funzione [semiotica] ben precisa: collegare (semioticamente) lettore e traduttore (che si fa portavoce anche dell'autore). Si è pensato a lungo come sarebbe stato possibile creare questo collegamento, in modo da mitigare lo *shock* culturale di una simile quantità di note, che non è tipica della cultura italiana editoriale. Si è pensato che, utilizzare la prima persona singolare, potesse rendere più "intimo" questo spazio, e più "amichevole" l'atto di parlare al lettore. Per questo motivo non si è mai scritto che "l'autore ha tradotto così perché...", ma si è preferito usare una formula più morbida, come "Io ho deciso di tradurre così perché...". Questa teoria nasce da una riflessione sui pronomi allocutivi in italiano e il loro utilizzo all'interno della società e nei rapporti di potere tra i parlanti. Si è scelto di utilizzare il "tu" per avvicinarsi ai lettori, creando un legame di fiducia, strategia utilizzata in moltissimi ambiti che precedentemente usavano il "lei":²⁹ teoricamente, la posizione di esperto linguistico del traduttore implica che questo sia in una posizione di superiorità rispetto al lettore, per quello che riguarda le opinioni traduttologiche, ma si è deciso di non guardare alla differenza di status, mettendosi allo stesso piano del lettore. Questa strategia è anche alla base del concetto per cui esistono le note di dibattito, che perderebbero di senso se il traduttore si ponesse in una posizione dichiaratamente superiore.³⁰ A rigor del vero, si è più volte affermato che anche il traduttore è una persona, quindi

²⁸ Webdoku, *Sakka no dokusho-michi. Dai 77 kai: Kishi Yūsuke-san* (I percorsi di lettura degli autori. Numero 77: Kishi Yūsuke), 28 marzo 2008: <https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 16:24).

²⁹ Treccani, *Allocutivi, pronomi*: <https://bit.ly/40Cgdiq> (ultima visita: 8 febbraio 2023 ore 14:56).

³⁰ Ibidem.

avente un proprio *discorso interno*, funzionante in una *semiosfera personale*, che è necessariamente immerso nella più grande *semiosfera culturale* a cui appartiene. Per questo motivo i traduttori prendono spesso decisioni soggettive (come la scelta di una parola piuttosto che di un'altra) quando lavorano. Se il metodo con cui si è lavorato ha lo scopo di bloccare il più possibile l'influenza del *discorso interno* del traduttore, attraverso un processo di immedesimazione con l'autore, va fatto notare che il totale annullamento dello stesso si ritiene impossibile, dato che comunque chi conosce la lingua di arrivo è comunque il traduttore, e dovrà prendere sempre e comunque delle decisioni, volente o nolente. Questa consapevolezza dovrebbe portare il traduttore ad essere cauto e mai arrogante nelle sue assunzioni, che infatti vengono espresse con un tono più franco possibile nella presente tesi, anche grazie all'utilizzo del "tu".

3.5 Considerazioni generali: difficoltà linguistiche e traduttologiche del testo

Per quanto il testo preso in esame sia stato scritto con uno stile abbastanza lineare e facile da comprendere (esclusi gli elementi di cui si è parlato sopra), si vuole discutere brevemente su quelle parti in cui si è dovuto particolarmente riflettere su elementi grammaticali o lessicali che non si è compreso. Questo tipo di "incidenti" sono considerati problematici poiché hanno l'indesiderato effetto di interrompere il processo di immedesimazione, in quanto non ci si cura più del comprendere il lemma e renderlo in italiano "come avrebbe fatto l'autore", scegliendo il termine più semioticamente vicino all'originale, ma si riflette sul cosa voglia effettivamente dire una frase o un termine nella lingua giapponese e in quel contesto.

Uno degli esempi più affascinanti, di cui si è accennato nel sottoparagrafo 3.1, è la parola *shigoto osame* (仕事納), che ha subito un processo molto lungo per arrivare a una traduzione che non ha pienamente convinto nemmeno il traduttore stesso, in quanto non si è proprio riusciti a capire quale fosse il suo vero significato, anche se si sono fatte delle ipotesi che, alla fine, sono state ritenute "sensate" e utili nel contesto della frase. Il periodo a cui ci si riferisce è il seguente:

榎本は、仕事納からか、犬に関する豊富な知識を披露する。³¹

³¹ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 349, riga 5.

[Traduzione] Enomoto dimostrò di possedere una conoscenza approfondita del mondo dei cani, forse acquisita durante il suo *ultimo lavoretto*. (Pag. 151, righe 3-4)

Si tratta di uno dei pochissimi casi in cui si è attivamente ricercato l'aiuto di una madrelingua, la quale lavora in Italia come interprete. Il suo responso è stato, purtroppo, che la frase di per sé non avesse molto senso, e che lo si sarebbe dovuto cercare personalmente basandosi su ciò che era stato tradotto e letto fino a quel momento. Il termine *shigoto osame* ha un solo significato e non si è trovata nessuna testimonianza in cui venisse utilizzato in maniera non letterale. Il suo significato è quello di “ultimo giorno di lavoro dell'anno”.³² Un elemento che ha aggiunto complessità, ma in un certo senso ha fatto intuire che si trattasse di una parola “speciale”, è stato la presenza dei *kenten* sopra alla parola, che infatti è stata tradotta con l'uso simultaneo dell'italico e del grassetto. Questa particolarità, ha portato il traduttore a pensare che si trattasse di un utilizzo volutamente improprio e sarcastico del termine, dato anche che è il narratore a parlare in quel momento. Il processo con il quale si è giunti alla risposta è stato il ragionare su un discorso apparso precedentemente, presente a pagina 334 del testo originale (pag. 139, righe 18-23 appendice), in cui Enomoto parla di quando stava “lavorando” (rubando) a casa di qualcuno e il *bull terrier* di quella famiglia lo ha assalito, nonostante gli avesse dato da mangiare per tenerlo buono. L'ipotesi è che “l'ultimo lavoro” sia inteso come “ultimo lavoro raccontato”, quindi quello di cui si è parlato poco sopra. Ciò che non è ben chiaro ancora oggi, è cosa implichi l'altra parte della definizione del termine, ovvero “della fine dell'anno”. Non si è mai neanche accennato al periodo in cui il furto descritto è avvenuto, quindi non si è riusciti a trovare una risposta pienamente convincente a questo dubbio. Ciononostante, si è scelto di rendere la frase nel modo che si è mostrato precedentemente, ammettendo la sconfitta da tutti i punti di vista (semantico e, potenzialmente, semiotico) e costringendosi a scrivere una nota in cui spiegare quale sia il vero significato del termine.

Un altro punto interessante del testo tradotto è stato il pochissimo utilizzo delle onomatopее da parte dell'autore. La maggior parte è stata resa in maniera coerente con il metodo che ci si è imposto, ma c'è un caso in particolare in cui si è dovuto

³² Kotobank, *Shigoto osame no setsumei* (spiegazione di “shigoto osame”): <https://bit.ly/3ZT5Ru5> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 15:32).

prendere una strada diversa da quella puramente sonora indicata, ovvero la resa dell'onomatopea *zara zara* (ざらざら).³³ Come è stato scritto nella nota esplicativa, il suono indicato dall'onomatopea si può definire come un “suono come di sassolini che sfregano”, motivo per cui il generico “cibo per cani” (ドッグフード)³⁴ indicato nel testo è stato trasformato successivamente in “crocchette” (pag. 128, riga 2 appendice), esplicitando un elemento che, semioticamente parlando, l'autore aveva pensato come facente parte di quello che viene chiamato *non detto*. La strategia traduttologica che è stata usata per rendere l'onomatopea sembrerebbe essere controintuitiva, dato che lo scopo è quello di applicare la *traduzione inclusiva* e il suo metodo, basato sulla resa semiotica, ma, in realtà, si sposa con le possibilità che la teoria stessa offre al traduttore: è stato fatto deliberatamente un cambiamento semiotico nella traduzione dell'onomatopea, spostando l'immagine mentale che deriva dal suo utilizzo da un punto di vista uditivo a uno visivo. Quella che sembrerebbe essere una violazione delle “regole” della teoria non è tale, in quanto il lettore è stato informato del cambiamento. Il suono prodotto dal cibo per cani è stato infatti trasformato nell'immagine di una cascata (che comunque a livello del *discorso interno* dovrebbe portare alla mente anche un rumore, seppur diverso).

Un ulteriore elemento su cui vale la pena discutere è stata la resa delle parole polisemiche. Tendenzialmente non è stata una sfida ardua in questo testo, dato che si è sempre tentato con consapevolezza di mantenere chiaro quello che doveva esserlo e, in caso di termini più oscuri e polisemici, si è trovato solitamente un corrispettivo accettabile, da un punto di vista della lingua italiana, per mantenere il senso di *non detto*. Tuttavia, vi è stato un caso in cui il termine polisemantico preso in esame ha creato confusione nella resa del metatesto:

「そうなんです。面白い事件だし、まだホットなうちに、何とか形に
したくてね」

純子は、一瞬、彼女が『面白い』と言ったのは聞き違いかと思った。³⁵

・

«Ed è proprio così. Si tratta di un caso intrigante, ancora caldo, per cui vorrei crearne qualcosa finché sono in tempo».

³³ KISHI, *Kitsunebi no ie*, p. 319, riga 7.

³⁴ Ivi, p. 319, riga 6.

³⁵ Ivi, p. 324, righe 8-9.

Sul momento, Junko pensò di aver sentito male: quella donna non poteva averlo davvero definito “intrigante”. (Pag. 131-132, righe 30-31/1-2)

Il termine *omoshiroi* (面白い) è polisemantico in giapponese: può voler dire sia interessante che divertente e, spesso, può venire utilizzato per indicare entrambe le cose. Tendenzialmente, secondo quanto afferma l’enciclopedia, *omoshiroi* viene utilizzato quando qualcosa è interessante/divertente per chi parla.³⁶ Visto che l’argomento di discussione è l’omicidio del diretto della compagnia, e chi parla è Hidari Kurichiko, sceneggiatrice della stessa, l’utilizzo di questo aggettivo particolare sciocca Junko. Sicuramente tradurre il termine come semplicemente “divertente” o “interessante” sarebbe stato poco consona, in quanto si sarebbe probabilmente perso il *black humor* della situazione, venendo a mancare quella sensazione di incertezza che ha il lettore giapponese, che non sa se il significato del termine sia “divertente” o “interessante”. Si è optato per un termine che, in italiano, indica un certo “piacere”, anche dal punto di vista dell’interesse, ovvero il termine “intrigante”, che la Treccani definisce come: “Che interessa, che coinvolge e attrae; avvincente, interessante”.³⁷

Per quello che riguarda invece le parole in *katakana*, di cui si era accennato nel capitolo precedente, il metodo con cui si è deciso di rendere questi termini è stato perlopiù situazionale. Si sono fatte delle ricerche per comprendere quale potesse essere la motivazione semiotica dietro all’uso di determinate parole prese in prestito dall’inglese, ma se alle volte si è riusciti a renderle in maniera naturale con il loro corrispettivo straniero anche in italiano, spesso si è ritenuto più coerente utilizzare il termine italiano corrispondente a quello inglese, chiaramente nell’accezione che ha il lemma in giapponese, che non è sempre uguale a quella della parola nella lingua originale. Un esempio pratico di quanto si è appena affermato si può trovare nell’esempio precedentemente esposto, in cui il caso di omicidio viene definito *hot* (ホット). In questo caso particolare, avendo anche in italiano l’utilizzo del termine “caldo” con l’accezione di “fresco/appena successo”, si è optato per utilizzare il termine nella lingua della cultura del *metatesto*.

³⁶ Kotobank, *Omoshiroi no setsumei* (spiegazione di “omoshiroi”): <https://bit.ly/3XN55wU> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 16:23).

³⁷ Treccani, *Intrigante*: <https://www.treccani.it/vocabolario/intrigante/> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 16:37).

Un ultimo appunto si vorrebbe fare su un elemento di cui non si è ancora mai discusso in questa tesi e che, non praticando una traduzione di tipo letterale, non ha particolarmente interessato il traduttore per quello che riguarda la resa: la punteggiatura. Affermando “non ha particolarmente interessato il traduttore” non si vuole intendere che la si è ignorata, ma bisogna anche essere consci del fatto che tra l’italiano e il giapponese la punteggiatura differisca per possibilità e per quantità di segni disponibili. Wakabayashi, inoltre, afferma che la lingua giapponese sia relativamente nuova all’uso della punteggiatura, motivo per cui spesso essa venga usata in maniera non sistematica da parte degli scrittori.³⁸ Per questo motivo, la punteggiatura del testo è stata analizzata dal un punto di vista delle “pause” che lo scrittore ha voluto trasmettere al lettore, almeno per quello che riguarda punti e virgole. Queste “pause”, in italiano non sono state sempre rese con i segni di interpunzione originali, ma, per dare un senso più naturale al testo e alla sua scorrevolezza, si è scelto, in alcuni casi, di sostituire un punto con i puntini di sospensione, eliminare virgole che avrebbero inutilmente spezzato la frase in italiano e aggiunto punti esclamativi o di domanda anche nei casi in cui la frase finisse con una particella enfatica (よ, *yo*) o una particella interrogativa (か, *ka*). Si specifica questo fatto in quanto, alcune frasi, effettivamente utilizzano punti di domanda o esclamativi, ma si ritiene che sia una particolarità dello stile dello scrittore. Secondo Wakabayashi, bisognerebbe prestare attenzione sia ai punti di domanda che ai punti esclamativi, poiché alle volte vengono utilizzati in maniera linguisticamente specifica, ovvero per creare effetti che, in inglese (ma anche in italiano), non si tradurrebbero tendenzialmente con l’utilizzo di questi segni di interpunzione.³⁹ Tuttavia, non è questo il caso, motivo per cui non si è prestata molta attenzione al fatto che venissero usati o meno, ma li si è resi in base all’enfasi propria della frase da tradurre.

3.6 In conclusione: pensieri sul testo reso con l’uso della *traduzione inclusiva*

Si vuole utilizzare lo spazio finale di questo capitolo per riflettere criticamente su cosa abbia funzionato e cosa no all’interno della traduzione e del processo

³⁸ WAKABAYASHI Judy, *Japanese-English Translation. An Advanced Guide*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021, p. 70.

³⁹ Ivi, pp. 72-73.

traduttologico, seguendo le indicazioni che propone la teoria della *traduzione inclusiva* e la sua espressione nel *metodo inclusivo*.

Innanzitutto, il metodo di ricerca preliminare che si è adottato ha portato informazioni utili per la traduzione del testo. In particolar modo, studiare i libri di Lorentz⁴⁰ e Dawkins⁴¹ ha reso possibile una riflessione più profonda riguardo al rapporto tra i protagonisti e, attraverso le interviste visionate, si è compreso che questo genere di scritti deriva dalle paure più profonde dell'autore, che infatti ha nella sua abitazione molti sistemi di sicurezza, per paura che possa entrare qualcuno in casa. Altri spunti interessanti sono stati possibili grazie a uno studio, seppur molto parziale, delle teorie che interessano all'autore per quello che riguarda l'umorismo, ovvero la teoria del rilassamento della tensione dell'attore di *rakugo* Katsura Shijaku II. Si ritiene che sarebbe possibile migliorare ancora di più le proprie conoscenze sul come sia stata pensata l'opera attraverso lo studio della figura junghiana del *Puer aeternus*, cara all'autore e probabilmente fondamentale per la creazione del personaggio di Enomoto, che ogni tanto ha dei comportamenti "bambineschi".

Altro fattore, che si ritiene essere positivo, è che la traduzione inclusiva ha permesso, paradossalmente, una certa libertà interpretativa, non badando solamente alla grammatica e alla semantica delle parole, preferendo un approccio semiotico, che si concretizza nella creazione di un testo che sia leale al prototesto da un punto di vista immaginativo, ovvero capace di trasmettere le stesse emozioni e gli stessi collegamenti semiotici cerebrali che derivano dalla lettura dei due testi, dal punto di vista dei lettori delle rispettive culture. Un grosso *contro* di questo approccio, tuttavia, è il rischio di volersi sostituire all'autore, decidendo arbitrariamente di cambiare il testo a piacimento a patto che l'effetto semiotico generale sia lo stesso. Quello che ci si tiene a precisare è che semantica e semiotica sono spesso correlate: la maggior parte delle volte, la traduzione che si è ritenuta più soddisfacente è stata quella in cui l'effetto semiotico desiderato della parola sul potenziale lettore e il significato, la semantica, della stessa parola collimavano nello stesso termine in italiano. Si tratta dello stesso principio per cui si affermava, nel primo capitolo, che le traduzioni *intralinguistica* e *interlinguistica* non siano sbagliate concettualmente,

⁴⁰ LORENZ, *L'aggressività...*

⁴¹ Richard DAWKINS, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, in Oscar Saggi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2022 (I ed. 1995, ed. originale 1989).

bensì siano una particolare versione, concretamente tangibile, di una *traduzione intersemiotica*, in cui i segni si mostrano sotto forma di parole. Non capire o dimenticare questo fatto potrebbe paradossalmente portare a una versione di un testo in cui, visto che “basta rendere in maniera semiotica le frasi”, viene a mancare qualsivoglia somiglianza lessicale, grammaticale o ritmica con il *prototesto*. Per questo motivo si ritiene necessario approfondire ulteriormente sia la teoria che la pratica, in quanto ci si rende conto che possa essere fraintesa nella sua attuale versione, ancora troppo poco strutturata.

