



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Riscrittura e teatro
nell'opera di Inoue
Hisashi**

Analisi e traduzione di *Wagahai wa
Sōseki de aru*

Relatore

Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Prof. Pierantonio Zanotti

Laureando

Luca Domenichini

Matricola 867603

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

要旨	3
Introduzione	5
1. La poetica di Inoue Hisashi	12
1.1 Dall'infanzia agli esordi	12
1.2 La prima fase: comicità, parodie e “mancanza di <i>shisō</i> ”	14
1.3 La seconda fase: il problema della lingua e il Komatsu-za	21
1.4 La terza fase: il problema della guerra e l'attenzione per le tematiche sociali	26
1.5 Inoue e l'intertestualità	34
2. Analisi di <i>Wagahai wa Sōseki de aru</i>	42
2.1 Analisi del prologo	45
2.2 Analisi della prima scena	51
2.3 Analisi della seconda scena	61
2.4 Analisi della terza scena	63
2.5 Analisi della quarta scena	66
2.6 Analisi dell'epilogo	71
2.7 Conclusioni riguardo l'analisi	73
3. Tradurre il teatro di Inoue Hisashi	80
3.1 Traduzione per la lettura o per il palcoscenico?	80
3.2 Le difficoltà linguistiche	86
Appendice	98
Io sono <i>Sōseki</i>	98
Bibliografia	190
Sitografia	195

要旨

本論文は井上ひさしという日本人の作家の全作品を巡って、特に喜劇作家としての仕事の核心である劇作に、そして作品中の間テキスト的な要素に焦点を当て、その作家の作品の重要性を探ることを目的とする。日本では、井上氏がユーモアと、あらゆる言葉遊びのために使った日本語の大きな知識でよく知られているが、井上氏について日本語以外で書かれている出版物や試論で普段これらの要素しか取り扱わないにも関わらず、彼の作品を特徴づけるのはその要素だけではない。確かに、彼の故郷以外では、おそらく翻訳書がほとんど作られていないせいもあるが、彼の滑稽味や言語知識についてしかほぼ書かれていない。よって、本論文ではまず、井上ひさしが作家としての長い多作の経歴中に扱ったテーマを中心に、彼の作品に関する弁論の幅を広げたいと思う。続いて、その作品にある間テキスト性に重点を置きたいと思う。

特に、「吾輩は漱石である」という喜劇に注目し、その劇作全体を「補足」で翻訳しながら、様々な間テキスト的な要素や夏目漱石の小説中の登場人物がこの作品で書き換えられる方法を分析する。その分析は主に間テキスト性、書き換えやパロディーという概念に基礎を置き、その目的は「吾輩は漱石である」が本当に明治時代の名作家のパロディーであるか、ただ彼へのオマージュであるかを把握することである。

最後に、作品の種類、つまり劇作であることを考察したり、著者の劇作の書き方やそれがどのように翻訳に影響を与えるかを分析したりして自分の翻訳を論評する。そして、これが劇作の翻訳であっても、実際の演劇用の翻訳ではなく、

ただ読書用の翻訳であることも考察する。その論評では、作品中の様々な言葉遊びを有効に翻訳する方法をいくつか検討する。最終的に、翻訳先言語で既に出版されている他の小説や名作品からの引用文が在る作品の翻訳の問題を取り扱い、それに関するいくつかの方策を提示する。

Introduzione

La presente tesi si pone l'obiettivo di indagare l'importanza dell'opera dello scrittore giapponese Inoue Hisashi (1934-2010), focalizzandosi principalmente sulla sua produzione teatrale, con particolare riferimento alla presenza dell'elemento intertestuale all'interno di questi suoi scritti. In patria, Inoue è stato da sempre noto per il suo umorismo e la sua grande conoscenza della lingua giapponese che sfruttava per i giochi di parole più disparati, ma questi non sono gli unici aspetti che caratterizzano la sua produzione letteraria, anche se sono quelli che vengono solitamente presi in esame dalle pubblicazioni non giapponesi scritte su di lui. Infatti, al di fuori del suo Paese natale, poco viene scritto sull'autore che non sia riguardo il suo umorismo e la sua conoscenza linguistica, complice anche una quasi totale assenza di traduzioni delle sue opere. Con questa tesi, dunque, intendo ampliare il discorso sull'opera di Inoue Hisashi prendendo in esame le varie tematiche che l'autore ha affrontato nel corso della sua lunga e prolifica carriera di scrittore (il totale delle sue opere ammonta a circa cinquanta romanzi, sessanta opere teatrali e un'altra cinquantina di raccolte di saggi), focalizzandomi successivamente sull'aspetto intertestuale presente in esse.

Il primo capitolo di questa tesi si concentra unicamente su Inoue Hisashi e parla della sua vita privata e lavorativa. In esso, tratto di quelle che ritengo essere le opere più significative della sua carriera, riassumendole brevemente per poi analizzarle alla luce delle tematiche in esse contenute, cercando di dimostrare l'evoluzione del pensiero dell'autore. Inoue Hisashi inizia la sua carriera a metà anni Sessanta scrivendo programmi radiofonici e televisivi, per poi debuttare come commediografo nel 1969 con *Nihonjin no heso* (L'ombelico dei giapponesi) ed esordire l'anno seguente anche come romanziere con *Bun to Fun* (Bun e Fun). Già da queste due opere si evince quello che sarà lo stile di Inoue, che contribuirà a renderlo famoso in Giappone, soprattutto perché proprio negli anni Settanta iniziò un periodo, che durerà per circa vent'anni, che la critica chiama *parody boom*, il boom della parodia, per via del grande numero di opere di questo genere pubblicate in quell'arco di tempo.

Come evidenzia Tsurumi Shunsuke,

[t]he word “parody” (*parodii*) was not commonly used in Japan even before the war, and certainly not during it. Not until the 1970s did it become part of everyday Japanese, being used widely in weeklies and in pictorial magazines and comics. This probably means that, because the movement to criticize authority lost the vigour it used to have in the period 1945-1970 and was stifled in the 1970s and 1980s, interest was shown in a mode of expression which tried to hint at something different under the cover of universally accepted sayings. This was also a revival of the popular culture which had existed in the middle Edo Period, when the foreign loan word *parodii* did not exist.¹

Tuttavia, come afferma Aoyama Tomoko, il termine che veniva utilizzato per indicare quel fenomeno, “パロディ *parodi*” o “パロディー *parodii*” (entrambe le scritture vengono usate indifferentemente), era privo di una definizione precisa e prese a indicare anche opere che contenevano semplici freddure (*dajare*) o comicità *slapstick* (*dotabata*) che non miravano affatto a criticare la società, a differenza della parodia o della satira.² Pertanto, il *parody boom* “(ri)porta in auge il comico, il gusto per un uso ludico e irriverente della lingua, la caricatura e finanche la satira e il *dotabata*, lo *slapstick*, ma l’abuso che viene fatto del termine disorienta riguardo alla sua effettiva portata anche gli stessi parodisti (o coloro che la critica o i mezzi di comunicazione suppongono e definiscono tali).”³ Proprio per questo lo stesso Inoue si dimostrerà critico riguardo ai modi di produrre letteratura tipici del *parody boom*, la quale ormai è sempre più vista come un prodotto di massa (“prodotto in massa, pubblicizzato in massa, in massa acquistato e in massa buttato via”),⁴ giacché, secondo lui,

perché la parodia esista, è necessario che ci sia una fonte = tradizione. Le fonti della parodia recente, però, sono per lo più slogan e pubblicità. Invece di risalire indietro nel tempo, semplicemente si copiano e si parodiano fonti contemporanee. È così che rimaniamo tagliati fuori dal nostro passato. Ed è così che non c’è più speranza di futuro.⁵

¹ TSURUMI Shunsuke, *A Cultural History of Postwar Japan*, New York, Routledge, 2011 (ed. or. *Sengo Nihon no taishū bunka-shi*, 1984), p. 114, citato in Caterina MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”, in Matteo Cesari, Paola Scrolavezza (a cura di), *Giappone, storie plurali*, Associazione italiana per gli studi giapponesi AISTUGIA, Bologna, I libri di Emil, 2013, pp. 199-200.

² AOYAMA Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *Sekai no nihongo kyōiku*, n. 7, 1999, pp. 3-4.

³ MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”... (op. cit.), p. 200.

⁴ INOUE Hisashi, *Jikasei bunshō dokuhon*, Tōkyō, Shinchōsha, 1984, p. 13, citato in *id.*, p. 201.

⁵ *Ibid.* citato in *ibid.*

Riguardo a cosa si intende per parodia, mi soffermerò più in dettaglio nel secondo capitolo, basandomi in particolare sulle definizioni di Linda Hutcheon e Gerard Genette, ed esaminando ciò che lo stesso Inoue Hisashi ha scritto a riguardo. Infatti, Inoue è stato indubbiamente uno dei massimi esponenti della letteratura giapponese contemporanea, non solo grazie alle numerose parodie da lui scritte di cui parlerò più in dettaglio nel capitolo successivo, ma anche grazie all'opera di difesa della parodia e dell'uso dei giochi di parole in quanto tecnica letteraria. Come sottolinea Aoyama, a causa dell'eccessivo uso che veniva fatto del termine "parodia", che veniva accostato anche a testi che non si potevano propriamente definire tali, tutte le opere a cui veniva attribuita questa etichetta erano considerate letteratura di secondo livello, inferiore, "non seria e senza valore".⁶ Invece, come vedremo, Inoue sostenne sempre la legittimità della parodia come genere e dei giochi di parole come tecnica, anzi, come arma da sfruttare da parte dello scrittore:

It is of words that fiction is constructed. That is, words are the only available means by which the writer can share the fictional world with the reader. In this sense, punning is one of the writer's primary weapons. Since the word 'punning' arouses a negative reaction, let us say 'linguistic experimentations'.⁷

Le opere di Inoue, anche se inizialmente si basano soprattutto su una comicità spesso *nonsense*, contengono anche messaggi di critica alla società giapponese, come vedremo nel prossimo capitolo. Nel corso della sua carriera egli affrontò anche altre tematiche, quali quella della lingua giapponese come costruzione sociale nel periodo Meiji (1868-1912), e poi – soprattutto dagli anni Ottanta e nelle sue ultime opere – il ruolo del Giappone nella Seconda Guerra Mondiale e la questione della responsabilità dell'imperatore. Queste tematiche in particolare sono spesso state ignorate dalla critica al di fuori del Giappone, perciò spero che questa tesi contribuisca, seppur di poco, a spostare l'attenzione su altre opere di Inoue Hisashi finora poco considerate (nonostante la sua opera più tradotta, come si vedrà, appartiene proprio a questa fase).

⁶ AOYAMA, "Parodi no aru nihongo kyōiku"... (op. cit.), p. 4.

⁷ INOUE Hisashi, "Farce ni tsuite ni tsuite", *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, vol. 24, n. 15, p. 14, citato in Joel R. COHN, *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Harvard UP, Cambridge Mass., 1998, p. 143.

Tuttavia, anche se la sua produzione letteraria può essere divisa in periodi a seconda delle tematiche discusse nelle varie opere dell'autore, la mia dissertazione vuole dimostrare come vi siano alcuni elementi comuni ravvisabili nel corso di tutta la sua carriera e, dunque, in molti dei suoi testi.

Fra gli aspetti che ricorrono in molte delle opere di Inoue, quello che mi preme analizzare più in dettaglio è senza dubbio quello intertestuale. Con "intertestualità" si intende, generalmente, la presenza di un testo all'interno di un altro. A seconda della modalità di questa presenza intertestuale si possono distinguere varie sottocategorie, e una di queste consta nelle riscritture. In ambito letterario, le riscritture indicano tutte quelle opere che prendono spunto da testi preesistenti e li rielaborano sotto una nuova luce. La parodia, pertanto, è un tipo di riscrittura. Come sottolinea Mazza, "molti degli autori che hanno prodotto 'parodia' in Giappone fra gli anni Settanta e i Novanta, si sono fatti carico di una riflessione metatestuale che costituisce una parte rilevante della letteratura critica in lingua giapponese concernente le pratiche intertestuali."⁸ Inoue Hisashi non è da meno, avendo scritto numerose opere, soprattutto teatrali, contenenti riferimenti ai lavori di altri celebri scrittori, non solo giapponesi. Queste sue opere non sono tutte volte alla parodia del dato autore o del dato romanzo, ma mirano più a far conoscere al pubblico lo scrittore (o la scrittrice) e le sue opere in una maniera più leggera e coinvolgente rispetto a quanto lo potrebbe essere una lezione scolastica. Inoue e gli altri scrittori parodisti di quegli anni, "scegliendo di rileggere i testi canonici del passato, [...] si sono confrontati con la necessità di *trasmettere* ciò che *trasformano*, per riuscire a stabilire un patto di lettura efficace con i destinatari dell'opera 'rinnovata'."⁹

In particolare, trovo interessanti le opere di Inoue che vedono come protagonisti proprio gli scrittori, spesso giapponesi e spesso di inizio Novecento, poiché in esse l'autore non solo racconta un periodo della vita dello scrittore, ma inserisce anche specifici riferimenti ai romanzi (o alle poesie) da lui o da lei scritti. Tra di queste, mi soffermo su *Wagahai wa Sōseki de aru* (Io sono Sōseki, 1982), alla cui analisi è dedicato tutto il secondo capitolo di questa tesi e di cui in appendice fornisco una traduzione integrale. Ne analizzerò i vari aspetti intertestuali e mostrerò come i personaggi delle opere di

⁸ MAZZA, "Inoue Hisashi e il *parodi būmu*"... (op. cit.), p. 201.

⁹ Caterina MAZZA, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscarina, 2012, p. 16.

Natsume Sōseki (1867-1916) vengono riscritti in questa commedia teatrale, per comprendere la “complessità delle relazioni che l’opera parodica intrattiene col passato, ovvero con i(l) suo(i) ipotesto/i”.¹⁰ Tale analisi verte principalmente sui concetti di intertestualità, riscrittura e parodia, per capire se *Wagahai wa Sōseki de aru* possa essere ritenuta effettivamente una parodia delle opere del celebre scrittore del periodo Meiji, o sia semplicemente da considerarsi un omaggio al celebre scrittore.

Da ultimo, nel terzo capitolo fornirò un mio commento alla traduzione. Il commento verte principalmente sul tipo di opera tradotta, dunque un testo teatrale, e sulle particolarità linguistiche che la caratterizzano. La traduzione di un’opera teatrale può avvenire solitamente con due finalità: *translation for the page*, dunque una traduzione pensata per essere pubblicata sottoforma di libro ed essere letta, e *translation for the stage*, che invece ha lo scopo di essere effettivamente rappresentata a teatro. Nel corso del capitolo parlo delle differenze richieste a seconda del tipo di traduzione e, anche se la mia appartiene alla prima categoria e può essere considerata una semplice “scholarly translation”,¹¹ trovo comunque interessante provare a immaginare cosa si potrebbe o dovrebbe cambiare per renderla più “recitabile” e appetibile per un pubblico italiano. Sicuramente, un procedimento da attuare consta nell’adattare linguisticamente il lessico dei personaggi. Come rileva Faini, “l’adattamento mette in atto una strategia traduttiva impostata in funzione del pubblico d’arrivo e della più completa ricezione degli elementi presenti nel TP [(testo di partenza)]”,¹² quindi diventerebbe necessario rendere in italiano i vari termini giapponesi poco noti al grande pubblico, come, ad esempio, *chazuke*, *tatami* o *tokonoma*. Inoltre, quando viene citata una personalità giapponese non conosciuta in Italia, sarebbe opportuno aggiungere una piccola spiegazione per dare un contesto al pubblico, seppur minimo, oppure si potrebbe eliminare completamente il riferimento in questione. È bene notare come l’adattamento non voglia snaturare del tutto l’opera originale (se essa è ambientata in Giappone, lo sarà anche nella versione tradotta, e i personaggi saranno comunque giapponesi), ma punti solo a renderla più facilmente intelligibile per il pubblico di arrivo.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Manuela PERTEGHELLA, “A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation”, in Sabine Coelsch-Foisner (ed.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Francoforte sul Meno, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004, p. 12.

¹² Paola FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci editore, 2008, p. 13.

Per quanto riguarda altre modifiche che si potrebbero apportare al testo, specialmente riguardo alla cosiddetta *performability* dell'opera teatrale, nel capitolo spiego il motivo per cui non le ritengo necessarie, grazie all'abilità di Inoue Hisashi di redigere un testo per il teatro che funzioni egregiamente anche per la sola lettura. Tuttavia, questa è solo la mia opinione, e persone più esperte del campo potrebbero contestare quanto appena detto, se consideriamo anche l'opinione di Kevin Windle secondo cui per tradurre un testo teatrale per la *mise en scène* sarebbe meglio che il traduttore si intenda di teatro e sappia egli stesso come redigere un'opera teatrale.¹³ Anche David Johnston sottolinea la differenza tra una traduzione pensata per la sola lettura e una per il teatro vero e proprio, enfatizzando quanto quest'ultima sia un lavoro che richiede una stretta collaborazione tra il traduttore, gli attori e il regista, mentre la prima sia una semplice attività filologica che difficilmente andrà bene anche per essere recitata.¹⁴

In questo commento traduttologico esamino anche alcune strategie adottate per tradurre in maniera efficace i vari giochi di parole presenti nel testo. Come scritto sopra, giocare con la lingua è sempre stato uno degli elementi chiave della scrittura di Inoue Hisashi, che utilizza, secondo Nakamura Akira, uno “stile in cui la forma delle parole, piuttosto che il significato, la fa da padrone, come se la stessa essenza delle parole fosse il contenuto dell'opera”.¹⁵ Anche se in *Wagahai wa Sōseki de aru* l'umorismo scaturisce dalla storia in sé e dall'assurdità di quanto succede sul palco, l'autore non si risparmia certi giochi di parole basati soprattutto su omofoni, e nel capitolo confronto la mia traduzione con una più letterale, per far comprendere la necessità di modificare leggermente le battute al fine di mantenere l'effetto comico.

In ultimo, mi soffermo sulla particolarità di tradurre un testo intertestuale come questo, ovvero che contiene citazioni da o allusioni ad altri brani. Anche Silvia Bigliazzi conviene che, per rendere la citazione più comprensibile al pubblico, sia necessario utilizzare una traduzione già pubblicata dell'opera originale da cui essa è tratta, anche se questo può far insorgere nuove difficoltà che richiedono più attenzione da parte del

¹³ Kevin WINDLE, “The translation of drama”, in Kirsten Malmkjær, Kevin Windle (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, 2012, p. 155.

¹⁴ David JOHNSTON, “Securing the Performability of the Play in Translation”, in Sabine Coelsch-Foisner (ed.), *Drama Translation...* (op. cit.), pp. 26-28.

¹⁵ NAKAMURA Akira, “Inoue Hisashi no gengo sekai”, in Shibun Takashi *hen*, *Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, vol. 49, 10, Tōkyō, Gyōsei, 1984, p. 31.

traduttore, come esamina lei nel suo saggio.¹⁶ Convenendo con Bigliuzzi, anch'io nella traduzione di *Wagahai wa Sōseki de aru* ho utilizzato lo stesso approccio e ho tradotto le citazioni provenienti da romanzi di Sōseki nello stesso modo in cui la tale frase o la tale parola erano state tradotte nell'edizione pubblicata in Italia, e ritengo che questa sia la strategia da adottare nel caso di testi che fanno dell'elemento intertestuale il loro punto di forza.

¹⁶ Silvia BIGLIAZZI, "Performing Intertextuality in Translating Rewrites", in Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi (eds.), *Theatre translation in performance...* (op.cit.), pp. 77-96.

1. La poetica di Inoue Hisashi

1.1 Dall'infanzia agli esordi

Inoue Hisashi nacque il 16 novembre 1934 nell'allora cittadina di Komatsu, oggi incorporata nella città di Kawanishi, nella prefettura di Yamagata, nel Tōhoku. L'essere nato nel nord del Giappone, lontano dalla regione centrale attorno alla capitale, è un elemento che caratterizzerà in futuro la sua produzione teatrale e letteraria, sia dal punto di vista tematico sia da quello linguistico; inoltre, lo accomuna a un altro grande scrittore giapponese coetaneo e suo amico, Ōe Kenzaburō, nato nello Shikoku, quindi anche lui alla “periferia” del Giappone.¹ Il padre di Hisashi, Inoue Shūkichi (1904-1939) gestiva una farmacia, ma era un grande appassionato di letteratura e organizzava anche spettacoli con una piccola compagnia teatrale di quartiere. Nel 1935 un suo romanzo breve, *H maru denki* (traducibile come *Vita di Hachimaru*) vinse il premio per scrittori esordienti di letteratura popolare sul Sunday Shinbun. Successivamente, egli fu contattato per scrivere la sceneggiatura di un film a Tokyo, ma poco prima di partire si ammalò di tubercolosi vertebrale e morì nel 1939, quando Inoue aveva solo cinque anni. Alla morte del padre, Inoue ereditò una cospicua collezione di libri, che negli anni successivi lesse spesso, quasi in maniera compulsiva. Come ha affermato lui stesso in varie interviste, la morte di suo padre fu l'evento che spronò Inoue a intraprendere la carriera di scrittore per continuare il sogno del genitore defunto.² Una carriera che si presentava non semplice da perseguire, visto che tale tragedia aveva lasciato la madre, Inoue Masu (1907-1991), sola con tre figli.

Dopo vari traslochi in varie zone del Tōhoku, per ridurre le spese, Masu decise di affidare il quindicenne Inoue Hisashi e il fratello minore a un orfanotrofio, la scuola cattolica per orfani dei Fratelli Lasalliani Higarioka tenshien (“La salle Home”) a Sendai, gestita da frati canadesi. Qui Inoue ebbe modo di portare a termine la sua educazione e di studiare il francese. Inoltre, molti anni dopo, grazie a una lettera di

¹ Caterina MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”, in Matteo Cesari, Paola Scrolavezza (a cura di), *Giappone, storie plurali*, Associazione italiana per gli studi giapponesi AISTUGIA, Bologna, I libri di Emil, 2013, p. 195.

² Cfr. l'intervista di TANAKA Nobuko, “Inoue Hisashi: Crusader with a Pen”, *The Japan Times*, 1° ottobre 2006 (ripubblicata su *Japan Focus* e disponibile all'indirizzo: <https://apjif.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html>) (dicembre 2022).

presentazione scritta da uno dei frati, riuscì a entrare nel dipartimento di lingua francese della Jōchi Daigaku (Sophia University) a Tōkyō nel 1956.³ Gli anni dell'università non dovettero essere facili per Inoue, che, trovatosi finalmente a Tōkyō, spesso veniva preso in giro per il suo accento del Tōhoku quando parlava in giapponese e per quello canadese quando parlava in francese,⁴ ma nonostante questo cercò già di farsi strada nel mondo della scrittura. Infatti, durante gli anni dell'università, visitava spesso i quartieri a luci rosse ed ebbe l'occasione di conoscere il *Furansu-za* (“Teatro francese”), che allora era un locale di striptease dove, fra uno spettacolo e un altro, venivano recitate delle brevi scene comiche. Sono proprio queste scene che Inoue cominciò a scrivere, iniziando così la sua carriera di commediografo.

L'episodio del “teatro francese” verrà riportato anche in una delle prime opere di Inoue, *Mokkinpotto-shi no atoshimatsu* (Le soluzioni di padre Mockinpott, 1972), in cui il protagonista, padre Mockinpott, scopre che uno dei suoi allievi, Komatsu (che porta lo stesso nome della città natale dell'autore), “lavora in un teatro di varietà che ha nel repertorio spettacoli di striptease; lo studente lo rassicurerà del valore altamente culturale e formativo della sua occupazione presso il ‘Teatro francese’, tentando di convincerlo che quello che appare come un teatro di burlesque è in verità una sorta di succursale nipponica della Comédie Française.”⁵ L'inserimento di elementi autobiografici nelle proprie opere è una strategia a cui Inoue ricorre anche in altre occasioni, come nel romanzo *Aoba shigereru* (Rigogliose foglie verdi, 1973) in cui ripercorre il suo periodo al liceo di Sendai, fornendo anche uno spaccato sulle condizioni della città durante l'occupazione delle Forze Alleate dopo la Seconda Guerra Mondiale.

Laureatosi nel 1960, Inoue trovò subito impiego come scrittore di programmi prima radiofonici e poi televisivi, a cui si dedicherà per tutto il decennio. La sua prima opera di successo è *Hyokkori hyōtan-jima* (traducibile come “L'isola delle contraddizioni inaspettate” o “L'isola Zucca a fiasco”),⁶ un programma di marionette per bambini

³ MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”... (op. cit.), p. 195.

⁴ Joel R. COHN, *Studies in the comic spirit in modern Japanese Fiction*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1998, p. 137.