Le stesse note, che dovevano essere l’innovazione della teoria, si pensa abbiano bisogno di alcuni miglioramenti a livello concettuale. Si è avuta più volte, durante la traduzione, l’impressione che ci fosse come una “soglia” semantica e semiotica, un punto in cui, una volta andati troppo oltre con l’interpretazione del testo, ci si sentiva in dovere di applicare una nota al testo. Non si ritiene che sia di per sé una cosa sbagliata avere questa “soglia”, che può essere utilissima per determinare quando andrebbe messa o meno una nota a piè di pagina; il problema è che, al momento, non vi è ancora una teoria valida per determinare quale sia questa soglia, se sia stata veramente rispettata nella traduzione presentata o meno. In altre parole, bisogna chiedersi se alcune note fossero davvero necessarie, se la “soglia” di allontanamento semantico/semiotico, in quel punto preciso della traduzione, sia stata davvero superata o meno; oppure, al contrario, se ci siano parti che hanno subito una modifica maggiore di quello che si credeva all’inizio, hanno di fatto superato questa immaginaria “soglia”, ma non sono stati conditi con una nota. Si ritiene che l’utilizzo delle note sia non solo utile per il lettore curioso, e ne sono la prova i dibattiti avvenuti con chi il racconto lo ha letto, ma anche necessario per una traduzione eticamente corretta, come si sostiene essere quella presentata. Tuttavia, ci si rende conto del fatto che vadano messe delle regole più rigide riguardanti l’applicazione delle stesse, magari partendo dalla divisione per funzioni delle note che è stata fatta nel sottocapitolo 3.4.

Un punto che si pensa creerà dibattito, sarà quello delle note come quella del nome del cane, che probabilmente verranno viste come inutili da alcuni. Si capisce che lo stesso ragionamento, per i critici, poteva essere utilizzato nella stessa maniera per la resa dei nomi dei personaggi, che sono tutti dei *boxer*, ma a questa critica si risponde dicendo che le due situazioni sono, secondo questa tesi, diverse tra loro. Si metta il caso che il traduttore abbia deciso di cambiare tutti i nomi, storpiandone

un po' la pronuncia, come fatto nell'originale, e scrivendoli quindi in maniera poco chiara anche per l'appassionato, che dovrà quindi intuire e verificare la sua teoria con tutti i personaggi (se si accorge solo di uno, potrebbe sembrare frutto del caso). Il traduttore, in questo caso, avrebbe dovuto fare delle note equivalenti, in cui vengono messi, in alfabeto romano, i nomi originali dei personaggi. Purtroppo, Riki Hatton a parte, prendendo le traslitterazioni ed inserendole in un motore di ricerca, per esempio Google, non si raggiungerebbe mai la verità, anche togliendo gli allungamenti (presenti solo nel caso di Asukadera Hōya). Al contrario, si è già dimostrato come la ricerca su un motore di ricerca di Donryugo abbia successo. Non fosse stato così, si sarebbe dovuto pensare a qualcosa di altro. Ragionando al contrario, tenendo quindi tutti i nomi originali, si pensa che il lettore italiano, che non può nemmeno leggere i *kanji*, avrebbe ritenuto Donryūgō come uno “strano nome giapponese” o qualcosa di simile. Per concludere il discorso, si continua a pensare che sia stata una mossa eticamente e semioticamente corretta quella di cambiare il nome all'animale e mettere quella nota a piè di pagina. Si potrebbe anche obiettare che si sarebbe potuto scegliere un bombardiere italiano, visto che nell'originale si tratta di un velivolo giapponese, ma le ricerche effettuate in materia non hanno dato risultati utilizzabili, né con i nomi propri, né con i soprannomi degli aerei. Il problema principale è che moltissimi marchi sono, ancora oggi, produttori di automobili e simili, quindi si sarebbe persa doppiamente ogni possibilità di comprensione semiotica del nome.

In conclusione, questa disamina non vuole essere di tipo qualitativo, riferito alla traduzione, in quanto non spetta al traduttore decidere se la traduzione ottenuta e il metodo utilizzato siano ottimali; questo tipo di commenti verrà lasciato nelle mani degli studiosi di critica letteraria e, ovviamente, ai lettori che valuteranno la godibilità del testo. Si è riflettuto su quegli elementi che sono parsi riusciti, guardando alle premesse teoriche, e, al contrario, su quelli che si ritiene essere ancora migliorabili, alcuni dei quali con ampio margine. Questa traduzione è pensata come un “collaudo” della teoria, per vedere come avrebbe reagito di fronte a un testo vero e proprio, quindi con una mente aperta anche ai possibili errori o fallimenti di alcune parti derivati proprio dall'impostazione teorica stessa. La conclusione che ci si riserva di dare in merito alla traduzione è che questo tentativo sia fundamentalmente riuscito, in quanto si è riusciti materialmente a creare un *metatesto* che rispettasse le premesse teoriche. Uno dei punti che potrebbe creare

dibattito è quello riguardante la posizione di potere del traduttore e le conseguenti critiche alle sue scelte traduttologiche, che fino a questo momento erano considerate insindacabili, in quanto questo non rendeva partecipe il lettore della natura del *prototesto*. La scomparsa del “velo di invisibilità” del traduttore è quindi una situazione scomoda, in quanto una traduzione di questo tipo mette a rischio la sua credibilità e figura, ma è un rischio che si pensa valga la pena correre, per riuscire ad avvicinare un po’ di più il pensiero dei tre attori che svolgono un ruolo, attivo o passivo che sia, nel processo traduttologico.

CONCLUSIONE

All'inizio di questo elaborato, ci si era chiesti se fosse possibile teorizzare un tipo di traduzione e un metodo traduttologico capace di non schierarsi apertamente in favore del testo (l'autore) o del *target* (il lettore), domandandosi se ci fosse un modo per evitare di rendere sbilanciata in favore di uno dei due il *metatesto* finale. Allo stesso tempo, si erano espressi due altri obiettivi impegnativi: creare una teoria capace di unire due branche fino a oggi molto divise tra loro, la traduttologia "pura" e i *Post-Translation Studies*, e testarla a livello pratico attraverso l'utilizzo di un caso di studio, nello specifico un racconto breve. Si ritiene che gli obiettivi prefissati siano stati raggiunti da un punto di vista pratico, pur dovendo ammettere l'esistenza di alcune falle nel metodo utilizzato, che si ritengono comunque colmabili, attraverso uno studio ancora più approfondito della materia.

Nel primo capitolo di questo elaborato, si è cercato di risolvere i primi due quesiti sopra descritti, decidendo di teorizzare quella che è stata chiamata *traduzione inclusiva*. Si è partiti dallo schema proposto da Claude E. Shannon (1916-2001) e Warren Weaver (1894-1978) in *The Mathematical Theory of Communication* (1949), che è stato fondamentale per visualizzare il processo traduttologico che avviene in ogni tipo di comunicazione, per poi gettare le basi della teoria, parlando del concetto di *segno* in Charles Sanders Peirce (1839-1914) e delle tre tipologie di traduzione proposte da Roman Jakobson (1896-1982), concentrandosi soprattutto sulla *traduzione intersemiotica*, ridefinendola come l'unico vero tipo di traduzione possibile e trattando la *traduzione intralinguistica* e *interlinguistica* come delle sue semplici manifestazioni nella specificità delle lingue naturali. Una volta teorizzata la traduzione inclusiva partendo da queste basi teoriche, la si è sviluppata attraverso l'utilizzo dei due concetti nominati sopra, ovvero il *discorso interno* e la *semiosfera*, più il *non detto*, anche chiamato implicito culturale. I primi due rappresentano la *conditio sine qua non* può esistere la traduzione intersemiotica del segno, definendo il *discorso interno* come lo strumento che permette la comprensione intersemiotica e la *semiosfera* come il luogo semiotico attraverso il quale è permesso il processo di ri/decodificazione del messaggio-segno. Il *non detto*, invece, è stato usato per rendere più chiari i concetti espressi precedentemente, in quanto si fonda sulla cultura di appartenenza (la semiosfera culturale) e, in quanto espressione di

informazioni implicite, rende più semplice comprendere in che modo il discorso interno funzioni, ovvero in maniera semiotica. Analizzando, infatti, ogni singolo messaggio-testo che gli viene sottoposto, il *discorso interno* crea una vastissima rete di rimandi mentali, derivanti dalla memoria che si ha di un certo segno. In questo modo, la comprensione di ogni segno diventa personale e potenzialmente intraducibile, nel caso in cui si creda nell'esistenza degli "equivalenti linguistici".

Mentre si ragionava su questi aspetti tecnici, in modo da poter creare una teoria il più solida possibile, ci si è, in maniera parallela, concentrati sul che cosa significassero queste ipotesi dal punto di vista della traduzione di un testo letterario. Ci si è resi conto che, dovendo abbandonare, come da ipotesi, una via semantica della traduzione, rimaneva il problema del decidere in che modo valutare come non sbilanciare il *metatesto* in favore dell'autore o del lettore. La soluzione a cui si è giunti immediatamente è stata quella di porre anche la figura del traduttore al centro del processo traduttologico che porta al *metatesto*. In altre parole, si è deciso di includere le esigenze di tutti e tre gli attori che hanno a che fare con la traduzione: l'autore, che non vuole che il proprio testo venga cambiato senza il suo permesso, il lettore, che vuole capire bene quello che vi è scritto quando legge e il traduttore, il cui nuovo obiettivo è quello di fare da ago della bilancia per le scelte traduttive. Infatti, si è deciso che la soluzione migliore fosse quella di permettere al traduttore di inserirsi all'interno del testo, in uno spazio artificiale comunemente noto come nota del traduttore, ma le cui funzioni vengono implementate per la riuscita della teoria. In questo modo, si potrà rimanere leali all'autore, in quanto si tenderà a non cambiare, semioticamente parlando, il prototesto e, nel caso in cui quest'ultimo dovesse rivelarsi poco traducibile, ovvero difficile da rendere in una maniera facilmente comprensibile al lettore, si potranno attuare delle modifiche in favore del lettore, contornate da una nota in cui interviene attivamente il traduttore per spiegare quale fosse la volontà dell'originale. È per questa volontà di pensare a tutti e tre gli attori dell'atto traduttologico che questa teoria viene chiamata *traduzione inclusiva*.

All'interno del primo capitolo, si è dunque riusciti nell'obiettivo di creare una nuova teoria che non sbilanciasse il *metatesto* dalla parte del testo o del *target*, ma si doveva ancora rispondere ai due dubbi riguardanti la fattibilità del metodo associato alla teoria e si doveva ancora valutare se la traduzione inclusiva potesse veramente svolgere la funzione di ponte tra la traduttologia "classica" e i *Post-*

Translation Studies. Sebbene la teoria descritta sia sicuramente di matrice post-traduttologica, per essere considerata un punto di congiunzione tra le due branche doveva provarsi infatti utilizzabile in maniera pratica.

La risposta a questi due quesiti si è quindi dovuta ricercare nel *test* pratico della teoria, attraverso la traduzione del testo *Inu nomizo shiru - Dog knows* (犬のみぞ知る - Dog knows, La canina provvidenza - Dog knows, 2008), presente all'interno della raccolta *Kitsunebi no ie* (狐火の家, La casa dei fuochi fatui, 2008), di Kishi Yūsuke (貴志祐介, 1959-).

Il metodo utilizzato, nominato *metodo inclusivo*, viene esposto all'interno del primo capitolo della tesi, e si basa su due approcci: uno pratico e uno ideologico. Partendo da quest'ultimo, si è ritenuto che, per poter analizzare in maniera efficace tutti gli elementi del testo, bisognasse avere la stessa *forma mentis* dei protagonisti del saggio *Radici di un paradigma indiziario* (1986) di Carlo Ginzburg (1939-). In questo testo, viene fatto notare che il metodo grazie al quale i protagonisti (il detective, il critico d'arte e lo psicoanalista) riescono ad avere successo nel loro lavoro è quello della ricerca dei dettagli, che permettono di scoprire la verità dietro a un crimine, a un originale in contrapposizione ad un falso e a un sogno. Anche il traduttore, dunque, deve essere pronto, per poter comprendere il testo e tradurlo in maniera efficace, a indagare in maniera minuziosa, per comprendere le motivazioni dietro alla scrittura del testo, dei personaggi che vi compaiono e dello stile utilizzato. Da un punto di vista pratico, invece, si è scelto di utilizzare un approccio di stampo bourdieuiano, attraverso il quale è possibile studiare in maniera approfondita il testo stesso, l'autore e la posizione dei due all'interno del campo di appartenenza, in questo caso quello della letteratura, nella fattispecie il sottocampo della letteratura *mystery* giapponese.

Questo è proprio ciò che avviene all'interno del secondo capitolo, in cui vengono analizzati gli *habitus* e le *prese di posizione* dell'autore, la sua storia letteraria e filosofica (i testi che lo hanno formato) e le particolarità del testo prescelto, in confronto con le sue altre opere. Purtroppo, in questa prima fase, non si è riusciti a discutere in maniera molto approfondita la posizione dell'autore in relazione agli altri "giocatori" presenti nel campo, ma si è ritenuto lo studio abbastanza solido da poter comunque provare a tradurre il testo in maniera efficace, tenendo fede al *metodo inclusivo*. L'ultima parte del secondo capitolo ha la funzione di collegare, a livello teorico, le basi della traduzione inclusiva, appartenenti alla corrente dei

Post-Translation Studies, con gli studi classici di traduttologia, basati solitamente sulla linguistica. Per quanto poco se ne fosse parlato in precedenza, non si intende pretendere che la linguistica non sia importante per una teoria traduttologica, ma che sia subordinata alla teoria usata, di stampo semiotico. Come è già stato detto riguardo al rapporto tra la *traduzione intersemiotica* e le traduzioni *intra* e *interlinguistica*, non si nega l'esistenza delle ultime due, ma le si vede come parte integrante della prima. Allo stesso modo, una teoria della traduzione basata sulla semiotica avrà necessariamente bisogno di una conoscenza approfondita della linguistica. Per questo motivo, l'ultima parte del capitolo si basa sulle ipotesi linguistiche fatte dal traduttore durante la lettura del testo (prima della traduzione effettiva). In via teorica, quindi, si sono collegate le due correnti della traduttologia, ma vi era ancora il bisogno di valutare effettivamente se fossero applicabili entrambe nello stesso momento.

Il terzo capitolo si basa completamente sul commento alla traduzione effettuata, dimostrando in quali contesti la traduzione inclusiva sia riuscita nel suo intento e in quali altri si sia rivelata poco efficace. Gran parte del capitolo è dedicata allo studio formale delle note del traduttore, per definire bene che cosa si intenda in questa tesi con il termine "nota", dato il suo l'utilizzo peculiare in questa tesi. Questa è stata definita come "uno spazio artificiale all'interno di un testo, utilizzato con la funzione di creare un collegamento di tipo semiotico tra il *discorso interno* del traduttore e quello del lettore e, allo stesso tempo, tra la *semiosfera culturale* del prototesto e quella della cultura del *metatesto*". Le implicazioni di questa definizione, all'atto pratico, dimostrano che la *traduzione inclusiva* utilizza le note come un "salvagente", nel caso in cui qualcosa andasse storto all'interno del processo. Se vi è infatti bisogno di un collegamento semiotico tra il traduttore e il lettore, significa che la traduzione ha fallito in una qualche maniera nel trasmettere un messaggio semioticamente comprensibile, o che si sia dovuto rimediare a un allontanamento troppo importante dall'originale. Si ritiene che sia proprio questa strategia di salvataggio, tuttavia, a rendere possibile l'obiettivo di creare una teoria della traduzione "inclusiva", in cui nessuno viene esposto a delle modifiche sostanziali del *prototesto*, altrimenti quasi impossibili da evitare nella resa di un testo composto di molti elementi culturospecifici (traduzione letterale a parte, che però può rendere incomprensibile il testo al lettore).

Concluso anche il terzo ed ultimo capitolo, si può affermare che sia stata creata effettivamente, valutandone anche la praticità, una teoria della traduzione “inclusiva”, e che questa sia formata da concetti che alla base la farebbero pensare come appartenente esclusivamente alla branca dei *Post-Translation Studies*, ma che non si limita a semplici proposte teoricamente corrette, coniugandosi con le teorie più pragmatiche della traduttologia “classica”. Inoltre, la sola esistenza della traduzione, all’interno della sezione “appendice” della tesi, dimostra senza ombra di dubbio che, poiché sono stati usati sia i concetti teorici della *traduzione inclusiva*, sia il *metodo inclusivo*, la *traduzione inclusiva* sia effettivamente utilizzabile allo scopo di tradurre un testo letterario.