⁵ MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”... (op. cit.), p. 195.

⁶ Il titolo, scritto quasi interamente in *hiragana* 『ひょっこりひょうたん島』, è di ambigua interpretazione, poiché all'avverbio *hyokkori* (“inaspettatamente, per caso”) si accosta il sostantivo *hyōtan*,

andato in onda sulla NHK dal 1964 al 1969 per un totale di 1224 episodi,⁷ scritto a quattro mani con Yamamoto Morihisa (1934-1978). La serie narra le avventure di un gruppo di cinque bambini guidati dal professor Sandee in gita sull'isola che dà il titolo al programma, che però viene trascinata in mare a causa dell'eruzione del vulcano lì presente e comincia a vagare per gli oceani. La presentazione dei vari Paesi in cui l'isola approda viene usata da Inoue per fare una sottile satira di certi aspetti della società giapponese, il tutto unito a simpatiche canzoncine e varie scenette comiche.

1.2 La prima fase: comicità, parodie e “mancanza di *shisō*”

Si può dire che *Hyokkori hyōtan-jima* racchiuda lo spirito di quella che secondo Shimamura Teru fu la prima fase della produzione artistica di Inoue Hisashi, che copre gli anni Sessanta e Settanta, in cui il tema principale delle opere erano la comicità, la parodia e la metanarratività,⁸ in pieno accordo con il cosiddetto “*parody boom*” di quegli anni nel mondo della letteratura giapponese. Infatti, le altre opere di Inoue che più rispecchiano il suo stile di questo periodo contengono tutti quegli elementi, a cominciare da *Nihonjin no heso* (L'ombelico dei giapponesi, 1969), che segnò il debutto di Inoue nel mondo del teatro in qualità di commediografo. *Nihonjin no heso* è ambientato in una scuola in cui il professore, per curare la balbuzie di alcuni suoi studenti, suggerisce di fare recitare loro un musical. La maggior parte dell'opera è costituita da questo teatro nel teatro ed è costellata di giochi di parole, riflessioni sulla lingua giapponese, parodie di figure importanti come i parlamentari, e da un susseguirsi di colpi di scena. Tutti questi elementi distintivi sono presenti nelle opere successive, fra cui *Omoteura Gennai kaeru gassen* (La battaglia delle rane dei due Gennai, 1970), *Dōgen no bōken* (Le avventure di Dōgen, 1971), *Chin'yaku seisho* (Una peculiare traduzione della Bibbia, 1973) e *Yabuhara kengyō* (L'ufficiale di corte cieco Yabuhara, 1973) per il teatro, *Bun to Fun* (Bun e Fun, 1970) e *Tegusari shinjū* (Doppio suicidio d'amore in manette, 1972) per la prosa.

che potrebbe essere inteso sia come 瓢箪, “zucca a fiasco, zucca lagenaria”, che è la forma dell'isola, o come 氷炭 (letteralmente “ghiaccio e carbone”, quindi “contraddittorio”).

⁷ IMAMURA Tadazumi, “Inoue Hisashi no uchū”, in *Higeki kigeki*, vol. 63, 7, 2010, p. 49.

⁸ KOMORI Yōichi, NARITA Ryūichi *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu: jinsei wo kōtei suru manazashi*, Tōkyō, Shūeisha, 2020, p. 25.

Nella prima, Inoue ripercorre la vita di Hiraga Gennai (1729-1780), personaggio poliedrico del periodo Edo (1600-1868) che fu farmacologo, inventore, ma soprattutto scrittore di *gesaku*, letteratura comica popolare a cui Inoue si ispira molto per le sue prime opere, al punto da guadagnarsi il titolo di “nuovo autore di *gesaku*” (*shin gesakusha*).⁹ Nonostante Gennai fosse un uomo brillante, era anche visto come una persona eccentrica rispetto al resto della società, e questo fa emergere, nella commedia di Inoue, due Gennai (letteralmente il “Gennai fronte” e il “Gennai retro”). Questa è la tecnica originale utilizzata da Inoue per trasmettere al pubblico la sua immagine di Hiraga Gennai, non senza un’implicita critica al modo di giudicare della società che tende ad emarginare chi non si conforma alle norme. La commedia è costellata di battute e giochi di parole che fanno divertire il pubblico, anche se non tutti lo apprezzano. Infatti, Odashima Yūshi criticherà Inoue dicendo che in quest’opera, per quanto siano presenti dei messaggi o delle critiche, essi vengono “sommersi” dalla comicità del resto dell’opera, in quella che lui chiama “frenesia delle parole” (*kotoba no kyōran*), e rischiano di non essere compresi dal pubblico.¹⁰

In *Dōgen no bōken*, che quando uscì fece vincere a Inoue il premio Kishida Kunio per il teatro e il *Geijutsu senshō shinjin shō*, il protagonista è il famoso monaco zen Dōgen (1200-1253), fondatore della scuola Sōtō, per il quale i discepoli vogliono organizzare una recita per celebrare i sette anni dalla costruzione del loro tempio. Tuttavia, Dōgen si ritrova vittima di un sogno a occhi aperti nel quale viene accusato di aver violentato una donna, e anche nella realtà inizia a commettere una serie di azioni che violano i precetti buddhisti. Anche qui Inoue prende come spunto una figura realmente esistita per poi stravolgerne la narrazione della vicenda e far divertire il pubblico. Diversamente, l’opera *Chin’yaku seisho*, nonostante il titolo lasci pensare a una riscrittura o a una parodia della Bibbia, non ha nulla a che vedere con essa (se non il nome della protagonista, Maria). Anzi, forse questa rappresenta l’opera più d’avanguardia della produzione teatrale dell’autore, dove il concetto di “teatro nel teatro” (*gekichūgeki*) viene ripetuto più volte creando un’opera a più livelli meta-teatrali, in cui regnano l’assurdo, il nonsense e una comicità spesso basata sulla sessualità, che si vedrà solo nelle prime opere di Inoue.

⁹ MAZZA, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”... (op. cit.), p. 197.

¹⁰ ODASHIMA Yūshi, *Inoue Hisashi no gekikotoba*, Tōkyō, Shin Nihon Shuppansha, 2014, pp. 16, 13.

Questo tipo di teatro che l'autore proponeva era in pieno contrasto con il teatro *shingeki* in voga all'epoca, una corrente teatrale diffusasi in Giappone all'inizio del ventesimo secolo che introduceva nel Paese il teatro realista occidentale, nelle cui opere spesso si discuteva di tematiche politiche o filosofiche e che Inoue, di contro, riteneva noiosa. In opposizione allo *shingeki* nasceranno negli anni Settanta vari movimenti teatrali "underground" (soprannominati *angura* dalla contrazione di *andāguraundo*, traslitterazione di "underground"),¹¹ anche se, secondo alcuni critici, Inoue non rientra in nessuno di questi e dovrebbe, piuttosto, avere una categoria a sé, un "*Inoue-geki*" (teatro Inoue).¹² E fu proprio dagli ambienti del teatro *shingeki* che arrivarono le prime critiche a Inoue Hisashi. Al commediografo si imputava di non inserire abbastanza messaggi o tematiche importanti, "ideologie" (*shisō*) nelle sue opere che risultavano piene di comicità fine a se stessa. Egli, dal canto suo, risponderà a queste critiche in vari saggi¹³ in cui afferma che secondo lui la gente andava a teatro per divertirsi e ridere, e dunque non doveva essere obbligatorio parlare di tematiche "importanti", poiché quello avrebbe rischiato di annoiare il pubblico: "Se si deve scrivere qualcosa solamente per trasmettere delle ideologie, allora tanto vale scrivere un saggio."¹⁴ Nei suoi scritti contro il teatro *shingeki* lo scrittore difende anche le proprie scelte linguistiche, altro oggetto di critiche. Infatti, le opere di Inoue contenevano molti giochi di parole, spesso fini a se stessi (*dajare*), altre volte con vere e proprie implicazioni nella trama, ma per la critica questi rendevano i suoi scritti poco seri. In questi due saggi, intitolati entrambi *Imi yori oto wo* (Il suono più del significato), Inoue ritiene che nella lingua giapponese le parole possano essere divise in due categorie: quelle "vivaci" (*pichi pichi*) e quelle "rafferme" (*pasa pasa*). Nelle prime il suono che trasmettono è più importante del significato e per questo vengono usate molto per i giochi di parole, mentre nelle seconde accade il contrario, e vengono dunque utilizzate per parlare di argomenti più seri in cui è importante il significato delle parole utilizzate.¹⁵ Queste ultime, secondo Inoue, vengono impiegate molto spesso nel teatro *shingeki*, mentre lui nelle sue opere

¹¹ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 53.

¹² *Id.*, p. 63.

¹³ Cfr. *Bokura ni shisō ga nai to iu uwasa wa hontō darō ka*, *Ategoto-shi-tachi no omoshiroi gekijō*, *Sheikusupia wa umi de aru*, *Imi yori oto wo*, *Asakusa no kotoba to gekijō no kotoba*, tutti contenuti nella raccolta *Parodi shigan*.

¹⁴ INOUE Hisashi, *Parodi shigan*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1979, p. 169.

¹⁵ *Id.*, p. 69.

preferisce usare le prime. Questa differenza di uso deriva dal fatto che, per l'autore, le parole "vivaci" sono proprie della lingua giapponese, vi si adattano meglio e permettono, a un giapponese, di esprimere in maniera ottimale le proprie idee; al contrario, le parole "rafferme" spesso sono frutto di neologismi conati da lingue straniere e non trasmettono direttamente ed efficacemente concetti autoctoni. Infatti, il teatro *shingeki* inizialmente era costituito solo da traduzioni di drammi europei.

Al concetto di *shisō*, propugnato dallo *shingeki*, Inoue contrappone quello di *shukō*. Il termine *shukō*, letteralmente, significa "idea ingegnosa, astuzia", e Inoue lo utilizza per indicare l'insieme di stratagemmi (*shitate*) e di elementi originali che inserisce nelle sue opere, spesso quando queste prendono spunto da eventi accaduti realmente o si basano su personaggi esistiti davvero. Nel saggio *Shukō wo ou* (Inseguire lo *shukō*), egli afferma che, quando si progetta un'opera teatrale, è di vitale importanza pensare a che cosa può far appassionare il pubblico, e, per interessare gli spettatori e fare in modo che vengano a vedere gli spettacoli, è necessario creare qualcosa di originale. Visto che per elaborare delle opere spesso si ricorre a idee, concetti, canovacci solitamente già presenti in passato, la parte essenziale sono le modifiche che vi si apportano per rendere il tutto più originale. Rifacendosi alla definizione di Namiki Gohei I (1747-1808), egli definisce *sekai* (letteralmente "mondo") l'ambiente, il contesto di partenza e *shukō* tutte le modifiche che vi vengono apportate e che sono indice dell'originalità dell'autore. In altre parole, il risultato finale è un intreccio fra una trama verticale data dal *sekai* e una o più trame orizzontali create dallo (o dagli) *shukō* che la interseca(n) in uno o più punti. Questo *shukō* deve rendere le opere interessanti non solo per il pubblico, ma anche per l'autore stesso, ed è effettivamente ciò che spinge la gente ad andare a teatro a vedere una rappresentazione.¹⁶

Non tutte le prime opere di Inoue, però, furono bollate negativamente dalla critica. Lo stesso Odashima afferma di aver gradito molto *Yabuhara kengyō*, in cui, secondo lui, diversamente da *Omoteura Gennai kaeru gassen*, dove la tematica veniva sommersa dalla frenesia delle parole, qui essa vi "sta al passo" (*oitsuku*).¹⁷ Quest'opera narra la storia di Suginoichi, nato cieco come punizione per tutte le malefatte compiute dal padre, e della sua aspirazione a diventare *kengyō*, ovvero il musicista ufficiale di corte cieco,

¹⁶ *Id.*, pp. 97-102.

¹⁷ ODASHIMA, *Inoue Hisashi no gekikotoba...* (op. cit.), p. 22.

che costituiva la più alta carica a cui un non vedente potesse aspirare nel periodo Edo. Il protagonista ci riuscirà, ma solo attraverso una serie di cattive azioni, simili a quelle compiute dal padre, che lo renderanno “a living representative of the evil and grotesquerie that pervades all of society.”¹⁸ A ogni modo, anche in questa opera non mancano una vasta schiera di battute e giochi di parole piuttosto *nonsense*, come si può vedere da una ballata parodica composta dallo stesso Suginoichi in cui, invece di narrare le gesta della guerra Genpei (1180-1185) come annunciato all’inizio, ne crea una parodia dove i vari personaggi sono cibi, e tutto il “combattimento” rappresenta una scena in cui vengono mangiati e poi digeriti.¹⁹

Nonostante Inoue Hisashi sia spesso ricordato per le sue opere teatrali, che infatti preferiva scrivere rispetto ai romanzi, specialmente dagli anni Novanta in poi, come ammise lui stesso nell’intervista con Tanaka Nobuo,²⁰ non bisogna scordarsi che egli scrisse anche numerosi romanzi (una cinquantina nell’arco della sua vita). Per quanto riguarda la prima fase della sua produzione letteraria, oltre ai già citati *Mokkinpotto -shi no atoshimatsu* e *Aoba shigereru*, i due romanzi più famosi sono, senza dubbio, *Bun to Fun* e *Tegusari shinjū*. Quest’ultimo, pubblicato nel 1972 e vincitore del premio Naoki, narra di Eijirō, giovane commerciante di legname che però coltiva il sogno di diventare uno scrittore di *e-zōshi*, un tipo di libri a carattere comico con molte illustrazioni, in voga nel periodo Edo. Come si può evincere dal titolo, l’opera riprende e parodia il tema del doppio suicidio d’amore (*shinjū*) in voga nella letteratura di quell’epoca.

Più sopra si menzionava come la critica avesse attribuito a Inoue il soprannome di *shin-gesakusha*, e una delle cause che portò a questo fu certamente il rapporto che l’autore aveva con gli autori di *gesaku* del periodo Edo, e lui stesso lo conferma nel saggio *Watashi ni totte no gesaku*.²¹ Tuttavia, come evidenzia Cohn,²² Inoue non si sentiva davvero un *gesakusha*, così come non credeva che tutti quelli del periodo Edo definiti tali lo fossero davvero. Infatti, per Inoue i veri autori di *gesaku* erano coloro “[whose]

¹⁸ SENDA Akihiko, *The Voyage of Contemporary Japanese Theatre*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997, p. 33 (ed. or. *Nihon no gendai engeki*, 1995).

¹⁹ La ballata in questione può essere letta in Marguerite WELLS, “Translating Humour for Performance: Two Hard Cases from Inoue Hisashi’s Play, *Yabuhara Kengyō*” in Delia CHIARO (ed.), *Translation, Humour and Literature*, Volume I, Translation and Humour, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, pp. 135-146.

²⁰ Disponibile all’indirizzo: <https://apjif.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html> (dicembre 2022).

²¹ INOUE, *Parodi shigan...* (op. cit.), pp. 133-152.

²² COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), pp. 137-140.

work reflects the sense of frustration and self-loathing that they felt as men unable to achieve their goals”,²³ e questa definizione, secondo Inoue, si applica solamente a Hiraga Gennai e Ōta Nanpo (1749-1823), non agli scrittori successivi che scrivevano opere di *gesaku* solo perché erano popolari e vendevano bene. Inoltre, in un’intervista con il critico Takahashi Yasunari ha affermato, con un tono forse un po’ ironico, che i *gesakusha*, oltre a pubblicare opere comiche di intrattenimento popolare, si dedicavano anche alla scrittura di opere più serie, attività che lui non faceva e per questo sarebbe inopportuno chiamarlo con quel titolo.²⁴ Un altro aspetto che lo differenzia dai *gesakusha* è la difesa delle proprie opere: Inoue si è sempre mosso, come si è visto, per rispondere a chi criticava le proprie commedie come prive di insegnamenti e piene di comicità fine a se stessa. Tali commenti dimostravano di non aver compreso appieno la poetica dell’autore, il quale vedeva nella commedia, nella comicità e nella parodia il modo per ribaltare l’autorità e per stabilire il proprio posto nel mondo: dopo aver scoperto il *gesaku*,

[i]n the wake of this liberating discovery, he began to regain his equilibrium, gradually overcoming his deep-seated depression and fears. Moreover, he was awakened to the literary possibilities of wordplay and to the equally significant realization that this type of writing had its own place, legitimate even if not revered, in the Japanese tradition [...]. Inoue had already learned what it means to be an object of ridicule in the merciless world of schoolchildren; in Edo fiction he saw a way of generating laughter that led to self-gratification rather than humiliation.²⁵

L’affetto che Inoue prova per il *gesaku* è ravvisabile anche dal numero di opere che ne rievocano altre di quel genere o che ne ripropongono certi stilemi, come le già citate *Omoteura Gennai kaeru gassen* e *Tegusari shinjū*, ma anche *Edo murasaki emaki Genji* (Il rotolo illustrato viola Genji di Edo, 1972), *Shin Tōkaidō gojūsan tsugi* (Le cinquantatré nuove fermate del Tōkaidō, 1976)²⁶ e la raccolta di racconti *Gesakusha meimei den* (Vite di scrittori di *gesaku*, 1979).

²³ *Id.*, p. 138.

²⁴ INOUE Hisashi, TAKAHASHI Yasunari, “Gesaku tōzai”, *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, vol. 44, n. 9, p. 18, citato in. COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), p. 219.

²⁵ COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), p. 138.

²⁶ Le due opere sono entrambe delle riscritture: la prima è una parodia del *Genji monogatari* (La storia di Genji, 1008 ca.), capolavoro della letteratura classica giapponese e già parodiata proprio in periodo Edo

Un romanzo in cui le tecniche parodiche del *gesaku* sono messe a pieno frutto per rivolgere una critica alla società e a certi aspetti del carattere umano, il tutto condito da un umorismo *nonsense* e numerosissimi giochi di parole, è senza dubbio *Bun to Fun*. L'opera, pubblicata nel 1970 e che segnò il debutto dell'autore come scrittore di romanzi, in realtà non è altro che l'adattamento in prosa di una trasmissione radiofonica scritta dall'autore sotto forma di musical l'anno prima. Per via delle sue origini, il romanzo contiene numerose canzoncine scritte da Inoue, molte delle quali sono basate sugli omofoni, di cui il giapponese contiene una grande quantità (e proprio per questo Inoue afferma che "in giapponese creare giochi di parole è inevitabile").²⁷ Il romanzo vede come protagonista Fun, uno scrittore povero le cui opere non vendono quasi per niente, se non che il suo ultimo romanzo, "Bun", che ha come protagonista l'omonimo personaggio, un ladro quadridimensionale pressoché onnipotente, vende milioni di copie. Ben presto, tale Bun salterà fuori dal romanzo di cui è protagonista (e dopo di lui tutti i Bun da ogni copia in circolazione) per mettersi a compiere furti improbabili in tutto il mondo, arrivando persino a rubare concetti astratti e allertando le forze di sicurezza internazionali, le quali non esiteranno a invocare un demone per cercare di fermare il ladro. Come si può ben vedere da questo semplice riassunto, il romanzo è chiaramente metanarrativo e assurdo, ma allo stesso tempo rappresenta perfettamente il ruolo che per Inoue deve avere la comicità, ovvero quello di sovvertire le convenzioni, di denigrare l'autorità e di portare tutti sullo stesso piano. Sono emblematici i furti di Bun ai danni di alcune signore spocchiose a cui ruba la boria, o la sottrazione del talento artistico a un celebre scrittore (parodia di Kawabata Yasunari [1899-1972], premio Nobel della letteratura nel 1960),²⁸ o ancora l'evocazione di un demone per acciuffare Bun effettuata dal commissario Sansuke che prima, nel romanzo, veniva definito come una persona che dà molta importanza alla logica.²⁹ Il finale dell'opera, in cui tutte le persone si mettono a compiere furti per andare di propria volontà in prigione,

nel celebre *Nise Murasaki inaka Genji* (Una falsa Murasaki e un Genji campagnolo, 1829-1842), mentre la seconda fa chiaramente riferimento al noto *Tōkaidōchū hizakurige* (A piedi per il Tōkaidō, 1802-1822).

²⁷ INOUE, *Parodi shigan...* (op. cit.), p. 108.

²⁸ Per una descrizione dettagliata della parodia dell'autore che qui viene fatta si veda Caterina MAZZA, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscarina, 2012, pp. 105-108.

²⁹ INOUE Hisashi, *Bun to Fun*, Tōkyō, Shinchōsha, 1970, pp. rispettivamente 110-111, 128-130, 118-119 e 60.

rappresenta il capovolgimento completo della morale e del buon senso, anche se verrà poi cambiato dallo stesso autore nell'opera teatrale *Sore kara no Bun to Fun* (Bun e Fun, il seguito, 1974), che riadatta per il teatro tutto il romanzo, con alcune modifiche, per poi prendere una direzione diversa nella parte finale.³⁰

1.3 La seconda fase: il problema della lingua e il Komatsu-za

Tornando alla divisione proposta da Shimamura, la seconda fase della produzione artistica di Inoue occupa tutti gli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta e si incentra principalmente sul tema del linguaggio, specialmente in relazione alla territorialità e alla comunità in cui viene parlato, e al rapporto che tali zone hanno con il governo.³¹ L'opera emblematica che avvia questa nuova fase e che, a mio avviso, chiude quella precedente costituendo un perfetto collegamento tra le due, sia come tematiche che come tecniche impiegate, è *Kirikirijin* (I Kirikiriani), un "romanzo apparentemente pieno di farse grossolane e di imprevedibile *slapstick comedy* fine a se stessa, ma che in realtà è un'opera ponderata, sperimentale e ambiziosa".³² Pubblicato nel 1981 dopo essere stato precedentemente serializzato in due fasi, "tra il 1973 e il 1974 sul mensile *Shūmatsu kara* (Chikuma Shobō) e poi ripreso dal 1978 al 1980 su *Shōsetsu shinchō*",³³ questo voluminoso romanzo è forse l'opera più conosciuta di Inoue Hisashi e gli valse il premio Yomiuri e il Nihon SF Taishō nello stesso anno di pubblicazione, e l'anno dopo anche il Seiunshō.

Similmente a quanto accaduto per *Bun to Fun*, anche *Kirikirijin* ha come "prototipo" una trasmissione radiofonica per la NHK dal titolo *Kirikiri dokuritsu su* (Kirikiri diventa indipendente, 1964), in cui si parla di una piccola comunità del Tōhoku che si autodichiara indipendente dal resto del Giappone, facendo una satira della società giapponese *in toto*. Purtroppo, la trasmissione sarà sospesa perché giudicata inopportuna

³⁰ In questa versione, quando si riuniscono tutti i Bun provenienti da tutte le copie del romanzo in giro per il mondo, si scopre che alcuni hanno un carattere completamente diverso poiché i Paesi in cui le loro versioni dei romanzi sono state pubblicate li hanno censurati, e dunque la traduzione ha modificato pesantemente le caratterizzazioni dei vari Bun. Dopo un acceso dibattito, poiché nessun Bun voleva essere definito una copia dell'originale, tutti i Bun si coalizzano per ammazzare proprio il Bun creato da Fun, e nel finale dell'opera viene detto, con un tono un po' malinconico, che Bun passerà il resto della sua vita a scappare per evitare di essere ucciso.

³¹ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 53.

³² IMAMURA, "Inoue Hisashi no uchū"... (op. cit), p. 49.