In conclusione, si vuole discutere di come si siano notate delle problematiche all’interno del metodo, una su tutte l’arbitrarietà con cui si è deciso se scrivere o meno una nota. Questo e altri problemi avranno bisogno di essere affrontati nell’immediato futuro, in quanto la *traduzione inclusiva* si trova ancora in una fase iniziale del proprio sviluppo. Si vuole inoltre far notare come anche il metodo inclusivo abbia dimostrato i propri limiti, rendendo palesi delle incongruenze tra ciò che vuole la teoria e ciò che si può fare nella pratica: lo studio di un autore seguendo il metodo bourdieuiano richiede spesso anni, mentre quello descritto nella presente tesi è frutto di un anno di studio, dovendo anche concentrarsi sulla traduzione effettiva del testo e sulla teorizzazione della *traduzione inclusiva*. Sotto questo aspetto, dunque, si possono fare ancora molti miglioramenti, nel caso si volesse continuare ad analizzare l’autore presentato. Questo è possibile in quanto vi è la possibilità di utilizzare Kishi Yūsuke per il prossimo esperimento pratico che si vorrebbe studiare: dato che si è dimostrato che, all’atto pratico, la *traduzione inclusiva* funziona, è arrivato il momento di testarla attraverso la comparazione di testi già tradotti. Questo primo *test* è stato fatto allo scopo di verificarne il funzionamento, mentre adesso che la si intende mettere alla prova valutandone le peculiarità in relazione a un’altra sua versione sono presenti due possibilità: a fine 2022 è uscito in francese, con il titolo *La Leçon du mal, Aku no kyōten* (悪の教典, traduzione italiana del titolo dell’omonimo film: Il canone del male, 2010),¹ mentre nel 2006 è stato pubblicato in America *Kurimuzon no meikyū* (クルムゾンの迷宮, Il labirinto cremisi, 1999), con il titolo *The Crimson Labyrinth*.²

¹ KISHI, Yūsuke, *La Leçon du mal*, Parigi, Belfond, 2022 (ed. originale 2010).

² KISHI Yūsuke, *The Crimson Labyrinth*, New York, Vertical, 2006 (ed. originale 1999).

In ultima istanza, si vuole fare una precisazione riguardo a un concetto che viene dato per scontato in questa tesi, ma che non è tale nel mondo lavorativo reale, a cui si vorrebbe rivolgere l'elaborato. Fino ad ora, si sono definiti attori del processo traduttologico l'autore, il lettore e il traduttore, ma ci si è volutamente dimenticati di un quarto elemento: l'editore. Uno dei motivi è che, in linea teorica, una persona può autopubblicare un libro, rendendo di fatto stabile la teoria proposta; tuttavia, nella realtà lavorativa, vi è un editore che giudica la traduzione prima di farla pubblicare, cambiandone il testo in base alle esigenze di mercato. Uno dei motivi per cui si è deciso di tralasciare la figura dell'editore è che si tratta di un attore difficilmente definibile e anticipabile nei suoi comportamenti. Visto che è un esperto di *marketing*, la sua posizione è tendenzialmente quella di favorire totalmente il lettore, che deve comprare il libro e volerne prendere altri dalla stessa casa editrice. Oltre a questo problema di fondo, in quanto è possibile che ci siano editori più "comprensivi" con il traduttore di altri, non è nemmeno chiaro se l'editore conosca la lingua del prototesto e, nel caso in cui fosse così, le sue scelte sarebbero fatte senza una base teorica solida, in quanto non può sapere cosa ci sia scritto nell'originale. Per questo motivo, una delle sfide maggiori che dovrà affrontare la *traduzione inclusiva* sarà quella di trovare un modo per inserire nella sua equazione anche questa figura, poiché, altrimenti, la stabilità teorica e pratica tra gli attori raggiunta in questa tesi potrebbe venire distrutta.

Nonostante le problematiche che si sono elencate sopra, non si può comunque non dire che, gli obiettivi presentati in questa tesi, sono stati sostanzialmente raggiunti, dimostrando come si possa davvero produrre un *metatesto* "eticamente" corretto, in cui nessuno dei tre attori viene lasciato in disparte e ignorato, attraverso una teoria inclusiva, a metà strada tra i *Post-Translation studies* e la traduttologia "pura".

APPENDICE

La canina provvidenza - Dog knows

Titolo originale: 犬のみぞ知る - Dog knows (*Inu nomizo shiru - Dog knows*)

Tratto dalla raccolta 狐火の家 (*Kitsunebi no ie*, 2008)

Di Kishi Yūsuke

Traduzione a cura di Francesco Bortoletto

1.

«Io... potrei essere sospettata di omicidio».

Disse Matsumoto Sayaka con espressione preoccupata.

«Cosa intendi dire?»

Quelle parole inaspettate avevano sorpreso Aoto Junko: quando l'aveva precedentemente sentita al telefono, aveva immaginato che avesse bisogno di una consulenza legale in tema amoroso. Non aveva minimamente pensato che l'argomento fosse invece così pesante.

«Avvocato, anche lei conosce “Ossa per lo spirito”,¹ la compagnia teatrale di cui faccio parte, no? Aveva comprato un biglietto per uno spettacolo...»

Quando l'aveva incontrata l'ultima volta, Sayaka era segretaria del vicepresidente di un'importante azienda sanitaria e, allo stesso tempo, attrice in una piccola compagnia teatrale: era difficile, ma riusciva a tenere il piede in due staffe.² Ci fu un incidente, in cui il presidente dell'azienda venne assassinato all'interno di una camera chiusa, e Junko, anche se solo per poco, aveva ritenuto la ragazza una sospettata. Il vero colpevole fu scoperto e, in seguito, Sayaka decise di lasciare il lavoro in azienda, per puntare al suo sogno di diventare un'attrice di teatro a tempo pieno, o così aveva sentito. Non avrebbe mai immaginato che si sarebbe ritrovata di nuovo in quella stessa situazione.

Junko la ricordava ancora come la più bella cliente a essere mai venuta nello studio legale Rescue: nonostante il suo abbigliamento *casual*, jeans e maglione, e un viso praticamente *acqua e sapone*, persino una donna si sarebbe inconsciamente persa ad ammirarla.

«Ah, quello spettacolo... è stato molto... interessante!»

Disse Junko ripensando a quell'evento. Ciò che ricordava era la discrepanza tra quei rozzi omaccioni, che correvano per qualche oscuro motivo sul palco, e Sayaka, elegante bellezza, che stava lì ferma, quasi come se non fosse quello il suo posto.

¹ Il termine originale giapponese è *Doshoppone* (solitamente pronunciato *Doshōbone*, 土性骨) ed ha letteralmente il significato di “determinazione/disposizione naturale dell'osso”, ovvero indica una certa propensione o talento. In giapponese, può essere utilizzato in modo ironico per insultare qualcuno che “non ha fegato”, oppure per augurargli di rompersi la spina dorsale, che è un altro significato del termine. Ho deciso nel testo di usare questa formula perché è sia straniante (il termine in originale è alquanto raro oggi), sia perché ho voluto dare risalto al termine “osso”.

² Il modo di dire originale, *nisoku no waraji o haku* (二束の草鞋を履く), significa letteralmente “indossare due paia di sandali”, ma, anche se è simile a quello italiano, non indica necessariamente qualcosa di negativo: semplicemente, indica che vengono fatte nello stesso momento due attività difficili da conciliare.

«Comunque, ritornando al caso di omicidio: cos'è successo?»

«Tre giorni fa, in piena notte, è stato assassinato nella sua casa il direttore della compagnia. Ieri sera è uscito un articolo a riguardo nel giornale».

«Davvero? Non ci ho proprio fatto caso».

«Questo perché la compagnia teatrale viene a malapena nominata».

Sayaka tirò fuori dalla borsa un ritaglio di giornale. Era proprio un trafiletto minuscolo, in cui era stato riportato solamente che Nakada Minoru (42 anni), direttore della compagnia teatrale Ossa per lo spirito, conosciuta per spettacoli quali “La decima sfida dell’ematuria” e “Gatsu VS Gatti”, era stato picchiato a morte e rinvenuto nella sua dimora. Junko provò a ragionarci su, ma quel nome non le diceva nulla.

«Questa persona... il signor Nakada, era il direttore della compagnia?»

Sayaka annuì con la testa.

«Dovrebbe aver recitato anche nello spettacolo che è venuta a vedere, avvocato: “La bruciatura di sigaretta di sant’Elmo”. Il personaggio che interpretava aveva il suo stesso nome d’arte, ovvero “Hector Kamachiyo”».

«Aaaaah... quel...»

Che espressione avrebbe dovuto usare? Junko non ne aveva la minima idea. Mostro? *Yōkai*? ...Extraterrestre? No, probabilmente erano tutti termini infelici.

«Quel... personaggio estremamente originale, ovviamente! Quell’uomo è stato ucciso?»

«Sì».

Sayaka abbassò lo sguardo.

«Sul giornale c’è scritto che è morto per percosse. Quale è stata l’arma del delitto?»

«Una bottiglia di *sakè* da uno *shō*.³ Le impronte digitali sono state rimosse, ma non il sangue».

«Sono state trovate altre prove lasciate dal colpevole?»

«Nulla di importante a quanto sembra».

«Capisco... quindi non è stato ancora identificato alcun sospettato, giusto?»

«In verità... credo che il colpevole sia Asukadera».

³ *Shō*: antica unità base per la misurazione del volume, usata tradizionalmente in Giappone. 1 *shō* equivale a 1,804 litri.

Sayaka rispose in maniera così schietta da prendere in contropiede Junko, che rimase di stucco.

«Chi?»

«Asukadera Hōya. È uno degli attori di punta della nostra compagnia, di solito interpreta il *belloccio*».⁴

Tuttavia, nello spettacolo a cui aveva assistito Junko non era presente quel tipo di personaggio. Come se avesse letto nella sua mente questa perplessità, Sayaka aggiunse:

«Ne “La bruciatura di sigaretta”, interpretava solo un detective. Indossava una parrucca pelata, degli occhiali spessi e un trucco stravagante. Ma ultimamente ha ricevuto sempre più attenzioni: è molto popolare tra le signore ed è apparso in TV recitando ruoli minori».

«...Ok... e perché sostieni che questo Asukadera sia il colpevole?»

«L’ora del decesso di Hector è stata stimata tra l’una e le tre di notte. Tuttavia, in quel periodo di tempo, ha parlato con qualcuno per alcuni minuti: verso l’una, lo ha chiamato a casa un suo conoscente, un giornalista di una rivista specializzata. Hector gli aveva risposto con tono alticcio, dicendogli che era venuto uno della compagnia e che stavano bevendo insieme».

«Quindi mi stai dicendo che il colpevole deve essere qualcuno della compagnia teatrale, giusto?»

«Sì... probabilmente. Tuttavia, quasi tutti gli attori della compagnia hanno un alibi di ferro per quell’orario».

«“Quasi tutti”? Voglio dire, era notte fonda, giusto?»

«Molti lavorano part-time: c’è chi fa la guardia notturna, chi lavora al *konbini*⁵ o al *manga café*».

Teatranti... ieri come oggi, si tratta sempre di una vita da cani...

⁴ Il ruolo di Asukadera si chiama *iro otoko* (色男), ovvero un uomo affascinante, solitamente giovane. Nel teatro *kabuki*, è una delle otto parti “di cartello”, ovvero quelle che vengono utilizzate nei manifesti, ed è la seconda in ordine gerarchico.

⁵ *Konbini* è la abbreviazione del termine americano *convenience store*, ovvero un negozio aperto 24 ore su 24, festivi compresi, in cui viene effettuata la vendita al dettaglio di una varia gamma di prodotti. In Giappone, i *konbini* si sono evoluti aumentando di molto i servizi offerti, rispetto alla controparte americana.

«Comunque, solo tre persone non avevano un alibi: io, Asukadera e Riki Hatton, che è uno degli attori più popolari di Ossa per lo spirito, e si occupa principalmente di quel tipo di rappresentazione teatrale chiamato *aragoto*, o “stile rozzo”». ⁶

Beh, se si toglie il *rozzo* da quegli spettacoli non rimane granché, a dire la verità...

«Quindi, togliendo te rimangono come sospettati papabili solamente Asukadera Hōya e Riki Hatton. Perché pensi che il colpevole sia proprio Asukadera?»

Il volto di Sayaka si fece come imbarazzato.

«Beh... non saprei...».

«Prego?»

«Riki... è una brava persona...»

Quindi si può presupporre che Asukadera non sia una brava persona, giusto?

«E poi Asukadera è stato il primo a scoprire il cadavere di Hector!»

In effetti è una legge universale: la prima persona a trovare il cadavere è sempre sospettata in un caso di omicidio. Tuttavia, la polizia non lo ammette pubblicamente, poiché se la storia si venisse a sapere troppo, nessuno denuncierebbe più di aver scoperto un cadavere.

«Ok... quindi tra i sospettati ci sono Asukadera, che è stato il primo a ritrovare il corpo, e anche Riki, no?»

Il *modus operandi* dell'omicidio, infatti, metteva Sayaka all'ultimo posto nella lista dei sospettati.

«In verità... sembra che nessuno dei due sia il colpevole, secondo la polizia».

«E perché mai?»

«Il fatto è che Hector Kamachiyo ha un cane da guardia chiamato Ju Junkers, ⁷ che abbaia sempre quando qualche sconosciuto si avvicina... e generalmente anche quando arrivano persone a cui è abituato. Nella nostra compagnia, tuttavia, per qualche strano motivo, Ju Junkers si è fin da subito affezionato sia a me che a Riki e non abbaia mai contro di noi. La sera del delitto non ha abbaiato. Se lo avesse fatto lo avremmo saputo, perché era così rumoroso che Hector riceveva lamentele costanti dai vicini».

⁶ *Aragoto*: detto anche “stile rozzo”, è uno stile di recitazione strettamente connesso al *kabuki*, in cui i movimenti, la vocalità, i costumi e il trucco sono volutamente esagerati, per dimostrare la forza del personaggio, che viene mostrato al pari di un supereroe. Ho deciso di aggiungere la traduzione nel testo, che ovviamente non è presente nell'originale, per mantenere il gioco di parole successivo.

⁷ Il nome del cane è stato cambiato in Ju Junkers. Quello originale è *Donryugo* (呑龍号).

«Questo vuol dire che non è stato Asukadera ad andare a trovare Hector quella notte, giusto?»

Cielo... sembra un ragionamento troppo banale...

«Aspetta un attimo però! Non è strano? Non avevi detto che era stato proprio Asukadera a trovare il cadavere?»

«Sì, ha trovato il corpo inerme di Hector la sera successiva alla sua morte. Quando si è avvicinato, Ju Junkers ha abbaiato così forte che persino i vicini sono usciti a vedere cosa stesse accadendo. Si sono precipitati fuori di casa e hanno detto di aver visto Asukadera scappare intorno al giardino mentre il cane lo assaliva... alla fine se ne è uscito con un morso sul sedere e sette punti di sutura».

Nella mente di Junko apparì la figura di un mostro feroce travestito da cane.

«E per quello che riguarda la casa? Era aperta?»

«Così hanno detto».

«Capisco... quindi non avrebbe potuto essere questo Riki il colpevole? In fondo il cane gli è affezionato».

«Vede, Riki è terribilmente allergico al pelo di specifiche razze di cane: se si fosse anche solo avvicinato a Ju Junkers, gli sarebbero venute tante *bollicine*. Quando lo ha incontrato la prima volta e lo ha coccolato è stato drammatico. Sa, il cane viene lasciato libero di girare per tutto il giardino, generalmente. Per questo motivo, mentre Riki si stava avvicinando alla porta di ingresso, Ju Junkers deve aver fiutato il suo odore e, una volta raggiuntolo, gli è saltato addosso tutto contento. A quel punto gli è venuta un'eruzione cutanea così tremenda che gli è durata per giorni, e che nemmeno il cerone riusciva a coprire. Il fatto che dopo l'omicidio Riki sia stato trovato senza nulla è la prova che non è stato lui ad entrare in casa quella notte».

Si trattava di un alibi convincente... oppure no?

«Però... anche arrivando a te per eliminazione... nonostante tutto è un metodo troppo violento! È stato ucciso con un bottiglione da uno *shō* di *sakè*, non pesa poco, no?»

«Ha ragione, e a quanto dicono la forza con cui è stato colpito gli ha quasi fatto volare gli occhi fuori dalle orbite».

«Dubito che una persona come te sia potuta riuscire a colpirlo così forte».

«In verità non è impossibile che ci sia riuscita».

Ribatté timidamente Sayaka.

«Prego...?»

«Anche se può non sembrare, sono una che si allena molto! I nostri spettacoli sono basati sul fisico, per cui nell'ultimo periodo, oltre ai miei soliti allenamenti per rafforzare i muscoli, sto prendendo lezioni di *combat sambo* e *jūjutsu brasiliano*».

Sembra che Sayaka ci tenga proprio a farsi sospettare, ma se questa è la verità non ci si può fare molto.⁸

«Posso chiederti allora che cosa hai fatto quella notte?»

«Ho passato tutta la notte assieme a... una persona amica... mi scusi, non voglio parlarne».

Sayaka abbassò lo sguardo e improvvisamente iniziò ad agitarsi. Junko aveva capito il motivo per cui non era riuscita a dichiarare il suo alibi alla polizia: forse Sayaka si trovava in una qualche relazione illecita, ma non era il momento di ficcanasare troppo.

«Più o meno ho capito la situazione. Eppure non dovresti essere ancora una testimone importante, perché hai deciso di venire da un avvocato a questo punto delle indagini?»

«Ho pensato di chiedere consiglio a lei, ma non in quanto avvocato. Pensavo che, facendo ciò, lei avrebbe potuto risolvere il caso ancora prima che io diventassi una sospettata».

«Cosa intendi dire?»