³³ MAZZA, "Inoue Hisashi e il *parodi būmu*"... (op. cit.), p. 196.

per quell'anno, dato che si tenevano le prime Olimpiadi di Tōkyō e “il Giappone non [era] pronto per la satira dissacrante e antinazionalista di Inoue”.³⁴ Infatti, *Kirikirijin* ha sì come antefatto la dichiarazione d'indipendenza di un microstato, ma segue anche tutto il processo di formazione dello stato nazione, facendo quella che Robins ha definito una “topsy-turvy parody of the construction of the Meji nation-state”:³⁵ la nuova nazione creerà delle proprie istituzioni, che saranno tutte delle parodie di quelle giapponesi, una nuova lingua, il *kirikiri-go*, e una nuova tradizione letteraria. L'aspetto che colpisce maggiormente è proprio il “kirikiriese”, l'idioma adottato dai kirikiriani come lingua nazionale, che altri non è che un miscuglio dei vari dialetti parlati nel nord dell'isola di Honshū, a cui comunemente ci si riferisce con il termine *zūzū-ben*, dove *ben* sta per “dialetto” e *zūzū* sarebbe il suono che i giapponesi di altre aree percepiscono maggiormente quando sentono parlare i dialetti del Tōhoku. Oltre alle parodie di classici della letteratura moderna quali *Bocchan* (Il signorino, 1906) di Natsume Sōseki (1867-1916), *Yukiguni* (Il paese delle nevi, 1947) di Kawabata Yasunari, *Mozart* (1946) di Kobayashi Hideo (1902-1983) e *Shayō* (Il sole si spegne, 1947) di Dazai Osamu (1909-1948) che vengono ritradotti in *kirikiri-go* con risultati piuttosto comici, ad essere interessante è soprattutto l'idea che un dialetto possa assurgere al ruolo di lingua nazionale, rendendo il giapponese, in questo caso, una lingua straniera. Dopotutto, “*Kirikiri* è il Paese dell'“inverso”: i ruoli di potere non sono in mano a saggi e anziani, ma a giovani e folli, le prostitute richiedono servizi sessuali ai clienti e i nomi propri di persona precedono il cognome.”³⁶ Così, anche l'operazione di traduzione in kirikiriese fatta dal professor Komatsu, eminente studioso di lingua nazionale, e la collocazione di tali romanzi nella sezione “libri occidentali”³⁷ rappresentano, come ricorda Mazza citando Pascale Casanova, un “détournement de capital”,³⁸ “un trasferimento d'autorità perché la ‘periferia’ possa partecipare al capitale simbolico universale regolato dal ‘centro’”.³⁹

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Christofer ROBINS, “Revisiting Year One of Japanese National Language: Inoue Hisashi's Literary Challenge”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 40, n. 1, 2006, p. 47.

³⁶ MAZZA, *Traduzione e parodia...* (op. cit.), p. 110.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Pascale CASANOVA, “Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 144, 2002, p. 10 citato in *Id.*, p. 111.

³⁹ MAZZA, *Traduzione e parodia...* (op. cit.), p. 111.

La tematica linguistica è al centro di un'altra opera teatrale⁴⁰ di Inoue, *Kokugo gannen* (Il primo anno della lingua nazionale, 1986), in cui l'autore fa una parodia della formazione della lingua giapponese nel periodo Meiji, durante il quale vari intellettuali si cimentarono nell'impresa di unificare i vari dialetti del Giappone per creare un'unica lingua nazionale intelligibile in tutto il Paese. Nell'opera teatrale questo ruolo spetta al protagonista Nangō Seinosuke, personaggio fittizio la cui figura, come suggerisce Robins, è probabilmente basata su Izawa Shūji (1851-1917), “a music educator during the Meiji and Taishō periods who wrote theoretical works on the topics of ‘correcting’ Tōhoku dialect pronunciation and methods for curing the speech impediment of stuttering.”⁴¹ L'impresa si rivelerà da subito ardua per Nangō, che, avendo in casa vari servitori provenienti ognuno da una regione diversa, li sente spesso parlare nei loro dialetti e comprende quanta diversità ci sia da sormontare. E Inoue vuole proprio mettere in dubbio questa supposta necessità di una lingua unica che appiani le differenze e le peculiarità delle lingue regionali. Come sottolinea ancora Robins,

Inoue presents characters who are generally indifferent toward linguistic and cultural variations and suggests the innocence of the imminent centripetal nationalist forces that will centralize and consolidate ideological power while strengthening the delineations of the margins of the nation.⁴²

Inoltre, è interessante notare come nella commedia i dialetti e gli accenti dei personaggi siano considerati dei difetti di pronuncia da curare per far parlare loro il “giapponese corretto”.

A proposito di problemi legati alla produzione orale, un'altra opera teatrale in cui essi rivestono un ruolo primario è *Kokugo jiken satsujin jiten* (Il dizionario degli omicidi del caso monolingue, 1989), in cui uno studioso di *kokugaku*, Hanami Mantarō, e il suo discepolo ed ex-editor Yamada compiono un viaggio in tutto il Giappone per insegnare alla gente come parlare correttamente la loro lingua madre, con l'ausilio di sessanta mila cartoncini che Hanami aveva scritto per pubblicare un proprio dizionario monolingue di giapponese in cui non comparissero *gairaigo* (forestierismi). L'impresa verrà

⁴⁰ In realtà *Kokugo gannen* fu scritto prima come serie televisiva, mandata in onda sulla NHK nel 1985, e poi adattata in un testo per il teatro l'anno successivo.

⁴¹ ROBINS, “Revisiting Year One...” (op. cit.), pp. 43-44.

⁴² *Id.*, p. 44.

complicata da una malattia che colpirà Hanami e gli farà pronunciare le frasi scambiando l'ordine delle parole, come si può vedere già dal titolo dell'opera,⁴³ dando vita a numerose scene comiche (peraltro, un disturbo simile l'aveva già un personaggio di *Hanako-san*, altra opera teatrale di Inoue del 1976). La scelta di non voler includere nel dizionario le parole prese in prestito da altre lingue, comunemente utilizzate, è coerente con l'idea di Inoue che in giapponese se ne usino troppe, come ha affermato lui stesso in un'intervista con Hirofumi Okano, e che a furia di usarle così frequentemente i giapponesi, inconsciamente, "si stancheranno" e "il loro giapponese si impoverirà".⁴⁴ Inoltre, come evidenzia Robins, "Inoue often uses the theme of language affliction to highlight the plight of people from marginalized, heterodox cultures who have not been able to assimilate in the face of spreading homogenization".⁴⁵ Questo è un tema molto caro all'autore, avendo sperimentato sulla propria pelle l'umiliazione e l'emarginazione subita in tenera età quando, con la madre e il nuovo compagno di lei, un artista itinerante, si spostava spesso in varie regioni del Tōhoku, ognuna con un accento diverso, e veniva spesso preso in giro per il suo. Questo lo portò a intimidirsi e a generare un complesso di inferiorità che sfociò nella balbuzie,⁴⁶ che è proprio il punto di partenza della sua prima opera teatrale, *Nihonjin no heso*.

In questa fase della sua produzione legata alle tematiche linguistiche non mancano dei saggi in cui Inoue dà i suoi consigli su come scrivere in giapponese e in cui esprime le proprie opinioni sulle attività di scrittura e di lettura, come *Shikaban nihongo bunpō* (Grammatica giapponese, pubblicazione privata, 1984) e *Jikasei bunshō dokuhon* (Libro fatto in casa sull'arte dello scrivere, 1987). In ultimo, si può considerare appartenente a questa fase anche il romanzo *Tōkyō sebun rōzu* (Tōkyō seven roses) dato che, nonostante la sua pubblicazione sia del 1999, la sua serializzazione è iniziata in realtà nel 1982 su *Bungei shunjun*, per poi essere interrotta e ripresa solo più tardi.⁴⁷ Ambientato negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, esso

⁴³ Infatti, nel titolo dell'opera risultano scambiate due coppie di parole solitamente usate insieme, ovvero *kokugo jiten* (dizionario monolingue) e *satsujin jiken* (caso d'omicidio).

⁴⁴ Cfr. l'intervista di HIROFUMI Okano, *Playwright Hisashi Inoue puts a prayer for peace in his play Chichi to Kuraseba (The Face of Jizō), now translated into eight languages*, 19 ottobre 2007, pubblicata sul sito della Japan Foundation e disponibile al seguente link: https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0710/1.html (dicembre 2022).

⁴⁵ ROBINS, "Revisiting Year One..." (op. cit.), pp. 45-46.

⁴⁶ COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), p. 137.

⁴⁷ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 24.

narra di un gruppo di sette donne, le “Tōkyō seven roses”, che combattono per preservare l’integrità e la cultura giapponesi dopo aver scoperto che l’occupazione americana vuole abolire il sistema di scrittura giapponese e costringere i cittadini a utilizzare soltanto il *rōma-ji*. Secondo Imamura Tadazumi, le “Tokyo seven roses” non sono altro che una manifestazione dell’inconscio collettivo dei giapponesi che rifiutano un’occupazione anche dal punto di vista linguistico, e il messaggio che traspare da quest’opera assomiglia molto a quello trasmesso da *Kokugo gannen*, cioè che “i problemi della lingua giapponese vanno risolti con le forze di ogni singolo cittadino, e un manipolo di persone non può assolutamente pretendere di cambiare l’intera struttura di una lingua”.⁴⁸

Gli anni Ottanta furono un periodo importante per Inoue, non solo dal punto di vista letterario quanto dal punto di vista personale, poiché, dopo aver ricevuto accuse di violenza domestica ed aver tentato il suicidio, nel 1986 divorziò dalla prima moglie, Nishidate Yoshiko (1940), con cui si era sposato nel 1961 e da cui aveva avuto tre figlie. Ciononostante, si risposò subito l’anno dopo con Yonehara Lily (1953) e con lei avrà un figlio. Al di là delle problematiche familiari, questa decade segnò un passo decisivo nella carriera dello scrittore, dato che nel 1983 fondò la sua propria compagnia teatrale, il Komatsu-za, dal nome del suo paese natale. La compagnia debuttò l’anno successivo con l’opera *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō* (Higuchi Ichiyō con mal di testa e spalle indolenzite, 1984), in cui ripercorre la vita della famosa scrittrice di periodo Meiji che inaugurò il filone della cosiddetta *joryū bungaku*, ovvero la letteratura femminile. Da allora, come si può constatare dal sito della compagnia, quasi tutte le opere che Inoue scrisse furono per essa,⁴⁹ e il Komatsu-za continua tutt’oggi a riproporre le *pièces* di Inoue Hisashi. Secondo il critico Imamura Tadazumi, “per Inoue, il Komatsu-za non era solo qualcosa attraverso cui mettere in scena le proprie opere, ma un movimento per ricercare quella che, secondo lui, era la forma che il teatro moderno avrebbe dovuto assumere.”⁵⁰ Tuttavia, lo stesso Imamura, in un’intervista successiva, ritiene che si possa osservare una differenza nelle opere prima e dopo la fondazione del Komatsu-za: prima le sue opere erano molto più complesse, contenevano numerosi espedienti per far

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Cfr. <http://www.komatsuza.co.jp/aboutus/inoue.html#more02> (dicembre 2022).

⁵⁰ IMAMURA, “Inoue Hisashi no uchū”... (op. cit), p. 50.

appassionare il pubblico, erano complesse da decifrare dato che racchiudevano tutta l'essenza di quell'arte millenaria che è il teatro e che si erano tramandati fino ad allora, mentre dopo il Komatsu-za si sono leggermente semplificate e hanno perso parte di quegli espedienti originali, diventando quello che Imamura chiama "un'avanguardia calma" (*heisei na zen'ei*).⁵¹

Probabilmente, questa differenza dipende anche dal cambiamento di tematiche presenti nelle sue opere teatrali che avviene soprattutto in quella che è la terza e ultima fase della produzione letteraria di Inoue Hisashi.

1.4 La terza fase: il problema della guerra e l'attenzione per le tematiche sociali

Nella sua analisi a cui mi rifaccio qui per l'ultima volta, Shimamura suggerisce che il racconto del problema della lingua, dei dialetti e delle discrepanze linguistiche all'interno del Giappone, tema che sarà presente anche nelle opere successive, diviene l'apripista per la scrittura di opere incentrate molto più esplicitamente su altre tematiche importanti; in particolare, la produzione dell'autore dalla seconda metà degli anni Novanta in poi sarà legata alla Seconda Guerra Mondiale e alla sua eredità, soprattutto alla responsabilità giapponese in essa e al bombardamento nucleare e le sue conseguenze.⁵² È curioso notare come in quest'ultima fase lo scrittore si sia dedicato molto più assiduamente alla scrittura di testi per il teatro piuttosto che di romanzi. Il motivo lo spiega lui stesso nell'intervista con Tanaka Nobuko, *Inoue Hisashi, crusader with a pen*:

Because I realized that since the bubble economy [which "burst" in the early 1990s], people have not been reading novels in their daily lives as before. When my novel "Kirikirijin (The Kirikiri People)" was a best seller in 1981, I saw people reading it on the train and I could get a sense of instant feedback about my work from society. But since the '90s it has become difficult to get readers' response to novels.

On the other hand, through theater I can get the audience's response immediately and directly then and there. Audience members have all taken the trouble to get their tickets in advance and to come all the way to the theater, even these days when everything is normally geared to convenience. Naturally, the audience gets angry if the play is bad, but if it's good, they thank us in the lobby after the performance.

⁵¹ *Id.*, pp. 50-51.

⁵² *Id.*, p. 26.

Also, I am sure that most young people now read younger-generation authors' books, and it's probably older ones who read my novels. However, people from all generations -- from teenagers to retired people -- come to see my plays, so I can address a wider span of society through the theater.

Meanwhile, novels have to be translated, but a good play can be appreciated in other countries even though the language it's performed in is different, because people can enjoy many aspects, such as the direction and physical expression, the stage sets and lighting and so on -- not to mention the acting skills. So I believe theater is more accessible internationally even though we stage it in our own language.⁵³

Ed è proprio un'opera teatrale quella che inaugura le tematiche presenti nelle ultime opere di Inoue, anche se, nonostante egli abbia detto che una rappresentazione di questo tipo possa essere apprezzata senza essere tradotta, esistono traduzioni di quest'opera in inglese, in cinese, in tedesco, in italiano, in russo e in francese,⁵⁴ rendendola la più tradotta di tutta la sua produzione. Si tratta di *Chichi to kuraseba* (letteralmente "Se vivessi con mio padre", in italiano *Mio padre*, 1994), opera ambientata a Hiroshima tre anni dopo il lancio della bomba atomica che distrusse la città. Nel racconto si viene a sapere che la protagonista, Mitsue, si trovava in casa con suo padre al momento dell'esplosione, ma solo lei è sopravvissuta al tragico evento. Non c'è giorno che lei non si senta in colpa per questa ragione, e questo sentimento le impedisce di trovare la felicità, nonostante ci sia un giovane ragazzo che la voglia sposare. In questo frangente di indecisione, il fantasma di suo padre, Takezō, le fa visita per aiutarla a ritrovare la gioia di vivere. L'intera opera è recitata solo dai due attori che interpretano Mitsue e Takezō e, per rendere il tutto più realistico, è scritta interamente nel dialetto di Hiroshima. Inserire il dialetto nelle proprie opere non era una novità per Inoue, l'aveva già fatto in *Kirikirijin* e in *Kokugo gannen*, ma scrivere un'intera opera in un dialetto diverso dal proprio fa capire ancora una volta quanto la tematica linguistica sia importante per l'autore, che infatti asserisce come i giapponesi, per esprimere i loro sentimenti più profondi, non usino il giapponese standard (*hyōjungo*), ma si esprimano meglio con il dialetto.⁵⁵ Questa idea è sostenuta anche da Odashima Yūshi, il quale ritiene che l'uso del dialetto permetta ai personaggi non solo di esprimersi in maniera

⁵³ Disponibile all'indirizzo: <https://apjif.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html> (dicembre 2022).

⁵⁴ Cfr. <http://www.komatsuza.co.jp/aboutus/inoue.html#more02> (dicembre 2022).

⁵⁵ Cfr. https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0710/1.html (dicembre 2022).

più diretta, ma anche di trasmettere al pubblico una sensazione di “tepore” (*nukumori*), di quotidianità.⁵⁶ Al fine di riuscire nell’impresa di scrivere in dialetto, Inoue si è recato a Hiroshima a consultare vari libri sull’argomento e ad ascoltare gli abitanti parlarlo nei bar mentre lui prendeva note.⁵⁷ Un procedimento simile fu fatto per *Ame* (Pioggia, 1976), in cui i personaggi parlano in un dialetto che risulta un misto di vari accenti del Tōhoku, ma ambientato nel periodo Edo. Per crearlo Inoue chiese varie registrazioni di anziani della zona che raccontavano fiabe, e basandosi su quelle ha creato un suo dizionario da cui attingere. Il risultato, come lui stesso afferma, sono dei dialoghi in cui nemmeno lui riesce a capirci qualcosa, ma quella di disorientare il pubblico, forse, è proprio l’intenzione dell’autore.⁵⁸

L’uso del dialetto di Hiroshima è una peculiarità di *Chichi to kuraseba*, ma non è l’unica caratteristica che assume la scrittura di Inoue nell’ultima fase della sua produzione. Come evidenzia Odashima, se dalle sue prime opere, poiché comparivano spesso parodie e giochi di parole, si percepiva una “libertà delle parole” (*kotoba no jiyū*), con il rischio che esse sovrastassero il messaggio che l’autore voleva trasmettere, in queste ultime produzioni Inoue utilizza le parole in maniera “trasparente” (*tōmei*), “cristallina” (*sundeiru*),⁵⁹ riuscendo a comunicare perfettamente quanto inteso dall’autore. Dunque, se da un lato non sono più presenti le caratteristiche che lo contraddistinguevano e di cui la critica si è sempre occupata con maggiore interesse, per Odashima ora il linguaggio di Inoue, seppur meno “fastoso” (*kenran*), risulta comunque “ravvivato” (*iki iki*), poiché riesce comunque a trasmettere del significato.⁶⁰ Si potrebbe dire che sia ancora valido quanto Cohn scrive di Inoue, ovvero che “he hears, sees, and feels words as concrete objects with lives of their own which in turn infuse life into and shape the contours of his works”.⁶¹

Se *Chichi to kuraseba* potrebbe tranquillamente essere considerata parte della cosiddetta *genbaku bungaku* (letteratura della bomba atomica), poiché affronta la tematica della

⁵⁶ ODASHIMA, *Inoue Hisashi no gekikotoba...* (op. cit.), p. 111.

⁵⁷ Cfr. https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0710/1.html (dicembre 2022).

⁵⁸ INOUE, *Parodi shigan...* (op. cit.), p. 210.

⁵⁹ ODASHIMA, *Inoue Hisashi no gekikotoba...* (op. cit.), p. 106-107.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), p. 136.

bomba atomica, e in particolare del peso che opprimeva molti *hibakusha*⁶² per essere sopravvissuti quando molti altri non ce l'avevano fatta, le opere successive affrontano temi diversi, ma sempre collegati alla guerra.

Una di queste è *Kamiyachō Sakura hōteru* (Hotel Sakura a Kamiyachō, 1997), che affronta il tema della responsabilità dell'imperatore giapponese nella Seconda Guerra Mondiale. L'opera teatrale inizia nel carcere di Sugamo a Tōkyō, dove si incontrano Hasegawa Kiyoshi (1883-1970) e Hariyū Takeo. Il primo è un ex-ammiraglio giapponese che, dopo la resa del Giappone, chiese volontariamente di essere arrestato, il secondo è un membro del comitato di ricerca di criminali di guerra delle Forze Alleate, ed è un personaggio fittizio, a differenza di Hasegawa. Questi rivela che gli era stato segretamente ordinato dall'imperatore di informarlo sul progresso della guerra per il territorio e che, dopo aver esaminato personalmente ogni accampamento militare, Hasegawa gli aveva riferito che sarebbe stato impossibile proseguirla. Hariyū gli svela che, prima di passare alle Forze Alleate, anche lui era un tenente nell'esercito di terra, e i due si erano incontrati a Hiroshima, nell'hotel Sakura a Kamiyachō. A questo punto inizia un flashback, che occupa la maggior parte dell'opera, ambientato proprio in quell'hotel, qualche mese prima, dove oltre ai due militari alloggia anche quella che fu la "Compagnia Sakura", composta, tra gli altri, da Maruyama Sadao (1901-1945) e Sono Keiko (1913-1945), due attori famosi dell'epoca che, come tutto il resto della compagnia, rimarranno coinvolti nell'esplosione della bomba (anche se nell'opera non viene raccontato della loro morte). Gli attori stanno facendo le prove per recitare *Muhōmatsu no isshō* (Vita di Matsu il violento), un dramma tratto dall'omonimo romanzo del 1939, e alla fine perfino i due militari verranno costretti a partecipare.⁶³ Nell'epilogo dell'opera si ritorna al presente, e i due personaggi parlano della responsabilità che l'imperatore ha avuto nella guerra e di come ci si sarebbe dovuti comportare. Quando Hariyū chiede a Hasegawa se il popolo giapponese riuscirà ad andare avanti senza la "dottrina dell'imperatore" (*tennō-kyō*), questi risponde che secondo lui chi ha guidato la guerra si prenderà la responsabilità nei confronti dei cittadini, riflettendo quella che è l'opinione dello stesso Inoue. Hariyū, però, replica che

⁶² Il termine, traducibile letteralmente come "colpiti dalla bomba", designa i sopravvissuti alla bomba atomica o alle radiazioni emesse dalla stessa.

⁶³ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), pp. 180-181.

quello avrebbe attirato troppa attenzione sulla figura dell'imperatore, e gli dice di ritirarsi.⁶⁴ Quest'ultima è esattamente la posizione che ebbe il comandante Douglas MacArthur (1880-1964); infatti, l'imperatore non venne mai incarcerato né fu obbligato ad abdicare, e il problema della sua responsabilità nella guerra non venne mai risolto negli anni successivi. In questo dialogo finale tra i due personaggi, come sottolinea Komori Yōichi, “vengono spiattellati in faccia al pubblico, molto chiaramente, il problema della responsabilità dell'imperatore nella guerra e come l'abbiano affrontato Giappone e Stati Uniti”.⁶⁵ Inoue Hisashi era piuttosto critico su come le risoluzioni del conflitto mondiale avessero lasciato in sospeso le questioni con altri Paesi, come Cina e Corea, specialmente riguardo ai danni che il Giappone avrebbe dovuto risarcire loro, e lo afferma chiaramente nella già citata intervista *Crusader with a pen*, in cui parla di come il Giappone abbia difficoltà ad accettare le proprie responsabilità passate:

the Japanese have not bothered to clarify the root causes or the responsibility for so long as they have hidden behind U.S. protection. [...] We have to admit our mistakes, and we have to overcome our past mistakes by ourselves for the sake of our future.⁶⁶

Le ultime opere della produzione di Inoue sembrano proprio create con lo scopo di far riflettere il popolo giapponese su questo, come la cosiddetta *Tōkyō saiban sanbusaku* (Trilogia del processo di Tōkyō), composta da *Yume no sakeme* (La spaccatura del sogno, 2001), *Yume no namida* (Le lacrime del sogno, 2003) e *Yume no kasabuta* (La crosta del sogno, 2006). Dai titoli delle opere la trilogia è spesso chiamata anche *Yume sanbusaku* (Trilogia del sogno).

La prima opera narra di Tanaka Tensei, uno *kamishibai-ya*⁶⁷ che durante la Seconda Guerra Mondiale girava per i vari accampamenti militari e teneva i suoi spettacoli ai soldati, così da allietarli e, allo stesso tempo, rinforzare in loro le idee per cui combattevano. Una di queste parla di un esercito di *tanuki* che attacca un altro regno ma viene sconfitto e il comandante dell'esercito si prende la colpa della disfatta per non disonorare il loro sovrano. La trama si sposta a un anno dopo la sconfitta contro gli Stati

⁶⁴ *Id.*, pp. 182-183.

⁶⁵ *Id.*, p. 183.

⁶⁶ Cfr. <https://apjjf.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html> (dicembre 2022).

⁶⁷ Artista, spesso itinerante, che crea spettacoli teatrali i cui sfondi e personaggi sono disegnati su carta e di cui lui narra le voci.

Uniti, e Tanaka viene convocato dalla corte per verificare che la diffusione della dottrina imperialista di cui lui si occupava gli fosse stata ordinata da qualcuno delle alte sfere, quando era stata tutta una sua idea. Inoltre, il protagonista si accorge che la sua storia sui *tanuki* descrive esattamente quanto avvenuto in Giappone, poiché i militari furono puniti come criminali di guerra, a differenza dell'imperatore. Con quest'opera Inoue intende far riflettere il pubblico non solo su una mancata pena data all'imperatore, che deteneva parte della responsabilità dei crimini di guerra commessi dal Giappone, ma soprattutto sul ruolo che ebbero anche alcuni cittadini comuni, negli anni della guerra, nel diffondere le idee militariste e imperialiste.

La seconda, *Yume no namida*, ha una trama più complessa, che unisce le vicende di Itō Akiko, un'avvocata alle prese con la difesa di un presunto criminale di guerra, di cui però è già stata praticamente decisa la condanna e per cui il governo giapponese non intende pagare nessuna spesa legale, quella di due invalidi di guerra che lottano per decidere a chi appartengono i diritti di una canzone popolare, e quella di Kataoka Ken, un coreano residente in Giappone a capo di una banda della *yakuza* che gestisce il mercato nero coreano, il quale vorrebbe denunciare la polizia perché prende sempre le parti della *yakuza* che controlla il mercato nero giapponese. Le tre trame si intrecciano in una storia ambientata un anno dopo la fine della guerra, e mostra alcuni aspetti della legge a quel tempo. In particolare, come evidenziano Komori Yōichi e Narita Ryūichi, poiché l'autore si focalizza su persone normalmente considerate ai margini della società, si ha l'impressione che in quest'opera Inoue voglia dare loro risalto, presentando le conseguenze della guerra da un punto di vista "periferico";⁶⁸ l'intento sembra essere quello di ricordare come l'evento bellico abbia avuto conseguenze non solo per le personalità famose che normalmente vengono ricordate, ma anche, e soprattutto, per la gente comune e ancor più per chi all'epoca rientrava in categorie socialmente svantaggiate.