«Credo che ci siano alte possibilità che il colpevole faccia davvero parte della compagnia teatrale, e anche la polizia sembra avere circoscritto i sospetti su noi teatranti. Con queste basi, non importa cosa si possa pensare, ma le condizioni di Asukadera e di Riki non gli avrebbero mai permesso di avvicinarsi alla casa, dato che Ju Junkers sarebbe stato lì. Quindi si tratta di una specie di camera chiusa... penso».

Di nuovo... una camera chiusa... la testa... mi gira. Se davvero da ora in poi ogni singolo caso sarà di questo tipo... come farò?

«Capisco. Se proprio finirò per difenderti in tribunale, sarà interessante per una volta anticipare la polizia! Innanzitutto mettiamoci a fare qualche ricerca».

«Non so come ringraziarla!»

Sayaka le rispose dal profondo del cuore con tono gioioso.

⁸ Per quanto riguarda questa frase, ho deciso di cambiarla un po', rimanendo però leale al significato generale. L'originale dice che Sayaka si sta "sforzando per seguire la direzione sbagliata", che avrei potuto tradurre anche con "si sta impegnando a remarsi contro da sola". Tuttavia ho preferito rendere più esplicita la poca furbizia del suo comportamento.

«Adesso però devo proprio andare a dare da mangiare a Ju Junkers. Lei... ovviamente se le andasse... vorrebbe venire? Per vedere il luogo dove è successo tutto...»

«Quel... cane... Ju Junkers... è ancora nella casa del defunto Hector?»

«Sì. In casa non c'è ormai più anima viva, ma, fino a oggi, nessuno ha voluto prendersene cura».

«Capisco. Intanto proviamo ad andare là».

Dopo aver detto ciò, Junko fu all'improvviso assalita dai dubbi e dal terrore:

«Comunque Ju Junkers... è davvero un cane, vero?»

Il volto di Sayaka si fece confuso:

«Sì... certo che lo è».

«Ma certo! Non può avere zanne nere... o molte gambe... o cose del genere, no?»⁹

Una leggera ombra di paura apparve sul viso di Sayaka:

«Avvocato... cosa sta...?»

«Nulla... sarà sicuramente un cane... un vero cane! Non darci peso!»

⁹ Quello appena visto è un riferimento al secondo racconto della raccolta di cui fa parte *La canina provvidenza - Dog knows*, ovvero *Kuroi kiba* (黒い牙, La zanna nera). Junko viene chiamata per risolvere una disputa riguardante le ultime volontà di una persona uccisa, la quale aveva promesso al cliente dell'avvocato di regalargli un animale, ma non l'ha mai messo per iscritto. Junko lo segue nella casa dove è stato commesso l'omicidio, in modo da vedere l'animale: non si trattava, come pensava, di un cane o un gatto, bensì di una tarantola. Questo fatto sembrerebbe averla traumatizzata.

2.

L'abitazione si trovava nella periferia di Tokyo, in una cosiddetta *new town*,¹⁰ alla fine di una serie di case piuttosto grandi, anche se era situata in una posizione difficilmente visibile ai vicini. La casa di Hector Kamachiyo, ovvero Nakada Minoru, aveva due piani e, come molte in quella zona, era stata costruita in *Xlam*,¹¹ con un giardino piuttosto grande rispetto alle abitazioni vicine. Il cancello di ingresso era bloccato da una striscia gialla, ma non vi era traccia della polizia. Non vi era nulla che potesse far intuire che, tre giorni prima, proprio in quel luogo fosse stato commesso un omicidio.

Sayaka aprì il cancello reticolato di ghisa nera e passò sotto al nastro. Fatto ciò, un cane scattò velocemente verso di lei.

«Ju Junkers... seduto. Seduto. Seduto! Stai a cuccia. Cuccia. Cuccia! E che diamine, ti ho detto di stare A CUCCIA!»

Era un cane bianco, di taglia piccola, sembrava un *peluche*: saltellava e giochicchiava ai piedi di Sayaka e dava proprio la sensazione di non poter essere addestrato. Poi spostò lo sguardo in direzione di Junko e cambiò improvvisamente atteggiamento, ringhiando e digrignando le zanne come un orsetto lavatore.

«...Scusami... quello è... Ju Junkers?»

«Esatto. È carino, non crede?»

Un cane così minuscolo... mi chiedo se possa davvero svolgere il suo compito di cane da guardia. Tuttavia, se ogni volta che si avvicina una persona abbaia e ringhia in questo modo, potrebbe essere un buon sostituto di un sistema di allarme.

Ju Junkers si rivolse verso Junko e abbaiò rumorosamente con foga.

«A quanto pare gli sto proprio antipatica».

«Nient'affatto! Per essere la prima volta che vi incontrate, credo che una risposta di questo tipo sia abbastanza positiva».

¹⁰ Il termine *new town* (nuovo borgo) nasce in Inghilterra e si riferisce a un piano per la redistribuzione della popolazione, pensato per creare otto centri abitati attorno a Londra. Similmente è accaduto in Giappone, in cui sono state costruite delle *new town* attorno alle principali metropoli, come Tōkyō o Yokohama.

¹¹ Non è chiaro se il metodo di costruzione *Xlam* sia esattamente quello indicato nel testo, che parla di “costruzione 2 x 4”, anche detta in giapponese *wakugumi kabe kōhō* (枠組壁工法, lett. costruzione a pareti quadrate). Sta di fatto che anche nello *Xlam* si utilizzano, per costruire edifici, tavole di legno spesse 2 x 4 cm, e pare che sia effettivamente un metodo utilizzato anche in Giappone, quindi mi è sembrata la traduzione più appropriata e vicina all'originale, se non addirittura corretta.

Sayaka prese dal vestibolo una ciotola di metallo e vi versò dentro del cibo per cani, provocando una rumorosa cascata di crocchette.¹²

«A cuccia, fermo! FERMO! Aaaaah... sto per avere un esaurimento...»

Ju Junkers non lasciò nemmeno una crocchetta e mangiò con foga, quasi fosse una qualche bestia feroce. Doveva essere molto affamato.

«...In effetti... per come è strutturata la casa, sembra improbabile che qualcuno riesca ad arrivare all'ingresso senza che Ju Junkers inizi ad abbaiare e a saltargli addosso».

La distanza dal cancello alla porta di ingresso era di circa 4 o 5 metri e per percorrerla si sarebbe dovuta attraversare una stradina fatta di mattoni gialli; il resto del giardino era ricoperto di erba. Una volta entrati, se Ju Junkers non fosse stato legato alla catena, non ci sarebbero state vie di fuga. Il retro del giardino non sembrava largo più di 2 metri, ma anche in questo caso, prima di riuscire a intrufolarsi, Ju Junkers sarebbe riuscito a saltare addosso a chiunque ci avesse provato.

All'apparenza, gli alibi di Asukadera Hōya e Riki Hatton sembravano molto solidi.

«Dove è stato trovato il cadavere?»

«In salotto, al piano terra. La porta d'ingresso è chiusa a chiave, ma potremmo dare un'occhiata dalla finestra. Vuole venire a vedere?»

Junko osservò il piccolo cane digrignare le zanne.

«Ceeerto... ma come?»

Mentre Junko esitava sul da farsi, vide un uomo avanzare lungo la strada, vestito di *jersey*. Era di bassa statura, ma in compenso era di costituzione robusta e aveva un bel colorito. Le sopracciglia erano sottili e i suoi occhi stretti gli donavano un'aria amichevole.

«Riki! Cosa ci fai da queste parti?»

Accortasi della sua presenza, Sayaka lo salutò con la mano. Quell'uomo doveva essere Riki Hatton.

«Hey! Hidari doveva già essere qui. Se non consegnerà presto la prossima sceneggiatura non potremo provare, ma a quanto pare l'ha abbandonata proprio

¹² In verità, in giapponese viene usata un'onomatopea (ざらざら, *zara zara*), che ha il significato di "suono come di sassolini che sfregano", per indicare quindi il rumore dei croccantini. Non avendo un termine simile in italiano, ho deciso di cambiare prospettiva e usare un'immagine visiva, piuttosto che uditiva.

mentre scriveva l'ultimo atto... all'improvviso ha detto di aver trovato una nuova idea per una storia, e sembra che se ne stia già occupando... per conto suo».

Riki giunse fino al cancello, ma non si azzardò a entrare.

Ciò che è veramente interessante è il fatto che, nonostante il proprio direttore sia stato assassinato, e non si conosca nemmeno il colpevole, nella compagnia si lavori già alla preparazione del prossimo spettacolo, con tranquillità.

«Come?! Quella storia... la sta scrivendo davvero? Non va bene, non può prendere il caso di omicidio del direttore e farne, così dal nulla, un'opera teatrale!»

Junko sentì il discorso e rimase a bocca aperta.

«Già, è una cosa indelicata. Comunque, la signorina è una nuova attrice?»

Lo sguardo di Riki si illuminò di gioia guardando Junko; neppure lei percepì una brutta sensazione da quel primo incontro.

«Ecco... questa persona è l'avvocato Aoto Junko. Sono sospettata dell'omicidio del direttore, quindi le ho chiesto di venire. È specializzata in omicidi della camera chiusa».

Non è “specializzata”...

«Oh wow! Quindi un avvocato può specializzarsi anche in questa branca. Comunque mi presento: sono Riki Hatton».

Riki chinò educatamente il capo.

«Io sono Aoto. Non ci si può specializzare in “camere chiuse”. Comunque, quello che stava dicendo prima, è vero? Quel discorso sullo scrivere un copione basato sull'omicidio».

«Già, è un bel casino, non crede?»

«Ma... non sapete nemmeno chi sia il colpevole».

«Beh, probabilmente si tratta di Asukadera».

Rispose Riki con noncuranza.

«E perché lo pensa?»

Questo Asukadera Hōya non doveva essere molto stimato...

«Beh, il colpevole non è qualcuno appartenente alla compagnia? Solo tre persone non hanno un alibi: io non sono stato ed è impossibile che lo abbia fatto Sayuccia, quindi rimane solo Asukadera».

Capisco la logica, ma o non sa nulla della storia del cane, oppure è molto risoluto nel suo voler ignorare il problema.

«...Riguardo a questo: non so se dovrei domandarglielo o meno, ma Asukadera avrà avuto un movente per uccidere Hector Kamachiyo, no?»

Junko gli pose la domanda cautamente, mentre la risposta di lui fu perentoria:

«Eccome se lo aveva! Era da un po' di tempo che Asukadera aveva deciso di voler lavorare in televisione».

«Davvero?»

Interruppe Sayaka.

«Eh già. Gli erano anche arrivate delle ottime offerte: spot commerciali per *La terra sana* e *Udon in brodo*, e inoltre c'era in ballo un discorso per recitare in uno sceneggiato».

«Eeh? Davvero? Che figata!»

«Si trattava pure di una serie televisiva di una famosa emittente. Avrebbe avuto anche una parte importante: sarebbe stato proprietario della caffetteria in cui va sempre il protagonista della serie. Sarebbe apparso una volta ogni tre settimane e a quanto pare avrebbe anche avuto una battuta. Beh, avrebbe detto sempre la stessa battuta ogni volta...»

«Ehm... mi scusi... ho capito che Asukadera aveva intenzione di lavorare in televisione, ma vuole dire che Hector Kamachiyo si era opposto a questo suo desiderio?»

Così Junko lo riportò al discorso madre.

«È proprio così. Il direttore gli ha detto che non lo avrebbe mai perdonato. Avrebbe sì finito per trascurare la compagnia e gli spettacoli, ma era sicuramente anche una questione di invidia».

«Tuttavia, non gli sarebbe bastato abbandonare la compagnia?»

«Riguardo a questo, non poteva farlo. Il direttore lo teneva in pugno, visto che conosceva il suo punto debole».

«...Il suo punto debole?»

«Già. Una volta, dopo l'ultimo giorno di repliche di un nostro spettacolo, avevamo deciso di andare a vedere le sorgenti termali della zona in cui ci eravamo esibiti. Tutti abbiamo la cattiva abitudine di bere, perciò, mentre facevamo casino sulla riva del fiume, abbiamo litigato con un teppistello che vagava per quella zona. Asukadera lo picchiò a morte con una bottiglia di *sakè* da uno *shō*».

«Come...!?»

«Scappammo con la macchina. Ancora oggi il caso è irrisolto. Inoltre, sembra che qualche volta il direttore lo abbia ricattato».

Il tono di Riki era tranquillo, come se stesse chiacchierando con un amico. Quell'uomo, stava scherzando? Oppure...

Junko era seria, assorta nei suoi pensieri, non sapendo come avrebbe dovuto comportarsi di fronte a una tale storia.

«Ah! Hidari! Siamo qui!»

Disse Riki alzando il braccio. Junko guardò verso la direzione in cui si era spostato lo sguardo dell'uomo e vide arrivare una donna altissima. Indossava un maglione *cowichan* assieme a una gonna di *jeans*, non sembrava importarle del suo aspetto.

«Rikino! E c'è anche Sayuccia! Che ci fate qui?»

«E me lo chiede? Ha lasciato a metà la sceneggiatura, cosa pensa di fare?»

«Eh già... però l'ispirazione è sgorgata all'improvviso e, in casi come questi, bisogna scrivere di getto. Per questo motivo ho deciso di tornare sulla scena del crimine, per osservarla nuovamente».

Hidari si avvicinò lentamente al cancello di ingresso. La sua mascella prominente e i suoi lineamenti mascholini la facevano somigliare a *Superman* e, se comparata a tutti i presenti, era alta almeno una spanna in più degli altri.

«Hidari, le volevo presentare l'avvocato Aoto Junko».

Si intromise Sayaka.

«Aah, piacere di conoscerla. Lasci che mi presenti».

La donna porse a Junko un biglietto da visita in cui vi era scritto esclusivamente il nome "Hidari Kurichiko", stampato con abbondante inchiostro nero. Oltre a questo, le diede anche un foglio: si trattava del volantino di uno spettacolo teatrale. Guardando il nome dell'autrice, intuì che la donna era la sceneggiatrice della compagnia teatrale Ossa per lo spirito.

«Signora Hidari, ho sentito che lei sta scrivendo dell'incidente in cui è morto il direttore, è corretto?»

Junko le domandò a bruciapelo.

«Ed è proprio così. Si tratta di un caso intrigante, ancora caldo, per cui vorrei farne qualcosa finché sono in tempo».

Sul momento, Junko pensò di aver sentito male. Quella donna non poteva averlo davvero definito “intrigante”.¹³

«Però, non è stato ancora risolto e non si conosce nemmeno il colpevole...»

«Il colpevole probabilmente sarà Asukadera Hōya. Sto scrivendo la storia grossomodo con questo presupposto. Anche se dovrei riscrivere tutto nel caso in cui mi sbagliassi».

Hidari Kurichiko scoppiò in una fragorosa risata.

«Comunque, aveva un movente».

«Mi è già stato riferito».

«Sa anche il discorso che riguarda il nostro prossimo spettacolo?»

«Il prossimo spettacolo? No, non ne so nulla...»

«Si tratta del volantino, lo spettacolo “Quando i cani fanno *bau* al promontorio”. È una storia dell’orrore, che parla di un *chihuahua* rinchiuso all’interno di un negozio di animali, il cui proprietario è scappato nel cuore della notte. Questo impazzisce per la fame e inizia ad assalire le persone. Sul palco avremmo portato un cane. Poi un’altra ventina di cani. Sa, Asukadera Hōya è terrorizzato da quegli animali a livello patologico. Anche se si tratta di un cagnolino minuscolo, si spaventa a tal punto da sfiorare il ridicolo. L’essenza dello spettacolo è quella di prenderlo in giro e bullizzarlo, senza badare troppo al copione e alla trama».

«È... terribile e di cattivo gusto».

A Junko cadde l’occhio sull’illustrazione del volantino: una decina di cani stavano mordendo tutti insieme una persona.

«Ha ragione. Però è stata tutta un’idea del direttore, io l’ho semplicemente fatta diventare una storia. Povero Asukino, era depresso da morire».

All’improvviso Junko ebbe un’epifania e, girandosi verso Riki, gli domandò:

«Ma lei non è allergico ai cani?»

«Già, è un enorme movente, se ci pensa, per accoppiare il direttore».

Riki e Hidari si guardarono in faccia e poi scoppiarono in una grossa risata.

«...Però sa, quando si parla di allergia, questa dipende notevolmente dal tipo di cane. Porteremmo sul palco praticamente solo *chihuahua*, non dovrei avere

¹³ L’originale usa il termine polisemantico *omoshiroi* (面白い), che può voler dire “interessante”, ma che viene anche spesso usato per indicare qualcosa di divertente, comico o spassoso. Ho deciso di usare quindi il termine “intrigante”, in quanto ritengo indichi una certa piacevole curiosità.

problemi con quelle bestie. Quelli che invece mi danno problemi sono i cani dal pelo lungo, come Ju Junkers, che è uno *spitz*».

Le sembrava di aver già visto quella razza di cane, ma non le venne in mente il termine “spitz”. Junko si ricordò però che, in Giappone, una volta quella era una razza molto popolare, mentre al giorno d’oggi è abbastanza rara.

«Comunque, pensa ancora di mettere in scena veramente “Quando i cani fanno *bau* al promontorio”? Il direttore è morto, quindi di sicuro Asukadera si rifiuterà di recitarvi, no?»

Domandò dubbiosa Sayaka.

«In questo caso, mi occuperò io di riscrivere il copione. Tuttavia, mi spiegate perché non dovrei scrivere una storia sull’omicidio del direttore, se fosse davvero lui l’assassino?»

«Sicuramente Asukadera porterebbe in scena un’interpretazione realistica, però, nel suo caso, potrebbe essere così buona da sembrare forzata».

Riki e Hidari si guardarono nuovamente mettendosi a ridere di gusto.

Riki Hatton si grattò energeticamente il viso. A un certo punto, infatti, era apparso sulla sua guancia un piccolo segno di eruzione cutanea. Probabilmente un pelo fluttuante nell’aria o qualcosa di simile aveva fatto scoppiare la reazione allergica. Che pena che deve fare essere allergici ai cani e, per qualche motivo, essergli così affezionati.

«Quindi, hai deciso il titolo?»

«Come vi sembra “La canina provvidenza”? Deriva da “la divina provvidenza”. Potremmo anche metterci un sottotitolo, tipo “Dog knows”, che tra l’altro girandolo diventerebbe “God knows”». ¹⁴

«Ancora con questi cani eh... vogliamo cambiare il nome della compagnia in “Ossi per cani”?»

Dopo aver sentito le parole di Sayaka, i due scoppiarono in una fragorosa risata. Junko, invece, con un colpo di tosse si schiarò la voce:

¹⁴ La frase è stata totalmente modificata: in giapponese viene usato il modo di dire *Kami nomizo shiru* (神のみぞ知る), che significa “solo dio lo sa” (non si intende per forza il Dio cristiano). Questa viene modificata, mettendo al posto di “dio” il termine “cane”, creando quindi il gioco di parole successivo con la traduzione inglese “God knows” - “Dog knows”, in cui le due parole, in inglese, sono palindromo. Si sarebbe potuto usare come frase (e titolo del racconto) “Solo dio lo sa”, perché è un modo di dire che esiste in Italia, ma la conseguente risultante, “Solo il cane lo sa”, pensavo fosse troppo blanda e, secondo me, sarebbe venuto a mancare l’immediato riferimento mistico. Per giustificare poi l’uso delle versioni inglesi, ho dovuto inventare la storia del sottotitolo.

«Scusate... ho capito, molto bene, che Asukadera aveva più di un movente, però...»

«Ah! Ma qualcuno glielo ha detto? Del debito intendo».

Disse Hidari Kurichiko, appoggiandosi sulla spalla di Junko, dimostrando un atteggiamento amichevole, anche se non corrisposto.

«No, non ne so niente. Di cosa si tratta?»

E come avrebbe mai potuto saperlo...?

«Quando i fondi per gli spettacoli non bastavano, o in generale quando Hector Kamachiyo voleva qualcosa, Asukino gli prestava dei soldi, ed è arrivato a dargli oltre tre milioni di yen.¹⁵ Tuttavia, non è mai riuscito a farseli restituire. Vede, fin dall'inizio, il suo piano era quello di fregarsene totalmente e non ripagarlo».

«Riguardo al prestito, il direttore ripeteva sempre: “Ti ripagherò la prossima vita”».

Aggiunse Riki annuendo con fare serio.

«Comunque, sembra che Asukino gli abbia fatto firmare una nota di prestito, in modo da poter riscuotere anche dopo la morte di Hector. Quel bastardo di Kamachiyo, tirchio com'era, avrà avuto proprio un bel gruzzoletto da parte. Ah, e chiaramente la casa che vede è di proprietà».

Spiegò Hidari Kurichiko, squadrando attentamente la casa di Hector.

«Oh! Ma c'è Asukadera!»

Sayaka esclamò con voce luminosa.

«Hey! Asukadera!»

«Asukino, vieni qua!»

I tre lo stavano salutando con la mano, sfoggiando dei grandi sorrisi. Gli stessi tre che prima lo avevano trattato come un criminale, senza tra l'altro chissà quali basi solide. Sembrava come se si fossero dimenticati di tutto quello che era appena successo. Forse si tratta di un equivoco: Asukadera non era impopolare o mal voluto.

«Salve a tutti. Cosa vi porta qua tutti insieme?»

Il nuovo arrivato, Asukadera Hōya, indossava un completo morbido Armani e portava una cravatta *chic* di colore marrone rossastro. Sayaka aveva detto che faceva la parte del *belloccio*: era perfetta per lui. Tirando a indovinare, aveva origini latine, e le sue folte sopracciglia, assieme ai suoi occhi grandi e luminosi, gli donavano un aspetto onesto.

¹⁵ Poco meno di ventiduemila euro.

«Noi... stavamo pregando affinché l'anima del direttore riposi in pace».

Hidari Kurichiko gli vomitò addosso sfacciatamente una bugia bella e buona.

«Quindi è per questo. A dire la verità, anche io sono venuto qui per lo stesso motivo».

Asukadera posò il mazzo di fiori che aveva portato ai piedi del cancello e, silenziosamente, congiunse le mani.

Fatto ciò, dal retro della casa si precipitò qualcosa di simile a un lampo bianco. Era Ju Junkers, che dopo aver finito di mangiare si era precedentemente dileguato.

Il cancello era rimasto senza il chiavistello, quindi era ancora mezzo aperto, ma Sayaka, che si trovava all'interno del giardino, riuscì a chiuderlo per un pelo. Ju Junkers sbattè violentemente contro il cancello, che era alto circa un metro e venti, e iniziò poi a cercare di scavalcarlo, producendo uno stridulo rumore grattando con le unghie. Era impensabile che un cane così piccolo potesse avere così tanta foga.

Asukadera emise come uno squittio, balzando all'indietro. Sul suo bellissimo viso stava scorrendo visibile un'atroce timore. Mentre si preparava a fuggire, tirò fuori dalla tasca una specie di telecomando, e lo puntò contro Ju Junkers.

«Insomma. Non serve che utilizzi quella roba. Va tutto bene, non riuscirà mai a scavalcare il cancello».

Hidari Kurichiko prese ad Asukadera il telecomando e gli diede uno schiaffo sulla nuca.

Dopo essersi accorto che non avrebbe potuto mordere Asukadera, Ju Junkers digrignò le zanne e ringhiò, per poi iniziare ad abbaiare. Una furia del genere non aveva niente a che vedere con quella che aveva sperimentato Junko. Vedendo questo, Hidari Kurichiko disse al giovane spaventato:

«Però... sembra proprio che ti odi».

«Sono io che, f-fin da bambino, detesto i cani...».

Ribatté il ragazzo con voce tremante, facendosi scudo con il possente corpo di Hidari Kurichiko.

«Guarda che i cani, quando annusano la paura di una persona, attaccano con più foga. Fiutano l'odore dell'adrenalina che produci, e questa cosa li fa imbestialire».

Asukadera guardò con terrore Ju Junkers, finché non si accorse finalmente della presenza di Junko. All'improvviso, rizzò rapidamente la schiena:

«Caspita, mi scusi, lei sarebbe?»

Assunse all'improvviso l'atteggiamento tipico di un *dandy*.

«Sono un avvocato e mi chiamo Aoto Junko. Mi trovo qui perché mi è stato chiesto come favore».

Sayaka a quel punto spiegò che Junko era stata assunta per scagionarla.

«Ora mi è tutto chiaro. Piacere di conoscerla, io sono Asukadera Hōya».

Parlò guardando fisso Junko, mostrando uno di quei sorrisi che, solitamente, riescono a incantare la maggior parte delle ragazze. Non vi era più traccia dell'uomo che fino a poco prima era stato terrorizzato a morte da un cagnolino.

«È fuori discussione che Sayuccia possa essere la colpevole. Glielo posso garantire io».

Sarebbe sicuramente scioccante per te scoprire che proprio *Sayuccia* ti ha indicato come il colpevole.

«Sa, ho sentito delle storie interessanti sul suo conto, signor Asukadera».

Per qualche motivo, sentire queste parole fece contrarre il volto all'uomo.

«Sono tutte sciocchezze!»

«Prego...?»

Eh, certo, cosa dovrebbe essere una sciocchezza nello specifico?

«Voglio dire... ho sicuramente un movente. Quello lo ammetto. Però... voglio dire... non avrei mai potuto assassinare il direttore, no? Non sono uno che ha il vizio di colpire la gente in testa con una grossa bottiglia... nel senso... non è una cosa che faccio continuamente».

Interessante scelta di parole. Probabilmente ha veramente ucciso il teppistello.

«Senta avvocato... riguardo al fatto che Asukadera sia il colpevole, non...»

«Aspetta, per favore! I sentimenti che provo per te, Sayaka, sono veri! Che gli dèi mi siano testimoni. Vorrei solo che tu creda a queste mie parole. Come pensate che mi sia sentito quando ho scoperto che il direttore voleva rendere Sayaka la sua prossima vittima? A quel punto, ho deciso che avrei dovuto fermarlo ad ogni costo. Lui... e i suoi modi di fare... non potevo fargliela passare liscia, per cui... per cui... io... con queste mani... lo ho...!»

Asukadera strinse i pugni e alzò gli occhi al cielo. Junko era stupefatta. Quell'uomo aveva appena, senza ombra di dubbio, confessato il crimine. I quattro avevano seguito il monologo di Asukadera, col fiato sospeso.

«...Dovevo fermarlo. Anche se non credevo che sarebbe finita così».

All'improvviso si ammutolì, come se avesse capito nel bel mezzo del discorso a cosa stessero portando le sue parole.

Tuttavia, c'era dell'altro.

«Sayuccia... Hector Kamachiyo, ti ha mai corteggiato?»

«Corteggiata dice... mi chiedeva spesso se volessi andare a bere fuori con lui, oppure mi invitava a visitare le sorgenti termali. Ovviamente ho sempre rifiutato però...»

Sayaka gettò uno sguardo gelido su Asukadera.

«Il direttore... a lui andava bene chiunque. Non andava dietro anche a lei, Asukadera?»

Gli sguardi di tutti conversero verso l'interrogato. Questo trasalì in un primo momento, ma subito riacquistò un atteggiamento dignitoso.

«Il direttore era bisessuale».

Disse con tono serio, aggrottando angosciosamente le sopracciglia.

«Probabilmente, per interessargli bastava che fossi un essere umano... Riki, ti ha mai invitato fuori?»

«Eccome se lo ha fatto».

Rispose felicemente Riki Hatton, grattandosi la guancia.

«Se gli andavo bene persino io, significa che davvero chiunque era abbastanza per lui, no?»

«Io... non sono mai stata invitata fuori...»

Borbottò Hidari Kurichiko con un'espressione affranta.

«...Comunque, ammetto di avere avuto un movente. Tuttavia, io non sono l'assassino!»

Ho come la sensazione che negare ora non sia molto efficace.

«Almeno tu, credimi per favore!»

Asukadera mosse tre passi nella direzione dove si trovava Junko. Da dietro al cancello, Ju Junkers, che fino a quel momento stava ringhiando con fare minaccioso, improvvisamente fece un balzo all'indietro.

«Che cos'è quello?»

Junko indicò quella cosa simile a un telecomando, che precedentemente Hidari Kurichiko aveva preso dalle mani di Asukadera.

«Questo? È un oggetto fondamentale per chi soffre di cinofobia».

La donna gettò l'oggetto che aveva in mano con *nonchalance*. Junko si precipitò a raccoglierlo.

Era lungo all'incirca 10 centimetri. Il lato superiore aveva solo un bottone e vi era impressa una scritta: "Inibitore K9". Sulla punta vi era come una piccola finestrella, che somigliava a quella dei telecomandi che funzionano a luce infrarossa.

«Si tratta di un dispositivo a ultrasuoni per mettere in fuga i cani. Sapete quanta sofferenza devono sopportare ogni giorno postini ed esattori domiciliari, a causa di cani rabbiosi e maleducati? Questo è un dispositivo prodotto in America per le esigenze di quelle persone».

Asukadera incrociò le braccia e assunse un'espressione compiaciuta. Riuscire a vantarsi in questa maniera anche in una situazione simile... dovrebbe essere considerato un talento.

Tutto a un tratto, Junko si accorse che tutti i presenti la stavano guardando, con uno sguardo ricolmo di aspettative. Ecco, questo era un problema. Anche se si trattava solo di un cane da guardia, doveva comunque risolvere il mistero della camera chiusa.

«Ho capito tutto».

Junko si era decisa: l'unica soluzione rimasta era *bluffare*.

«Signore e signori, ho risolto il mistero!»

Si alzarono riecheggianti degli *Oooh* di sorpresa e addirittura si sentirono applausi prima ancora che riuscisse a completare il discorso.¹⁶

«Tuttavia, per verificare la mia ipotesi, ho bisogno dell'aiuto di uno specialista. Sareste così gentili da aspettarmi, finché non lo avrò chiamato?»

¹⁶ L'espressione utilizzata è singolare e l'ho trovata solo dopo una lunga ricerca: letteralmente, la frase in giapponese significa "applaudirono in falsa partenza" ed è utilizzata nel caso in cui, durante un concerto, solitamente di musica classica, gli spettatori battano le mani tra due arie di uno stesso pezzo, ovvero incorrettamente, ovvero facendo una "falsa partenza", battendo le mani prima del previsto. Il significato è quindi che Junko è stata così brava nel suo *bluff*, che hanno iniziato ad elogiarla prima ancora che avesse finito di parlare.

3.

«...Capisco. Una volta i cani venivano considerati come il migliore tra i dispositivi di sicurezza, ma, realisticamente parlando, la maggior parte può essere addomesticata con del cibo».

Disse Enomoto Kei mentre, da dietro il cancello, lanciava un pezzo di carne secca a Ju Junkers.

«Per spiegarmi, i *Siberian Husky* o gli *Alaskan Malamute* sono tipi di cane che, originariamente, vivevano in zone a bassa densità demografica umana, e somigliano per il loro aspetto arcigno ai lupi. Tuttavia, se vedono un uomo, iniziano a scodinzolare tutti contenti. Certamente, cani di questo tipo accolgono calorosamente anche i ladri».

Ju Junkers si era fatto immediatamente ammansire da Enomoto, nonostante lo avesse appena incontrato, ed iniziò a scodinzolare e a saltellare. Era così bramoso di ottenere un altro pezzo di carne, da sembrare disposto addirittura a eseguire giochetti che nessuno gli aveva mai insegnato. Questo atteggiamento calcolatore, oltremodo orribile, Enomoto lo trovava disgustoso.

«Quindi... sta dicendo che non esistono cani da guardia di cui potersi fidare?»

Domandò Junko, aggrottando le sopracciglia.

«Proprio così... indubbiamente il temperamento varia con la razza. Personalmente, non mi vanno a genio i *rottweiler* e i *bull terrier*. Specialmente i *bull terrier* hanno un carattere terribile: una volta, avevo appena dato da mangiare a un cane di questa razza, stava lì bello a scodinzolare, quando all'improvviso mi sono distratto per un secondo e, mentre stavo diligentemente lavorando, ha deciso di mordermi, così dal nulla».

Oramai non prova nemmeno più a nascondere che, quando ragiona, il suo punto di vista diventa in tutto e per tutto quello di un ladro.

«Ciononostante, anche dei cani di questo tipo possono venire ammansiti, se li si sfama pazientemente. Se esistessero dei cani incorruttibili, allora potremmo pensare ai cani poliziotto che vengono addestrati nelle accademie, oppure a razze di cane troppo feroci per poter essere liberamente tenute, come il *mastino tibetano*».

«...Ju Junkers, ma mi sembra ovvio, non è nessuna di queste cose».

Junko si fece dare da Enomoto un pezzo di carne secca e provò a gettarlo al cane. Vedendo il suo comportamento giocoso e i suoi occhi luccicanti, non poté non

pensare che la precedente impressione che aveva avuto del cane, simile a una bestia feroce, non fosse nient'altro che un'illusione.

«Quindi, ha risolto il mistero?»

Junko chiese piena di aspettative a Enomoto, che assunse un'espressione distratta.

«...Affatto. Non lo capisco».

Junko si scoraggiò. Aveva costretto, due ore e mezza prima, gli attori della compagnia teatrale Ossa per lo spirito ad aspettarla: si trovavano in strada, aspettando la risoluzione del mistero e raccontandosi barzellette ed altre sciocchezze. Eppure, persino Enomoto aveva gettato la spugna, e questo era un problema. Paragonato ai misteri della camera chiusa che aveva risolto in passato, questo non poteva che sembrare semplice, ma forse era proprio la sua semplicità a renderlo così complesso.

«Allora c'è un mistero della camera chiusa che nemmeno lei riesce a risolvere. Ma forse anche io dovrei scusarmi per quello che ho fatto. Sono stata una sciocca a pensare di poterla sempre chiamare a piacimento, pensando che possa sempre presentarsi con la bacchetta magica e trovare la risposta giusta...¹⁷ Inoltre, non riesco a non pensare che, per quello che riguarda questo caso, le indagini che ho condotto siano state fatte in maniera approssimativa».

Junko assunse improvvisamente un tono critico.

«Ci vuole molto tempo per costruire fiducia, ma basta un istante per distruggerla, no?»

Enomoto sorrise amaramente.

«Sembra valere sia per gli animali che per gli esseri umani».

«Lei potrà anche arrendersi così, però io mi sono fatta bella davanti a tutti dicendo di avere risolto il mistero, sa? Che cosa gli dirò adesso?»

Junko stava aggredendo Enomoto. Pensava che lui le avrebbe ribattuto che non gliene importava, ma, contrariamente alle sue aspettative, la risposta di lui fu sorprendente:

«No, non ho detto questo. Quello che non riesco a capire è quale sia il mistero in questo caso».