Infine, la terza opera parla di Tokuji Miyake, un ex-membro del consiglio di guerra che, dopo la sconfitta e il tentato suicidio (con cui si apre lo spettacolo), si ritira a vivere in un tranquillo villaggio nel Tōhoku e diventa antiquario. Due anni dopo la fine della

⁶⁸ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), pp. 107-108.

guerra, giunge la notizia che l'imperatore, nel suo viaggio per il Paese,⁶⁹ si sarebbe fermato proprio in quel villaggio, e i cittadini decidono di fare delle prove per accoglierlo adeguatamente. Nelle prove Tokuji interpreta l'imperatore, avendolo conosciuto in passato, ma viene talmente assorbito dal suo ruolo che, nel momento in cui l'imperatore pronuncia il suo discorso di scuse alla nazione, non riesce a trattenersi e pronuncia ciò che lui stesso avrebbe voluto sentire dire all'imperatore, cioè che avrebbe abdicato. Come sottolinea Ōe Kenzaburō, l'espedito delle "prove" permette, oltre di inserire l'elemento metateatrale che difficilmente manca in Inoue, di esplorare diverse possibilità e immaginare come l'evento rappresentato avrebbe potuto verificarsi, ma solo in via ipotetica, senza dunque alterare la realtà storica.⁷⁰

È chiaro come le tre opere non siano direttamente collegate l'una all'altra, ma costituiscano una trilogia ideale legata dal filo comune del Giappone post-Seconda Guerra Mondiale, in cui Inoue "reinterpreta la società giapponese del post-guerra dalla sconfitta al tribunale di Tōkyō".⁷¹ Risulta anche evidente quale fosse il pensiero dell'autore su tali avvenimenti; dopotutto, lui stesso non mancò di ribadirlo in molte altre opere o interviste. Inoltre, come suggerisce sempre Ōe, da questa trilogia si può capire come Inoue lavorasse per scrivere una storia ambientata nel passato: egli selezionava un tema che intendeva sviluppare e cercava innanzitutto di comprenderlo nella sua totalità; nel farlo creava una struttura (*shikumi*) dei vari episodi legati a quel tema e successivamente inventava uno *shitate*, una sorta di meccanismo, una tecnica con cui presentarli al pubblico in maniera più semplice e comprensibile, ma non per questo meno interessante.⁷² Questo schema *shikumi-shitate* ricorda molto quello *sekai-shukō* che Inoue stesso afferma di usare, e ciò dimostra come l'analisi di Ōe si basi su una profonda conoscenza della poetica dell'autore.

La svolta artistica di Inoue nell'ultima fase della sua produzione coincide anche con un suo più marcato impegno sociale a cui corrisposero varie attività, come la donazione di parte della sua immensa collezione di libri per fondare, nel 1987, la *Chihitsudō bunko* (letteralmente "Biblioteca dello scrittore lento", dal suo soprannome) a Kawanishi, la

⁶⁹ Dopo la sconfitta subita in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, l'imperatore Shōwa decise di compiere un pellegrinaggio per tutto il Giappone, dal 1946 al 1954, visitando varie località, per rassicurare la popolazione (e ricordare loro chi fosse il loro sovrano).

⁷⁰ *Id.*, p. 120.

⁷¹ *Id.*, p. 95.

⁷² *Id.*, pp. 122-123.

sua città natale, o la fondazione della *Kyūjō no kai* (Associazione dell'articolo 9) nel 2004 insieme ad altri intellettuali, fra cui Ōe Kenzaburō, per la sensibilizzazione verso l'importanza di mantenere intatti i valori pacifisti della costituzione giapponese.⁷³ Inoltre, fu membro sia dell'Associazione dei Letterati Giapponesi sia dell'Associazione dei Drammaturghi Giapponesi e, dal 2003 al 2007, fu presidente del Nihon P.E.N. Club. Gli venne diagnosticato un cancro ai polmoni e morì il 9 aprile 2010, lasciando diverse opere incompiute e altre nemmeno iniziate. Fra di queste ve ne erano varie che avrebbero continuato la sua opera di divulgazione delle sue idee sul post-guerra, come le due opere teatrali che, insieme a *Chichi to kuraseba*, avrebbero dovuto formare la *Sengo inochi sanbusaku* (Trilogia della vita nel dopoguerra), ovvero *Ki no ue no guntai* (Soldati sopra agli alberi), ambientata a Okinawa, e *Haha to kuraseba* (Se vivessi con mia madre), che parla del bombardamento di Nagasaki. Nonostante Inoue lasciò incompiute queste opere, altri membri del Komatsu-za le portarono a termine per completare la trilogia e poterle mettere in scena. Purtroppo, lo stesso non si può dire della trilogia del processo di Tōkyō, per cui Inoue aveva espresso la volontà di creare altre due opere in modo da renderla una pentalogia,⁷⁴ ma di queste rimane sconosciuto perfino il titolo.

Ripensando al percorso creativo di Inoue Hisashi, ci si accorge di come la sua poetica sia senza dubbio cambiata, passando da un focus sulla comicità e la parodia, al linguaggio e infine all'attenzione per le conseguenze della guerra. Tuttavia, ritengo che il pensiero critico dell'autore non sia mai mutato, e credo di aver dimostrato, con questa analisi, come le varie tematiche presenti nei suoi lavori spesso non fossero circoscrivibili a una singola fase, ma spaziassero su più opere. Dopotutto, anche molti dei primi lavori criticavano aspetti della società giapponese. Ciò che si è modificato sono i modi di fare tali critiche: se prima si avevano satira e parodia, dunque erano messaggi mascherati dalla comicità, nelle ultime il pensiero dell'autore traspare molto più chiaramente, come sottolinea Odashima. Tuttavia, rimane ancora un aspetto della scrittura di Inoue da indagare, ovvero la pratica intertestuale, utilizzata in maniera piuttosto ampia dall'autore, al punto da non potersi confinare in una singola fase, ma da attraversare tutte le tre precedentemente analizzate.

⁷³ MAZZA, "Inoue Hisashi e il *parodi būmu*"... (op. cit.), p. 198.

⁷⁴ Cfr. <https://apjif.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html> (dicembre 2022).

1.5 Inoue e l'intertestualità

L'intertestualità, che verrà affrontata in maniera più approfondita nel prossimo capitolo, è la pratica che consiste nell'inserire in un'opera d'arte riferimenti ad altre opere precedenti. Questi possono spaziare dalle semplici allusioni, alle citazioni, fino ad arrivare alle riscritture vere e proprie di alcune storie, a volte mediante la tecnica della parodia. Come si è in parte già visto, creare delle opere che riprendano gli stilemi di un altro autore del passato, come in *Omoteura Gennai kaeru gassen*, o che facciano specifici riferimenti ad altre opere, di cui si può proporre una riscrittura, come in *Fuchūshingura* (Il magazzino di vassalli infedeli, 1985),⁷⁵ o una continuazione, come in *Shin Tōkaidō gojūsan tsugi*, è un *modus operandi* che Inoue adopera fin dagli esordi. La riscrittura o la parodia non devono per forza riguardare la totalità dell'opera, ma possono riferirsi anche solo a una parte, come avviene con l'incipit di *Yukiguni* in *Bunto Fun* e in *Kirikirijin*, o quello di altre famose opere giapponesi sempre in quest'ultimo romanzo. Talvolta ciò che viene ripreso non è un testo preciso, ma piuttosto una tematica, come quella del doppio suicidio d'amore in *Tegusari shinjū*. Altre volte l'opera finale contiene solo un vago riferimento all'ipotesto da cui prende spunto, come in *Chin'yaku seisho*, in *Gesakusha meimei den*, o ancora in *Tenpō jūninen no Sheikusupia* (Shakespeare nel dodicesimo anno dell'era Tenpō, 1974) e in *Kobayashi Issa* (1979). In queste ultime, infatti, nonostante l'autore a cui si fa riferimento compaia molto chiaramente nel titolo, egli non è presente come personaggio, diversamente da quanto accade per altre opere simili che vedremo fra poco. In altri casi ancora, l'autore non prende spunto da delle opere letterarie o teatrali, ma dalla vita di personaggi esistiti realmente. È il caso del già citato *Dōgen no bōken*, dove parla del monaco zen Dōgen, di *Shimijimi Nihon – Nogi taishō* (Giappone nostalgico – Generale Nogi, 1979), in cui narra degli ultimi giorni di vita di Nogi Maresuke (1849-1912), il generale che commise *junshi* quando morì l'imperatore Meiji, o ancora di *Yonsenmanpo no otoko* (L'uomo dei quaranta milioni di passi, 1986-1989),⁷⁶ opera basata sulla vita di Tadataka Inō (1745-

⁷⁵ Parodia di *Chūshingura* (Il magazzino di vassalli fedeli, 1748), celebre dramma *jōruri* che narra della vicenda dei 47 *rōnin*.

⁷⁶ L'opera fu serializzata su *Shūkan gendai* dal 1976 al 1983. Nel 1986 uscì, raccolta in volume, per i tipi di Kōdansha la "Saga di Ezo", e nel 1989 la "Saga di Izu". Sicuramente il romanzo avrebbe dovuto contenere altre parti che coprissero tutto il territorio giapponese, ma al momento risulta incompiuto.

1818), il cartografo che creò la prima mappa completa del Giappone percorrendo tutto il Paese a piedi per vent'anni e di cui, stando a Inoue, ci sarebbe voluto altrettanto tempo per narrare la storia.⁷⁷ Nonostante queste opere ripercorressero parte della vita di questi personaggi, Inoue era sempre pronto a trovare un espediente per presentare il personaggio in una maniera che risultasse interessante per il pubblico, soprattutto nel caso del teatro, come si è visto per Dōgen e il suo stato a metà fra sogno e realtà. Un altro stratagemma viene usato per il generale Nogi che, al momento di rivolgere le sue ultime parole agli adorati cavalli che allevava, assiste a una scena totalmente surreale: prima vede i cavalli che iniziano a parlare il linguaggio umano, e poi che si dividono in due parti, una sulle zampe anteriori e l'altra sulle posteriori, ognuna con una personalità propria (o meglio, "cavallità", dato che Inoue utilizza il neologismo 馬格 *bakaku* invece di 人格 *jinkaku*). Oltre a questo, la *pièce* presenta anche una critica piuttosto diretta alla militarizzazione del Paese nel periodo Meiji e al sistema imperiale, mostrando ancora una volta come alcune delle tematiche che l'autore ha attaccato più spesso nell'ultima fase della sua carriera venissero, in realtà, affrontate già dall'inizio.⁷⁸ Secondo Nagai Ai, in quest'opera di Inoue si vede come egli fosse in grado di lanciare delle critiche, di far riflettere il pubblico, ma in una maniera completamente diversa da quanto faceva il teatro *shingeki*, anzi, in un modo che se ne prendeva gioco.⁷⁹

Tuttavia, per quanto riguarda queste ultime opere, non si può parlare di intertestualità vera e propria, poiché manca il riferimento ad altri testi, che è presente, invece, quando Inoue scrive opere teatrali in cui racconta la vita di uno scrittore: in tal modo riesce a inserire riferimenti alle opere scritte da quell'autore all'interno della storia e in maniera naturale, grazie soprattutto ai vari *shukō* ideati. In questo genere di commedie Inoue non vuole mai presentare al pubblico solo la vita di uno scrittore, ma l'intero contesto sociale e storico del periodo in cui quello scrittore ha vissuto: per poter menzionare avvenimenti storici precisi e puntuali egli si creava una tabella cronologica con le varie date dei momenti più significativi della vita dell'autore su cui avrebbe scritto l'opera.⁸⁰

⁷⁷ TSURUMI Shunsuke, INOUE Hisashi, "Kirikirikoku wa doko ni aru ka", *Umi*, vol. 14, n. 3, pp. 140-141, citato in COHN, *Studies in the comic Spirit...* (op. cit.), pp. 135.

⁷⁸ KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), pp. 196-197.

⁷⁹ *Id.*, p. 200.

⁸⁰ *Id.*, p. 38.