«Che?»

¹⁷ La versione originale è un po' più morbida nei toni, ma non nelle intenzioni. Junko si lamenta dicendo che non può aspettarsi sempre di chiamarlo e ricevere risposte, niente di più. Visto il momento "drammatico" di Junko, ho deciso di aumentare il tenore del lamento.

Junko fu così sbalordita da non riuscire a dire altro.

«Penso che il colpevole sia Asukadera. La quantità di moventi è *allucinante*¹⁸ e, guardando al passato, ha già ucciso una persona con lo stesso *modus operandi*, giusto? La notte del delitto è andato a casa di Hector Kamachiyo, i due hanno litigato e lui lo ha colpito a morte con una bottiglia di *sakè* da uno *shō*. Questo caso... non è semplicemente ciò che ho appena descritto?»

«...Quindi... il cane? Come lo spiega?»

«Cosa intende con “spiegare”?»

Le domandò Enomoto con sguardo perplesso. Junko sospirò profondamente e poi, pazientemente, spiegò:

«Supponiamo che Asukadera sia davvero il colpevole: non c'è un elemento inspiegabile in tutto ciò? Ha sempre avuto un rapporto di puro odio con Ju Junkers e questo, ogni volta che lo vedeva, gli abbaiava contro ferocemente. A prova di ciò, la notte successiva all'omicidio, quando ha rinvenuto il cadavere di Hector Kamachiyo nella propria dimora, non solo il cane gli ha abbaiato contro con rabbia, ma è stato persino morso sul sedere. Per quale motivo, dunque, il cane non avrebbe abbaiato quella sera?»

«Ecco... ho come la sensazione che lei stia rendendo difficile qualcosa di estremamente banale». ¹⁹

Enomoto si grattò il capo.

«Se la vuole mettere così, allora sembra che sia accaduto qualcosa di magico, ma pensandoci razionalmente...»

«Scusatemi per l'interruzione».

All'improvviso, Hidari Kurichiko li interruppe.

«Mi dica pure».

Junko fu colta di sorpresa. Quando Enomoto aveva controllato i dintorni della casa, aveva sentito i teatranti, che si trovavano nella strada adiacente, scherzare amabilmente; adesso, invece, il tono della donna era serio.

«Scusate, è che ho appena appreso delle informazioni importanti sul caso, e ho ritenuto che fosse necessario mettervi al corrente di queste».

¹⁸ La parola usata in giapponese è *shikotama* (しこたま), gergale, ed indica una grande quantità. Per mantenere l'aspetto gergale del termine, ho preferito usare “allucinante”, anche se non ha formalmente un'accezione quantitativa.

¹⁹ Nella versione giapponese, Enomoto usa il termine “avere una banale illusione”, ovvero afferma che Junko si sta convincendo da sola della presenza di un problema. Ho pensato che una traduzione più letterale sarebbe stata poco efficace, quindi ho preferito cambiare un po' la frase.

Disse Hidari Kurichiko in tono formale. Enomoto la guardò, alzando la testa, con lo stesso sguardo di un bambino delle elementari che ha appena visto uno strano animale.

«Un'informazione importante, dice? Di che cosa si tratta?»

Domandò Junko. Se glielo avesse chiesto poco prima, l'avrebbe trovata con gli altri a farsi una grossa risata su qualche battutaccia.

«A dire il vero, ho capito che questo delitto ha un'origine più profonda di quanto si possa pensare a prima vista. Sembra che alla base di tutto ci sia un movente segreto».

«Un movente? Di chi?»

Hidari Kurichiko rispose alla domanda come se Junko le avesse chiesto una sciocchezza.

«Ovviamente, parlo di Asukino».

Junko rimase a bocca aperta.

«Ah... non... ne abbiamo già abbastanza?»

«"Abbastanza"? Cosa intende dire?»

«Nel senso... ammesso che Asukadera sia il colpevole, siamo già al corrente dell'esistenza di un bel po' di moventi, quindi...»

«Che ragionamento bislacco...»

Hidari Kurichiko fece una smorfia.

«Sta forse dicendo che, quando si tratta di moventi, la quantità sia superiore alla qualità?»

«Ecco... quello che ha appena detto, non...»

«Non crede che affermare che "avere già abbastanza moventi" sia quello che direbbe la polizia?²⁰ Pensa che sarebbe OK, quando si redige un verbale, mettere qualsiasi cosa all'interno dello spazio adibito al movente, pur di non lasciarlo vuoto? Tuttavia, in ogni situazione ci dovrebbe essere solamente un unico vero movente. Io credo che ricercarlo non sia affatto un atto privo di significato. Non si tratta semplicemente di una ricerca a sfondo letterario sul cosa significhi l'essere umani, ma penso che la natura del movente possa, in un processo, influenzare la sentenza. Lei non crede?»

²⁰ Avendo letto le altre storie, sarebbe molto più chiara questa affermazione, quindi preferisco specificarla. Uno dei punti che accomunano Enomoto e Junko è l'antipatia per la polizia, per quanto entrambi ci abbiano a che fare spesso. La frase di Enomoto è quindi molto provocatoria.

Vista la logica della tesi di Enomoto, la fiducia di Junko barcollò.

«Capisco bene quello che sta dicendo. Anche io, ovviamente, la verità sull'omicidio... il vero movente... vorrei saperlo... dico sul serio».

«Ok, ottimo. I fatti risalgono al periodo immediatamente successivo alla fine della guerra».

Hidari Kurichiko decise arbitrariamente di iniziare a raccontare la sua storia. Junko sentì salire un moto di noia, dato che i fatti erano così vecchi, ma non poté fare a meno di ascoltarla.

«...E questo è quanto».

Hidari Kurichiko concluse così un discorso che continuò incessantemente per la bellezza di cinque minuti.

«Il destino del mondo degli uomini, questo è la vera definizione dell'*orrore*».

Il suo tono di voce cambiò drasticamente.

«...Ecco... in pratica, sta dicendo che c'è la possibilità che il padre di Hector Kamachiyo e lo zio di Asukadera Hōya siano fratelli?»

Affermò Junko, cercando di mettere ordine nella sua mente ormai piena di *caos*. Fosse questo il caso, chissà cosa avranno pensato i familiari dei due. No, aspettate. Se si tratta del fratello dello zio, ovviamente per la persona di cui è lo zio, anche l'altro diventa lo zio, in quanto fratello. Quindi, il figlio dello zio, e la persona che è il nipote dell'altro zio, sono legati in quanto cugini...? Insomma, ho come la sensazione di stare complicando le cose in questo modo.²¹

«Non è tutto. Come vi ho appena detto, la sorella maggiore di Asukino è stata adottata, ed è molto probabile che si tratti proprio della figlia nata dalla mamma di Kamachiyo, che ha avuto in seguito a un tradimento».

Hidari Kurichiko parlò con un'espressione ancora incredula in volto.

«E c'è di più. Mi dispiace continuare a ripetermi, ma il vero motivo per cui è morta la madre di Asukino, non so ancora come dirlo... la mandante è stata la prozia di Kamachiyo, che al tempo era la capostipite dell'omonima famiglia».

«Ok. Credo di avere capito tutto...»

²¹ Per quanto complesso, il discorso in giapponese è un po' più semplice di come è stato scritto nella traduzione. Il motivo per cui ho deciso di complicarlo è che i lettori giapponesi hanno, invece, avuto nel testo un elemento di confusione in più: i nomi di alcuni parenti (fratelli, zii...) possono cambiare di *kanji* (quindi sono proprio parole diverse) in base alla differenza di età con gli altri parenti di riferimento, per cui l'originale parla di uno zio "maggiore" (più grande) e uno "minore" (più piccolo).

In verità Junko non aveva capito nulla, ma si era morsa la lingua, prima di chiedere nuovamente a Hidari Kurichiko di ripetere dall'inizio il lungo discorso che aveva fatto.

«Questa storia... dove l'ha sentita?»

«Me l'ha raccontata proprio Asukino poco fa».

Affermò con tono grave.

«Questa... penso che possiamo considerarla una vera confessione».

Credo che non sia proprio così che funzioni...

«Bene, io ho finito. Se dovessi scoprire qualcos'altro, vedrò di riferirvelo».

Non riuscendo a dire altro, Junko seguì con lo sguardo quella sagoma, alta come una giraffa, che se ne andava. Una volta tornata assieme agli altri membri della compagnia teatrale, qualsiasi cosa stessero dicendo, tutti scoppiarono in una fragorosa risata.

Junko sospirò. Se davvero tutte le persone coinvolte erano così, il modo migliore per ottenere una valida testimonianza sarebbe stato veramente quello di chiedere al cane, piuttosto che agli umani. Proprio per questa evenienza, prima dell'arrivo di Enomoto, era andata a casa di una conoscente amante dei cani, per prendere in prestito un'arma segreta:

Cielo, le mie più sentite condoglianze. Con questo potrebbe ottenere delle informazioni direttamente da lui. In fondo, è sempre meglio chiedere a un cane che a una persona.

Junko stava giusto prendendo dalla borsa l'arma segreta, quando sentì come se Enomoto le stesse leggendo la mente. Fermò all'improvviso la mano.

«A proposito, c'è stato un caso del genere qualche anno fa. Se non sbaglio è successo in Corea del Sud: un uomo era stato bruciato vivo nel suo quartiere. Le indagini procedevano con molte difficoltà, quindi la polizia, come ultima spiaggia, aveva provato a indagare sul cane domestico della vittima. L'investigatore aveva pensato, correttamente, che il cane avesse visto l'assassino, quindi lo hanno portato faccia a faccia con il sospettato e hanno usato un *BowLingual*. Sa che cos'è?»

«...Credo di avere la sensazione di averne sentito parlare».

Rispose Junko mostrando un'espressione falsamente ingenua.

«Si tratta di un giocattolo, creato da un produttore giapponese, capace di tradurre quello che dicono i cani. Dopo aver rilevato l'abbaiò del cane, escono delle frasi come "HO FAME!" o "GIOCHIAMO!". Tuttavia, l'idea di usarlo in un'indagine,

per quanto si possa essere a corto di idee,²² è ridicola. Oh, ma cos'è quella cosa che ha nella borsa?»

«Non è niente».

Junko, schiaritasi la voce con un colpetto di tosse, prese dalla borsa un portacipria e si sistemò i capelli.

²² La frase originale ha in sé il modo di dire giapponese *yaki ga mawaru* (焼きが回る), che significa “la lama temprata gira” ed era anticamente utilizzato per riferirsi a una lama che, lasciata troppo sulle braci, diventava fragile e poco affilata. Al giorno d’oggi, si usa principalmente con il senso di “diventare vecchi”, nell’accezione di “perdere lo smalto”, come si dice in italiano. Credo che Kishi abbia voluto utilizzare questo modo di dire, in questo caso particolare, per indicare che, anche senza avere più altre idee (la testa), l’utilizzo della strumento sarebbe assurdamente sciocco.

4.

“HO FAME!”

“HO FAME!”

“HO FAME!”

Facendo attenzione a non farsi vedere da Enomoto, Junko aveva provato a utilizzare di soppiatto il *BowLingual* per tradurre gli abbai di Ju Junkers, ma, per quante volte ci provasse, continuava a comparire sempre lo stesso messaggio.

Diamine, ma quanto deve mangiare per sentirsi soddisfatto... A questo punto, ho capito il motivo per cui un cane così dannatamente piccolo sia stato chiamato Ju Junkers, e lo accetto... comunque non esiste che tutto ciò abbia una qualche utilità per la risoluzione del caso.

«Cosa sta facendo?»

Dopo aver sentito la voce di Enomoto alle sue spalle, Junko quasi saltò dallo spavento.

«Ecco... pensavo che Ju Junker fosse la chiave per risolvere il caso... quindi sa, volevo osservare il...»

«Quindi, cos’ha scoperto?»

Questo atteggiamento calmo e rilassato dà quasi fastidio.

«Beh, ho... capito che, alla fine, è sempre meglio pensare in maniera semplice».

Junko, intanto, facendo in modo di non farsi vedere da Enomoto, rimise furtivamente il *BowLingual* all’interno della borsa.

«Approvo. Quindi, che cosa ha ottenuto pensando semplicemente?»

Junko chiuse gli occhi, sperando in un miracolo.²³ Così facendo, l’ispirazione discese su di lei dal Cielo.

«Semplice... ecco! Di solito più un alibi è semplice, più è solido».

«Aahh...»

«Ci sono stati forniti due alibi riferiti a Ju Junkers, giusto? Il primo è quello di Asukadera Hōya, per cui la sua sola presenza avrebbe portato il cane ad abbaiargli contro. Poi c’è Riki Hatton, che avrebbe dovuto, in caso, avere una reazione allergica al cane. Tra i due, l’alibi più semplice, e allo stesso tempo più solido, è

²³ Il termine giapponese è *meimoku* (瞑目), polisemantico, che può voler dire “chiudere gli occhi”, oppure “pregare il Buddha con tutto il cuore mentre si pensa a qualcosa”. Ho preferito non scomodare il Buddha in questo caso, utilizzando un più generale “sperare in un miracolo”.

quello derivato dal fatto che il cane non abbia abbaiato la notte dell'omicidio. Invece non si può dire lo stesso per quello di Riki Hatton. In questo caso, ci sarebbe stata la possibilità di usare un trucco».

«E che tipo di trucco avrebbe usato?»

Domandò Enomoto con fare enigmatico.

«Per esempio, avrebbe potuto usare qualcosa come una muta da subacqueo: proteggendosi tutto il corpo, non avrebbe dovuto avere una reazione allergica, no?»

«E come avrebbe fatto con il viso?»

«Beh... se avesse usato qualcosa per coprirsi totalmente...»

«Non sarebbe riuscito a respirare».

«Beh, se avesse usato una muta da sub, allora avrebbe anche potuto avere le bombole sulla schiena, no?»

Junko gli rispose senza rifletterci troppo.

«In un quartiere residenziale? Un costume del genere è fin troppo sospetto. Se qualcuno lo avesse visto, probabilmente avrebbe chiamato la polizia. Inoltre, Junkers non gli avrebbe abbaiato contro?»

«Guardi che i cani non si affidano alla vista, ma riconoscono le persone dall'odore».

Junko obiettò, pienamente sicura della propria risposta.

«E sarebbe riuscito a sentire il suo odore, anche indossando una muta da sub?»

«Per quello... se avesse indossato qualcosa sopra la muta, qualcosa che avesse il suo odore? Per esempio, avrebbe potuto mettersi al collo un asciugamano...»

«Credo proprio che la vittima, Hector Kamachiyo, si sarebbe quantomeno sorpreso se lo avesse visto in quelle condizioni, una volta presentatosi a casa sua».

Enomoto sfoggiò un amaro sorriso.

«E va bene, sarà stato qualcosa di diverso da una muta da sub! E se si fosse messo uno di quei piumini che hanno la chiusura ermetica, e pantaloni di pelle, guanti alle mani, in testa un casco integrale e si fosse coperto completamente il collo con del nastro adesivo?»

Junko ormai aveva perso la calma.

«Ehm... scusatemi...»

I due si voltarono, trovando davanti a loro Matsumoto Sayaka, con un'espressione preoccupata in viso.

«Mi scusi, avvocato Aoto. C'è una cosa... che non le ho ancora detto».

«Di cosa stai parlando?»

«Si tratta della notte dell'omicidio. La persona con cui sono stata tutta la notte... è Riki Hatton».

«Coosa?»

La prossima volta magari dillo prima...

«Mi dispiace tanto. Però, non abbiamo fatto niente, per davvero. Abbiamo solo bevuto un po' insieme e parlato».

Ma chi te lo ha chiesto...?

«Io... non volevo che lei equivocasse la situazione, avvocato, perciò non sono riuscita a dirglielo».

Ma che discorso è? Vedendo gli occhi umidi di Sayaka, Junko sentì come un brivido dietro la schiena.

«Quindi è così. Penso che io possa anche smettere di ragionare su Riki Hatton e i suoi travestimenti».

Ammesso che Sayaka avesse detto la verità, Riki Hatton era pulito. Anche se supponessimo che Sayaka fosse la colpevole, non avrebbe avuto senso chiamare appositamente qualcuno abituato a risolvere misteri della camera chiusa.

Beh, ormai ciò che è fatto è fatto. Junko alzò bandiera bianca, lasciando la risoluzione del mistero a Enomoto.

▪
▪
▪

«Scusatemi tanto per avervi fatto aspettare. Ora che finalmente è stata portata alla luce la verità sul caso, lascerò che sia il mio assistente a esporvi i fatti: ecco a voi il signor Enomoto, consulente in prevenzione del crimine».

Dopo la presentazione, partì un applauso spontaneo. Ora, il numero delle persone presenti appartenenti alla compagnia era più che raddoppiato. Tra i nuovi arrivati, oltre a Jōiga Machie, che aveva preso il posto di Hector Kamachiyo come direttore della compagnia, vi erano varie persone dai nomi d'arte bizzarri, come Otsutoke e Hamedo.

«Ehm... riguardo a questo incidente... devo davvero parlarne in un posto del genere?»

Domandò Enomoto a Junko con fare perplesso. Non vi erano tanti passanti, ma si trovavano comunque in strada.

«Gliene prego, questo è il momento *clou...*»

Junko decise di metterlo alle strette applaudendolo. Anche quelli della compagnia iniziarono a battere le mani e a fischiare.

«Va bene... dunque, adesso vi comunicherò chi è il colpevole: si tratta di Asukadera Hōya».

«Che...? Non può essere! Non ci credo! Oooh!»

Urlò Hidari Kurichiko attraverso un megafono.

«NON è verooo!»

Gridarono Riki Hatton e Jōiga Machie, iniziando anche un coro di *buu*.

«Ehm... credo si stia sbagliando».

Fu la reazione di Asukadera.

«La sera del crimine, il signor Asukadera è andato a casa del signor Hector Kamachiyo. La mia supposizione è che, mentre stavano discutendo bevendo alcolici, il signor Asukadera si sia infuriato e abbia colpito alla testa il signor Hector Kamachiyo con una bottiglia dal volume di uno *shō*, causandone la morte».

«Se fosse vero ciò che dice, per quale motivo Ju Junkers non ha abbaiato quella sera?»

Sayaka espresse il dubbio che avevano tutti.

«Ho capito!»

Disse ad alta voce Junko senza rendersene conto. Gli occhi di tutti si spostarono sulla sua direzione.

Anche se già so che, con ogni probabilità, non si rivelerà essere l'unico modo... Asukadera aveva addormentato Ju Junkers. Ammettendo che fosse questo il caso, l'unica possibilità era che lo avesse fatto da lontano, prima che potesse abbaiargli contro. *Ergo*, una cerbottana. Se avesse inserito un narcotizzante all'interno del dardo, il cane avrebbe perso conoscenza per un po' di tempo.

«È andata così, vero Enomoto?»

Junko arrotolò il volantino dello spettacolo che le era stato dato, formando un tubo, e se lo avvicinò alle labbra.

«Proprio così: il signor Asukadera ha addomesticato Ju Junkers dandogli del cibo. Che abbia usato *pesce alla griglia*²⁴ o meno, questo va oltre le mie conoscenze».

²⁴ Il termine giapponese non è totalmente sconosciuto, dato che esiste anche la pagina italiana di Wikipedia, ma ho preferito semplificarlo per non creare confusione. La parola corretta è *kuchiwa* (竹輪), ovvero un piatto a base di pesce, che viene impastato dopo essere stato tritato, il quale viene

Junko rimase di sasso.

«Gli ha dato da mangiare? Questo... è possibile? Ju Junker ha sempre detestato così tanto Asukadera...»

Chiese Sayaka, con un'aria palesemente insoddisfatta dalla spiegazione.

«Fondamentalmente, non creda che esistano cani che non si possano corrompere con del cibo. Specialmente, questo qua è molto facile da ammansire, ingordo com'è. Chiaramente, la prima volta abbaierà, ma la seconda, e la terza volta che si continuerà a dargli da mangiare, a quel punto, se gli si mostrerà il cibo, inizierà immediatamente a scodinzolare».

«Perché Asukadera avrebbe fatto una cosa del genere? Cioè, sta dicendo che aveva intenzione di uccidere il direttore?»

Chiese Riki Hatton a braccia conserte.

«No, non penso sia questo il caso. Probabilmente, ha sempre e solo avuto intenzione di andare a casa del signor Hector Kamachiyo per parlargli. Dato che era terrorizzato dal cane, avrà semplicemente voluto renderlo più docile, in modo che non gli abbaiasse contro».

«Però... non sta dimenticando un dettaglio fondamentale?»

Obiettò Hidari Kurichiko.

«Quando Asukino ha scoperto il cadavere, non solo il cane ha abbaiato ferocemente, ma lo ha pure morso sul sedere. Non mi sembra proprio che lo abbia addomesticato con del cibo. Oggi, inoltre, sembrava quasi che volesse ammazzarlo a morsi...»

«Però, oggi è stato strano, sa?»

Sayaka aggrottò le sopracciglia, doveva avere ricordato qualcosa di importante.

«Oggi il cane ha chiaramente abbaiato con molta foga contro Asukadera, ma non lo avevo mai visto così arrabbiato... Ah, certo! Forse è stato un modo per vendicarsi del suo padrone!»

«Gli *spitz* sono stati i cani da guardia più utilizzati dalle famiglie giapponesi dall'immediato dopoguerra al *boom* economico. Ciononostante, dopo quel periodo, la loro popolarità è svanita in un battito di ciglia, dato che questi cani si erano fatti una cattiva reputazione tra la gente, poiché a causa del loro carattere nervoso

poi grigliato o cotto al vapore per formare dei succulenti bocconcini, che hanno la forma di una canna di bambù, pianta da cui prende il nome il piatto.

iniziavano subito ad abbaiare per ogni cosa e infastidivano i vicini. Da quel momento, sono quasi spariti dalla circolazione».

Enomoto dimostrò di possedere una conoscenza approfondita del mondo dei cani, forse acquisita durante il suo *ultimo lavoretto*.²⁵

«Tuttavia, successivamente, gli allevatori si sono sforzati per migliorare il loro carattere. Al giorno d'oggi, rispetto al passato, sono diventati molto più miti e non abbaiano più per ogni cosa».

«Quello lo chiama “mite”?»

Junko guardò con diffidenza Ju Junkers, che si trovava dietro al cancello del giardino. Era seduto tranquillo, con la lingua a penzoloni.

«Ovviamente i cani non sono tutti uguali. Inoltre, provano più o meno gli stessi sentimenti degli esseri umani: possono portare rancore, gelosia e persino offendersi».

«E questo cosa dovrebbe...»

«L'ho già detto prima: ci vuole molto tempo per costruire fiducia, ma basta un istante per distruggerla. E questo, vale sia per gli umani che per i cani».

«Un istante? ...Ah!»

Junko era attonita: finalmente aveva capito. Si trattava di un caso così ovvio, come diamine aveva fatto fino a quel momento a complicarlo così tanto?

«Dopo aver commesso il crimine, il signor Asukadera ha cancellato le sue impronte e ripulito la scena da qualsiasi cosa avesse potuto indicare la sua presenza. Tuttavia, temeva ancora di poter essere sospettato. Dopotutto, non sarebbe mai riuscito a nascondere la montagna di moventi che aveva: lo avrebbero scoperto. Nel caso peggiore di tutti, ovvero quello in cui la polizia lo avesse portato sulla scena del crimine, il fatto che Ju Junkers lo avesse ora preso in simpatia avrebbe fatto nascere dei sospetti all'interno della compagnia teatrale. Per questo motivo, pensò che dovesse, a ogni costo, far sì che Ju Junkers tornasse a odiarlo».

Enomoto tirò fuori da una tasca un oggetto stretto e lungo, grande circa dieci centimetri.

²⁵ Nella versione originale viene usato il termine *shigoto osame* (仕事納), che è un'espressione fissa con cui si indica “l'ultimo giorno di lavoro dell'anno solare”. Dopo una lunga riflessione, dato che nella frase giapponese il termine è usato in maniera sarcastica, ho ritenuto utile, per la comprensione del lettore italiano, eliminare il riferimento alla fine dell'anno, e lasciare solamente “ultimo lavoro”, che qui diventa “lavoretto” per aumentare l'effetto ironico.

«L'ho preso in prestito poco fa dal signor Asukadera. Si chiama "Inibitore K9", ed è uno strumento capace di scacciare i cani attraverso l'emissione di onde sonore. Viene emesso un suono che è fastidioso per i cani, i quali hanno un udito molto sviluppato, ma non è percepibile dall'orecchio umano. Pensavo di provarvelo con una dimostrazione pratica, ma credo che sarebbe troppo crudele».

Enomoto mimò l'atto di puntare contro Ju Junkers l'*Inibitore K9*.

«Il signor Asukadera è poi tornato nuovamente in questa casa, il giorno successivo all'omicidio del signor Hector Kamachiyo. Per sua grande fortuna, la presenza di Ju Junkers aveva impedito a chiunque di avvicinarsi all'abitazione, motivo per cui il cadavere non era stato ancora trovato. Ciononostante, ha avuto il fegato di spacciarsi per la prima persona ad aver trovato il corpo, probabilmente perché aveva pensato che allontanarsi di soppiatto da lì sarebbe stato rischioso, se qualcuno dei vicini lo avesse notato. Dunque, il signor Asukadera ha dato dal mangiare al cane, che lo ha accolto scodinzolando, ed è entrato in casa, dove ha fatto finta di scoprire il cadavere per poi chiamare la polizia. Una volta uscito in giardino, Ju Junkers è venuto da lui per chiedergli altro cibo, ma la risposta è stata il bersagliarlo con degli ultrasuoni. Il piano doveva prevedere di far scappare Ju Junkers e poi andarsene via con calma, ma avrebbe dovuto utilizzare l'*Inibitore K9* solo dopo aver raggiunto un punto sicuro. Infatti, il cane non scappò; anzi, infuriato, iniziò a inseguirlo per tutto il giardino, finendo per morderlo sulle natiche. Mi sembra chiaro che quella terribile ferocia, che ha dimostrato oggi Ju Junkers nei confronti del signor Asukadera, derivi dal rancore che provava per lui da quel giorno».

«Se è questa la verità... no, è assurdo... è proprio perfetto per il mio sceneggiato!»

Borbottò Hidari Kurichiko con aria stupefatta. Prese un foglio, iniziando con foga a scarabocchiare.

«Perbacco... che teoria affascinante, *bravò!*»²⁶

Asukadera iniziò, con movimenti volutamente esagerati, a battere le mani. Certo, i dialoghi erano di una banalità tale da non crederci, e non vi era neanche un briciolo di realismo in tutta la sua interpretazione... tuttavia, non si trattava di uno spettacolo teatrale, ma della verità.

²⁶ Anche nella versione originale, il termine utilizzato è la traslitterazione nel sistema di scrittura sillabico giapponese di "bravo" (ブラボー), che è una parola conosciuta in tutto il mondo, ed è spesso utilizzata in riferimento alle *performances* artistiche.

«Però, che peccato. Tutto ciò che ha appena detto, è solamente frutto della sua immaginazione, no? Dove diavolo sono le prove che sia io il colpevole?»

«Ahn... guarda che se fai così è peggio per te. Non ti capiterà mai più l'occasione di fare la parte di un vero criminale...»

Disse Riki Hatton, mostrando sincero rammarico.

«Non ho ancora delle prove concrete, per cui non ci resta altro che aspettare le indagini della polizia. Tuttavia, il semplice fatto che sia stato lei il primo a scoprire il cadavere di Hector Kamachiyo porta in sé una grande contraddizione».

«Una contraddizione?»

Asukadera alzò un sopracciglio.

«La sera in cui lei ha trovato il corpo, Ju Junkers ha abbaiato così forte da far venire a vedere cosa stesse succedendo al vicinato. In quel momento lei, che aveva appena scoperto il cadavere, stava cercando di scappare dalla casa, ed è stato infine attaccato da Ju Junkers, giusto? Il cane le ha morso così forte i glutei che ha dovuto farsi mettere sette punti di sutura».

«In che modo questo dovrebbe essere strano? Mostrare il mio sedere davanti a un'infermiera... quello è stato terribilmente umiliante!»

«Mi potrebbe spiegare perché è stato morso solamente dopo essere uscito dalla casa? Se davvero lei non gli ha dato del cibo per tenerlo buono, Ju Junkers non avrebbe dovuto aggredirla molto prima di riuscire ad entrare nell'abitazione?»

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, Silvia (a cura di), *Introduzione alla World Literature*, in Studi Superiori, Vol. 1291, Roma, Carrocci editore, 2021;
- ARDUINI, Stefano, NERGAARD, Siri, “Translation: a new paradigm”, in *Translation: a transdisciplinary journal*, Vol. 1, No. 1, Roma, Storia e Letteratura, 2011, pp. 8-17;
- BALBONI, E. Paolo, *Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse*, Torino, UTET Università, 2015 (IV ed.), pp. 115-135;
- BANTINAKI, Katerina, “The literary translator as author: A philosophical assessment of the idea”, in *Translation Studies*, Vol. 13, No. 3, Taylor & Francis, 2020, pp. 306-317 (ed. online);
- BARNOUW, Dagmar, “[The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response] by Wolfgang Iser; [The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett] by Wolfgang Iser. Review by: Dagmar Barnouw”, in *MLN*, Vol. 94, No. 5, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, Dec. 1979, pp. 1207-1214;
- BASSO, Susanna, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, in Saggi_Bruno Mondadori, Milano, Mondadori, 2010;
- BERTUCCELLI PAPI, Marcella, “The unsaid in J. Joyce’s “Araby””: A linguistic perspective”, in *Journal of the Short Story in English*, Vol. 40, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003, pp. 17-28;
- BOURDIEU, Pierre, *Language and symbolic power*, a cura di John B. Thompson, Cambridge, Polity Press, 1991 (ed. Originale 1982);
- BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, il Saggiatore, 2005 (ed. originale 1992);
- BRODZKI, Bella, *Can these bones live? Translation, Survival and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp 1-15;
- CARMIGNANI, Ilide, *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, Nardò (LE), Besa Muci, 2020;
- CRONIN, Michael, *Translation and Identity*, Londra e New York, Routledge (Taylor & Francis), 2006;

- DAWKINS, Richard, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, in Oscar Saggi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2022 (I ed. 1995, ed. originale 1989);
- DAWSON, Paul, “Real Authors and Real Readers: Omniscient Narration and a Discursive Approach to the Narrative Communication Model”, in *Journal of Narrative Theory*, Vol. 42, No. 1, Ypsilanti, Eastern Michigan University, primavera 2012, pp. 91-116;
- DIADORI, Pierangela, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Studi Superiori, Linguistica, 1105, Roma, Carrocci, 2018;
- DUSI, Nicola, “Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis”, in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2015, No. 206, Berlino, De Gruyter Mouton, 2015, pp. 181-205;
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Tascabili Bompiani, 424, Milano, Bompiani, 2022 (I ed. 2003);
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, i Delfini, Milano, La nave di Teseo, 2020 (I ed. 1979);
- EMERSON, Caryl, “The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language”, in *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2, Chicago, University of Chicago Press, 1983, pp. 245-264;
- ENGLISH, James, “Winning the Culture Game: Prizes, Awards, and the Rules of Art”, in *New Literary History*, Vol. 33, No. 1, Baltimora, John Hopkins University Press, 2002, pp. 109-135;
- FAINI, Paola, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, in Manuali universitari, Lingue e letterature straniere, No. 68, Roma, Carrocci editore, 2020 (I ed. 2008, ed. originale 2004);
- GINZBURG, Carlo, “Radici di un paradigma indiziario”, in *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209;
- HASEGAWA, Yoko, *The Routledge Course in Japanese Translation*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2012;
- JAKOBSON, Roman, “Linguistics in relation to other sciences”, in *Main trend in Social Research*, Unesco, 1967, pp. 655-696;
- JAKOBSON, Roman, “On linguistic aspects of translation”, in *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239;

- JIA, Hongwei, “Semiospheric translation types reconsidered from the translation semiotics perspective”, in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l’Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2019, No. 231, Berlino, De Gruyter Mouton, 2019, pp. 121-145;
- JOSEPH, E. John, “Saussure’s Notes of 1881-1885 on Inner Speech, Linguistic Signs and Language Change”, in *Historiographia Linguistica*, Vol. 37, No. 1/2, Amsterdam, John Benjamin Publishing Company, 2010, pp. 105-132;
- KATAN, David, TAIBI, Mustapha, *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Londra e New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021 (III ed.);
- KISHI, Yūsuke, *Garasu no hanmā* (Il martello di vetro), Kodansha Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kondansha, 2017 (I ed. 2007, ed. originale 2004).
 貴志祐介、『硝子のハンマー』、角川文庫、東京、株式会社角川書店、2017年(初版発行2007年、原文発行2004年)；
- KISHI, Yūsuke, *Gokuakuchō ni naru yume wo miru: Kishi Yūsuke essei-shū* (Diventando un uccello malefico vedrò i sogni: una raccolta di saggi di Kishi Yūsuke), Tōkyō, Kabushiki gaisha Seidosha, 2013.
 貴志祐介、『極悪鳥になる夢を見る 貴志祐介エッセイ集』、東京、株式会社青土社、2013年；
- KISHI, Yūsuke, *Kitsunebi no ie* (La casa dei fuochi fatui), Kadokawa Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 2011 (ed. originale 2008).
 貴志祐介、『狐火の家』、角川文庫、東京、株式会社角川書店、2011年(原文発行2008年)；
- KISHI, Yūsuke, *Kuroi ie* (La casa nera), Kadokawa Horā Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kadokawa Shoten, 1999 (I ed. 1998, ed. originale 1997).
 貴志祐介、『黒い家』、角川ホラー文庫、東京、株式会社角川書店、1999年(初版発行1998年、原文発行1997年)；
- KISHI, Yūsuke, *La Leçon du mal*, Parigi, Belfond, 2022 (ed. originale 2010);
- KISHI, Yūsuke, *Shinsekai yori* (Dal nuovo mondo), Vol. 3, Kodansha Bunko, Tōkyō, Kabushiki gaisha Kondansha, 2019 (I ed. 2011; ed. originale 2008), pp. 540-551.

- 貴志祐介、『新世界より』（下）、講談社文庫、東京、株式会社講談社、2019年(初版発行2011年、原文発行2008年)、540-551ページ；
- KISHI, Yūsuke, *The Crimson Labyrinth*, New York, Vertical, 2006 (ed. originale 1999);
- KOTOV, Kaie, KULL, Kalevi, “Semiosphere is the Relational Biosphere”, in *Towards A Semiotic Biology: Life Is The Action Of Signs*, a cura di Kalevi Kull e Claus Emmeche, Londra, Imperial University Press, 2011, pp. 179-194;
- LAPLANE, Dominique, “Thought and language”, in *Behavioural Neurology*, Vol. 5, Oxford, Rapid Communications of Oxford Ltd, 1992, pp. 33-38;
- LORENZ, Konrad, *L’aggressività. Il cosiddetto male*, Milano, il Saggiatore, 2015 (I ed. 1969, ed. originale 1963);
- LOTMAN, Jurij Michajlovič, “The semiosphere”, in *Soviet Psychology*, Vol. 21, No. 1, 1989, pp. 40-61;
- MERRELL, Floyd, “Lotman’s Semiosphere, Peirce’s Signs, and Cultural Processes”, in *Russian Journal of Communication*, Vol. 1, No. 4, Londra, Routledge (Taylor & Francis), 2008, pp. 372-400;
- NÖTH, Winfried, “The topography of Yuri Lotman’s semiosphere”, in *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, Londra, SAGE Publishing, 2014, pp. 1-17;
- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Ulrico Hoepli, 2011 (III ed.);
- OSIMO, Bruno, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tabelle sinottiche*, Milano, Ulrico Hoepli, 2010 (II ed.);
- OSIMO, Bruno, *Traduzione come metafora, traduttore come antropologo. La semiotica ci fa capire*, Bruno Osimo (autoprodotta), 2019, formato ebook;
- OSIMO, Bruno, *Traduzione della cultura. Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali*, Bruno Osimo (autoprodotta), 2019, formato ebook;
- PÂRLOG, Aba-Carina, *Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019;
- RANZATO, Irene, “Il punto di vista della cultura di arrivo: gli elementi culturospecifici nella traduzione audiovisiva inglese-italiano”, in *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, a cura di Puato Daniela, Roma, Sapienza Università Editrice, 2016, pp.71-89;

- RICEUR, Paul, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, in dialogo, No. 2, a cura di Mirela Olivia, Roma, Urbaniana University Press, 2021 (I ed. 2008);
- SALMON, Laura, *Teoria della traduzione*, in *Lingua traduzione*, didattica, Milano, Franco Angeli editore, 2017;
- SCARPA, Federica, *La traduzione specializzata. Un approccio didattico professionale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2008 (I ed. 2001);
- SHAFFER, R. David, KIPP, Katherine, *Psicologia dello sviluppo. Infanzia e adolescenza*, a cura di Giampaolo Nicolais, Padova, Piccin, 2020 (ed. originale 2014), pp. 248-265;
- SHANNON, E. Claude, WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Champaign (Illinois), University of Illinois Press, Urbana, 1964 (I ed. 1963, ed. originale secondo articolo 1949);
- TOROP, Peeter, "The ideological aspect of intersemiotic translation and montage", in *Sign System Studies*, Vol. 41, No. 2/3, Tartu, University of Tartu Press, 2013, pp. 241-265;
- TROQE, Rovena, "On the concept of translation: A perspective based on Greimassian semiotics", in *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies /Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, Vol. 2015, No. 204, Berlino, De Gruyter Mouton, 2014, pp. 33-59;
- VITALI, Iliaria (a cura di), *Il traduttore nel testo. Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, Città di Castello (PG), I libri di Emil, 2021;
- VYGOTSKIJ, Lev Semënovič, *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes*, a cura di Michael Cole, Vera John-Steiner, Sylvia Scribner, Ellen Souberman, Cambridge, Harvard University Press, 1979 (I ed. 1978);
- VYGOTSKIJ, Lev Semënovič, *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, a cura di Luciano Menacci, Bari, Laterza, 1990 (ed. originale 1934);
- WAKABAYASHI, Judy, *Japanese-English Translation. An Advanced Guide*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021.

SITOGRAFIA

ABDULLAH, Syed Nurulakla Syed, HASSAN, Abd Rauf, JABAR, Mohd Azidan Abdul, SULONG, Wan Muhammad Wan, “Implicit Meaning and Explication in the Translation of ‘Rihlah Ibn Battutah’ Into English”, in *Academia* (website), 2018, pp. 80-112:

https://www.academia.edu/es/66092725/Implicit_Meaning_and_Explication_in_the_Translation_of_Rihlah_Ibn_Battutah_Into_English (Ultima visita: 4 novembre 2022, ore 9:30);

ActusSF, *ITW Kishi Yūsuke VO*, 31 ottobre 2017:

<https://www.actusf.com/detail-d-un-article/article-7687> (ultima visita: 7 dicembre 2022 ore 12:13);

Amazon (Japan), *Risultati per “Shinsekai yori”*.

アマゾン、『結果：「新世界より」』：

<https://amzn.to/3X5jfK1> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:20);

Amazon (Japan), *Suzumebachi (Kadokawa Horā Bunko)* (La vespa mandarina (tascabili horror di Kadokawa)), recensioni.

アマゾン、『雀蜂(角川ホラー文庫)』、レビュー：

<https://amzn.to/3HNnlSc> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 12:18);

Amazon (Japan), *Tenshi no saezuri (Kadokawa Horā Bunko)* (Il coro degli angeli (tascabili horror Kadokawa)), recensioni.

アマゾン、『天使の囁き(角川ホラー文庫)』、レビュー：

<https://amzn.to/3W6msIP> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 17:11);

Book Bang, [Kankō kinen intabyū] Kishi Yūsuke “misuterī kurokku” tokei korekutā demo aru josei sakka no fushin'na shi. “Bōhan tantei” Enomoto Kei ga idomu yottsū no misshitsu torikku! ([Intervista per celebrare la pubblicazione] “Mystery clock” di Kishi Yūsuke: la morte sospetta di una scrittrice che è anche una collezionista di orologi. Il “detective esperto di sicurezza” Enomoto Kei si cimenta in quattro trucchi della camera chiusa!), novembre 2017.

ブックバン、『【刊行記念インタビュー】貴志祐介『ミステリークロック』時計コレクターでもある女性作家の不審な死。“防犯探偵”榎本径が挑む4つの密室トリック!』、2017年11月：

<https://bit.ly/3BMVlKp> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 15:34);

Book Bang, *SF ka horā ka? Aratanaru shin kyōchi o aita Kishi Yūsuke shinsaku o, Ikegami Fuyuki-san to tomoni jūōmujin ni katari tsukusu* (Fantascienza o horror? Ikegami Fuyuki discute con Kishi Yūsuke del suo nuovo lavoro, che ha aperto nuovi orizzonti), novembre 2020.

ブックバン、『SF かホラーか？新たなる新境地を開いた貴志祐介新作を、池上冬樹さんとともに縦横無尽に語り尽くす』、2020年11月：

<https://bit.ly/3YB4bVl> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 14:35);

Book meter, *Risultati per “Shinsekai yori”*.

読書メーター、『結果：「新世界より」』：

<https://bit.ly/3k1uW5A> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:30);

Book meter, *Tenshi no saezuri (Kadokawa Horā Bunko)* (Il coro degli angeli (tascabili horror Kadokawa)), recensioni.

読書メーター、『天使の囁き (角川ホラー文庫)』、レビュー：

<https://bookmeter.com/books/574145> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 15:41);

Book walker, *Risultati per “Shinsekai yori”*.

BOOK WALKER, 『結果：「新世界より」』：

<https://bookwalker.jp/series/5179/list/> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 16:25);

Book walker, *Suzumebachi* (La vespa mandarina), giudizi e recensioni.

BOOK WALKER, 『雀蜂』、評価・レビュー：

<https://bit.ly/3kb6j6K> (Ultima visita: 12 gennaio 2023, ore 16:02);

Book walker, *Tenshi no saezuri* (Il coro degli angeli), giudizi e recensioni.

BOOK WALKER, 『天使の囁き』、評価・レビュー：

<https://bit.ly/3Xh013I> (ultima visita: 12 gennaio 2023 ore 15:50);

CARMIGNANI, Ilide, “Lo scrittore e il suo doppio”, in *Sotto il Vulcano. Il blog di SUR*, scrittura, 22 giugno 2011:

<https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/22-06-2011/lo-scrittore-e-il-suo-doppio/> (ultima visita: 9 ottobre 2022 ore 16:54);

Hon no hanashi, *Seizensetsu ni tata shisutemu ni akuma ga hairikommu* (Il diavolo entra in un sistema basato sulla bontà), pagina 1, 20 luglio 2010.

本の話、『性善説のシステムに悪魔が入りこむ』、ページ 1、2010 年 7 月 20 日 :

<https://books.bunshun.jp/articles/-/1484> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 10:16);

Hon no hanashi, *Seizensetsu ni tatta shisutemu ni akuma ga hairikomū* (Il diavolo entra in un sistema basato sulla bontà), pagina 4, 20 luglio 2010.

本の話、『性善説のシステムに悪魔が入りこむ』、ページ 4、2010 年 7 月 20 日 :

<https://books.bunshun.jp/articles/-/1484?page=4> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 16:34);

Humanitas Medical Care, *Disnomia. cosa fare quando le parole ci sfuggono?*, 15 luglio 2019:

<https://www.humanitas-care.it/news/disnomia-cosa-fare-quando-le-parole-ci-sfuggono/> (ultima visita: 7 ottobre 2022 ore 17:35);

Imi kaisetsu jiten, “*Doshōbone*” to wa? *Imi ya tsukaikata reibun nado wakariyasuku kaishaku* (Cosa vuol dire “Doshōbone”? Semplice spiegazione del significato e dell’utilizzo, con esempi pratici).

意味解説辞典、『「土性骨」とは？意味や使い方、例文など分かりやすく解釈』 :

<https://bit.ly/3kmfSzF> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:53);

JLPT sensei (JLPT 先生), Complete JLPT grammar list:

<https://jlptsensei.com/complete-jlpt-grammar-list/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:47);

Katsuji no manabi, Dai nijūgo kai: *Sugureta entāteinmento shōsetsu no motsu gēmu-sei* (numero 25: la giocosità di un eccellente romanzo di intrattenimento), 28 marzo 2011.

活字の学び、『第 25 回「優れたエンターテインメント小説の持つゲーム性」』、2011 年 3 月 28 日 :

<https://katsuji.yomiuri.co.jp/archives/239> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 14:10);

KISHI, Yūsuke, *Punfuri ha jiyū no aji* (Le patatine fritte hanno il sapore della libertà), in *Sakka no kuchifuku, Kōsho kōjitsu - Good Life With Books*, 2 giugno 2018.

貴志祐介、『ポンフリは自由の味』、作家の口福、好書好日 - Good Life With Books、2018年6月2日：

https://book.asahi.com/article/11585505?iref=pc_ss_date_article (ultima visita: 7 dicembre 2022 ore 11:41);

Kotobank, *home page*.

コトバンク、ホームページ：

<https://kotobank.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 17:50);

Kotobank, *Nihon oohyakka zensho (Nipponika) "junbungaku" no setsumei* (Enciclopedia del Giappone (Nipponika): commento sulla "letteratura pura").

コトバンク、『日本大百科全書（ニッポニカ）「純文学」の説明』：

<https://bit.ly/3WbCFMP> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 15:23);

Kotobank, *Omoshiroi no setsumei* (spiegazione di "omoshiroi").

コトバンク、『「面白い」の説明』：

<https://bit.ly/3XN55wU> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 16:23);

Kotobank, *Shigoto osame no setsumei* (spiegazione di "shigoto osame").

コトバンク、『「仕事納」の説明』：

<https://bit.ly/3ZT5Ru5> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 15:32);

Kotobank, *Shikotama no setsumei* (spiegazione di "shikotama").

コトバンク、『「しこたま」の説明』：

<https://bit.ly/3kxn4ZW> (ultima visita: 22 gennaio 2023 ore 18:17);

Rakuten books, *"Chiteki yūgi" wo tanoshinde: Kishi Yūsuke-san honkaku misuterī, "Kitsunebi no ie" wo kataru* (godetevi questo "gioco intellettuale"! Kishi Yūsuke racconta il suo nuovo giallo: "La casa dei fuochi fatui"), giugno 2008.

Rakuten ブックス、『「知的遊戯」を楽しんで」貴志祐介さん本格ミステリー『狐火の家』を語る』、2008年6月：

<https://bit.ly/3V8jbqP> (ultima visita: 14 dicembre 2022 ore 15:10);

Rakuten books, *Itō Hideaki shuen. 2012 aki, kindan no eigaka, gakkō o butai ni kuri hirogerareru senritsi no saiko horā, "Aku no kyōten" Kishi Yūsuke ni semaru* (Con l'attore Itō Hideaki. Autunno 2012, un adattamento vietato ai minori in cui la scuola è il palcoscenico di un horror psicologico. Aspettando "Il canone del male" di Kishi Yūsuke), 2012.

Rakuten ブックス、『伊藤英明主演・2012 秋、禁断の映画化、学校に繰り広げられる戦慄のサイコホラー・「悪の教典」貴志祐介に迫る』、2012 年 :

<https://bit.ly/3uYwYWD> (ultima visita: 8 dicembre 2022 ore 17:27);

Reader Store, “Entateinmento no tsukurikata” haishin kinen! Sakka intabyū Kishi Yūsuke (L’anniversario della pubblicazione di “Come scrivere un’opera di intrattenimento”! Intervista con l’autore: Kishi Yūsuke), 8 maggio 2017.

Reader Store、『「エンタテインメントの作り方」配信記念！作家インタビュー貴志祐介』、2017 年 5 月 8 日 :

<https://ebookstore.sony.jp/stc/article/campaign/249/> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 19:10);

Shōsetsu Maru, *Kishi Yūsuke-san: wareware wa, mina kodoku de aru - Jibun wa naze jibun nano ka* (Kishi Yūsuke: Siamo tutti soli - Perché “io” sono “io”?), 21 dicembre 2020.

小説丸、『貴志祐介さん「我々は、みな孤独である」・自分はなぜ自分なのか』、2020 年 12 月 21 日 :

https://shosetsu-maru.com/interviews/authors/storybox_interview/90 (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 17:30);

Takoboto, *Home page*:

<https://takoboto.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:37);

Takoboto, *Ketsunyō* (血尿):

<https://bit.ly/3Xo6yde> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 18:35);

Treccani, *Allocutivi, pronomi*:

<https://bit.ly/40Cgdiq> (ultima visita: 8 febbraio 2023 ore 14:56);

Treccani, *Home page*:

<https://www.treccani.it/> (ultima visita: 8 febbraio 2023 ore 12:17);

Treccani, *Intrigante*:

<https://www.treccani.it/vocabolario/intrigante/> (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 16:37);

Treccani, *Provvidenza*:

<https://www.treccani.it/vocabolario/provvidenza/> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:28);

Webdoku, *Sakka no dokusho-michi*. Dai 77 kai: Kishi Yūsuke-san (I percorsi di lettura degli autori. Numero 77: Kishi Yūsuke), 28 marzo 2008.

Web 本の雑誌、『作家の読書道。第 77 回：貴志祐介さん』、2008 年 3 月 28 日：

<https://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi77.html> (ultima visita: 5 dicembre 2022 ore 16:24);

Weblio kokugo jiten (Weblio, l'enciclopedia giapponese), *home page*.

Weblio 国語辞典、ホームページ：

<https://www.weblio.jp/> (ultima visita: 20 gennaio 2023 ore 17:55);

Weblio kokugo jiten (Weblio, l'enciclopedia giapponese), *Kami nomizo shiru* (Solo dio lo sa).

Weblio 国語辞典、『神のみぞ知る』：

<https://bit.ly/3GXeMIF> (ultima visita: 21 gennaio 2023 ore 18:04);

Wikipedia, *Compagni di merende*:

https://it.wikipedia.org/wiki/Compagni_di_merende (ultima visita: 10 novembre 2022 ore 14:34);

Wikipedia, *Junkers Ju 87*:

https://it.wikipedia.org/wiki/Junkers_Ju_87 (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 12:40);

Wikipedia, *Kishi Yūsuke*.

ウィキペディア、『貴志祐介』：

<https://ja.wikipedia.org/wiki/貴志祐介> (ultima visita: 27 dicembre 2022, ore 14:21);

Wikipedia, *Nakajima ki-49*:

https://it.wikipedia.org/wiki/Nakajima_Ki-49 (ultima visita: 23 gennaio 2023 ore 12:31);

Youtube, *Sakka no Kishi Yūsuke-san* (Lo scrittore Kishi Yūsuke), 15 marzo 2014.

Youtube、『作家の貴志祐介さん』、2014 年 3 月 15 日：

<https://www.youtube.com/watch?v=w6ZY3bxDI7o> (ultima visita: 9 dicembre 2022 ore 13:01).

FILMOGRAFIA

GALLUZZI, Alessandro (regia di), *Il mostro di Firenze - Quel silenzio che non tace: bugie e verità*, Roma, Rai Documentari e Verve Media Company, 9 dicembre 2021;

MIIKE, Takashi, *Aku no kyōten* (Il canone del male), Tōkyō, Tōhō kabushiki gaisha, 2012.

三池崇史、『悪の教典』、東京、東宝株式会社、2012年。

INDICE DELLE FIGURE

FIGURA 1. Lo schema della comunicazione secondo Shannon e Weaver, in: SHANNON, E. Claude, WEAVER, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Champaign (Illinois), University of Illinois Press, Urbana, 1964 (I ed. 1963, ed. originale secondo articolo 1949), p. 7.