Dopo aver creato questa tabella, Inoue cercava di capire quali fossero i momenti su cui non ci fossero informazioni dettagliate, dunque su cui lui poteva far lavorare la sua immaginazione per inserire avvenimenti nuovi, ma pur sempre credibili.⁸¹ Ovviamente, una tale impresa richiedeva un minuzioso lavoro di documentazione, durante il quale Inoue leggeva tutta la produzione di un determinato autore, compresi eventuali diari, per sapere nel dettaglio ciò che era successo in un determinato giorno. Inoltre, lui stesso ha dichiarato: “Vi è una corrente di pensiero che ritiene oltraggioso analizzare un’opera letteraria in relazione alla vita del suo scrittore. Eppure, credo che, nel caso di scrittori come Natsume Sōseki, Ishikawa Takuboku, Miyazawa Kenji e Dazai Osamu, se non si comprende appieno la loro vita, le loro opere non si capiscono, o meglio, non risultano interessanti.”⁸² Secondo Narita Ryūichi questa affermazione può estendersi a tutti gli altri scrittori di cui Inoue ha elaborato un’opera teatrale e rappresenta il motivo principale per cui le ha volute scrivere.⁸³

Questo tipo di opere comprende: *Īhatōbo no geki-ressha* (Opera teatrale sul treno per Ihatov, 1980), *Wagahai wa Sōseki de aru* (Io sono Sōseki, 1982), *Bashō tsuyasen* (Barca funebre per Bashō, 1983), *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō, Nakimushi namaiki Ishikawa Takuboku* (Ishikawa Takuboku, piagnucolone impertinente, 1986), *Ningen gōkaku* (Il qualificato, 1989), *Shanghai mūn* (Shanghai moon, 1991), *Taiko tataite fue fuite* (Batti il tamburo e suona il flauto, 2002), *Romansu* (Romance, 2007) e *Kumikyoku gyakusatsu* (Suite del massacro, 2009), l’ultima opera teatrale di Inoue Hisashi portata a termine. Fatta eccezione per *Bashō tsuyasen*, in cui il protagonista è Matsuo Bashō (1644-1694), famoso poeta di inizio periodo Edo, tutti gli altri autori sono attivi nell’Ottocento e nel Novecento. Inoltre, com’è comprensibile, trattano tutte di autori giapponesi, eccezion fatta per *Shanghai mūn*, il cui protagonista è Lu Xun (1881-1936), scrittore fondamentale della scena letteraria cinese moderna, e *Romansu*, dove il protagonista è lo scrittore e drammaturgo russo Anton Čechov (1860-1904).

Nonostante Inoue avesse già scritto *Omoteura Gennai kaeru gassen* dieci anni prima, si può affermare che l’opera che inaugura davvero la corrente di quello che la critica

⁸¹ SAITŌ Yōichi, “Inoue Hisashi no Chēhofu – ‘Romansu’ wo megutte”, *Niigata daigaku jinbun kagaku kenkyū kiyō*, vol. 131, 10/12/2012, p. Y50.

⁸² INOUE Hisashi, *Miyazawa Kenji ni kiku*, Tōkyō, Bunshun bunko, 2002, citato in KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 213.

⁸³ *Ibid.*

chiamata *hyōdengeki* (teatro biografico critico), sia *Īhatōbo no geki-ressha*, poiché è a partire da questa che l'autore inserisce riferimenti molto specifici alla vita e alle opere dell'autore. Secondo Nagai, questo tipo di opere costituisce un genere peculiare di Inoue e, siccome descrive la vita degli autori e parla anche di ciò che scrissero, è una corrente che si presta molto bene al metateatro.⁸⁴ Inoltre, è a partire da *Īhatōbo no geki-ressha* che l'autore inserisce nelle didascalie teatrali dei commenti con cui attacca velatamente il modo di fare teatro dello *shingeki*, come si vedrà nel capitolo successivo. In quest'ultima commedia, Inoue racconta la vita dello scrittore Miyazawa Kenji (1896-1933) focalizzandosi sui viaggi che egli fece, in vita, dalla città natale di Morioka, nella prefettura di Iwate, fino a Tōkyō. Attraverso i quattro viaggi Inoue riesce a presentare lo scrittore al pubblico in diversi momenti della sua vita, descrivendo la sua poetica ed effettuando numerosi collegamenti con i suoi racconti. Per esempio, nel titolo, *Ihatov* indica una terra utopistica che egli raffigura spesso nelle sue opere, creata a immagine della sua prefettura di Iwate, con un nome in esperanto, lingua di cui Miyazawa era uno studioso, mentre il treno, oltre a rappresentare il luogo in cui si svolge la maggior parte della recita, è un chiaro riferimento all'opera più famosa dell'autore, *Ginga tetsudō no yoru* (Una notte sul treno della Via Lattea, 1924). Un altro *shitate* usato da Inoue è, come evidenzia Senda Akihiko,

that, while the night train [...] represents a telescoped version of the poet's life, it also serves as an improvisational theatre for the souls of those poor farmers of northern Japan who have abandoned this world and are moving on to the next. In this way, an image of Miyazawa Kenji is created by those farmers who "play" the poet who, despite his deep interest in country people and in their artistic possibilities, never did become a farmer himself. The portrait thus created of Miyazawa Kenji is both affectionate and critical.⁸⁵

Anche la già citata *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō*, opera con cui inaugurò il Komatsu-za, racconta la vita della scrittrice Higuchi Ichiyō (1872-1896) in maniera simile a quanto avviene con Miyazawa Kenji, ovvero prendendo in esame lo stesso episodio ripetutosi più volte in momenti diversi della vita della scrittrice. Se per Miyazawa questi momenti

⁸⁴ *Id.*, p. 193.

⁸⁵ SENDA, *The voyage of contemporary Japanese theatre...* (op. cit.), p. 141.

erano i viaggi in treno, per Higuchi sono le festività dell'*o-bon*. Infatti, Inoue utilizza come occasione questa festività per raccogliere la famiglia e parlare degli eventi più importanti nella vita della scrittrice di anno in anno: di come, già a 19 anni, desiderasse diventare scrittrice per sostenere il nucleo familiare, e delle difficoltà incontrate a causa dei giudizi inizialmente negativi. L'espedito permette di raccontare, in una singola scena, i cambiamenti che avvengono in un periodo di tempo piuttosto lungo attraverso i dialoghi tra Higuchi, sua madre e sua sorella. Higuchi Ichiyō fu una scrittrice importantissima per il periodo Meiji, essendo la prima donna a imporsi sulla scena letteraria del periodo e dando inizio al genere della letteratura femminile. Come ricorda Odashima, "il bello delle biografie critiche teatrali [di Inoue] è che lui riesce, basandosi su fatti oggettivi, a far lavorare la propria immaginazione e a inserire [in un'opera] non solo i semplici eventi biografici, ma perfino gli usi e i costumi di un certo tempo, per catturare meglio le gioie e le tristezze di un certo personaggio"⁸⁶ e trasmetterle al pubblico.

Questa considerazione risulta valida anche per un'altra opera che vede come protagonista una scrittrice, ovvero *Taiko tataite fue fuite*. Quest'opera, infatti, narra parte della vita di Hayashi Fumiko (1903-1951), cominciando dal periodo in cui questa aveva appena raggiunto la notorietà nel *bundan* grazie a *Hōrōki* (Diario di una vagabonda, 1930). Purtroppo, siccome in periodo bellico quel genere di opere non vendeva molto, il suo produttore le consiglia di diventare corrispondente di guerra. La maggior parte della *pièce* narra questa parte della vita della scrittrice e analizza il mutamento del suo stato d'animo, da sostenitrice della guerra negli articoli iniziali, a ferma oppositrice che nei romanzi del dopoguerra racconterà delle sofferenze delle vittime, alcune delle quali furono viste da lei in prima persona. La Hayashi Fumiko che viene dipinta in quest'opera è molto umana e Inoue è in grado di far risaltare molto bene il conflitto del suo animo quando l'autrice si pente di aver fatto propaganda di guerra e decide di non scrivere più. Sarà solo l'intervento del suo produttore, lo stesso che l'aveva convinta a diventare corrispondente, a chiederle se le persone sarebbero state in grado di vivere senza storie e a farla ritornare a scrivere.⁸⁷

⁸⁶ ODASHIMA, *Inoue Hisashi no gekikotoba...* (op. cit.), p. 74.

⁸⁷ KOMORI, NARITA *hen, Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 233-234.

La vita di un altro scrittore di epoca moderna, Ishikawa Takuboku (1886-1912), viene raccontata in *Nakimushi namaiki Ishikawa Takuboku*. In questo caso l'autore si concentra sugli ultimi anni di vita del poeta, mettendo in scena il periodo più duro per lui, costellato di conflitti con i famigliari che non comprendevano la sua arte, accuse di tradimento dalla moglie e rotture di amicizie. Come evidenzia anche Nagai, in quest'opera Inoue non si concentra sulle dispute che interessarono Ishikawa in campo letterario, ma più sulla sua vita quotidiana.⁸⁸ Dunque, ancora una volta Inoue rappresenta il lato più umano di uno scrittore: non vuole focalizzarsi sull'aspetto del suo lavoro, probabilmente perché un'opera teatrale simile attirerebbe difficilmente un'ampia fascia di pubblico, dato che interesserebbe solo agli studiosi di letteratura. Invece, così facendo, l'autore riesce a umanizzare gli scrittori, a renderli a tutti gli effetti protagonisti di un'opera teatrale apprezzabile da chiunque, ma lasciando comunque ai letterati il gusto di trovare eventuali citazioni o rimandi alle opere letterarie dello scrittore in questione. Per Narita Ryūichi, l'umanizzazione dello scrittore avviene anche attraverso l'appellativo con cui lo introduce nella scena, ovvero il suo vero nome "Ishikawa Hajime", e non lo pseudonimo "Takuboku". Sempre per Narita, questo dimostra l'intenzione di Inoue di non "rinchiuderlo nel *bundan*".⁸⁹ Ciò avviene anche con Higuchi Ichiyō, che viene chiamata Natsuko per tutta l'opera a lei dedicata, e, in parte, con Natsume Sōseki in alcune scene di *Wagahai wa Sōseki de aru*. Inoltre, in *Nakimushi namaiki Ishikawa Takuboku*, secondo Komori Yōichi sono condensati gli aspetti che si erano già visti in altre biografie critiche teatrali di Inoue, come la problematica relazione padre-figlio presente in *Īhatōbo no geki-ressha* e i problemi economici di *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō*.⁹⁰

Un'altra opera teatrale che tratta della vita di un famoso scrittore giapponese è *Ningen gōkaku*. Il titolo è un chiaro rimando a *Ningen shikkaku* (Lo squalificato, 1948), celebre romanzo di Dazai Osamu, protagonista di questa *hyōdengeki*. Anche qui, come per Takuboku, lo scrittore compare con il suo nome originale, Tsushima Shuji, e non con il suo pseudonimo. In quest'opera viene narrata la vita di Dazai dagli anni dell'università fino a dopo la guerra. In particolare, Inoue si concentra sul periodo in cui lo scrittore

⁸⁸ *Id.*, p. 229.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Id.*, p. 228.

frequentò l'università e strinse una profonda amicizia con Yamada Sadaichi e Satō Kōzō, rispettivamente un ricercatore di teatro *shingeki* e un attivista in un movimento illegale, con cui rimarrà in stretti rapporti per tutto quel turbolento periodo di terrorismo, colpi di stato e guerre che furono gli anni Trenta in Giappone. Ancora una volta, Inoue mostra al pubblico l'immagine umana dello scrittore Dazai Osamu, evitando di concentrarsi troppo sulla sua carriera da scrittore.

Agli inizi degli anni Trenta, Dazai si era avvicinato molto al Partito Comunista, e l'ultima opera teatrale completa di Inoue Hisashi ripercorre proprio gli ultimi anni di vita di un altro scrittore affiliato allo stesso partito (anche se non è sicuro che conobbe Dazai di persona, ma è probabile), ovvero Kobayashi Takiji (1904-1933), massimo esponente della *puroretaria bungaku*, la letteratura proletaria pubblicata da scrittori esponenti della sinistra. Infatti, *Kumikyoku gyakusatsu*, che vinse anche il premio Yomiuri per la miglior opera teatrale, ripercorre in un musical gli ultimi tre anni di vita dello scrittore, ponendo il focus sul suo pensiero di cambiare la società con il potere delle parole. Dopo la pubblicazione di *Kani kōsen* (Il peschereccio di granchi, 1929) e di altre opere, la polizia speciale rinforzò la sorveglianza su Kobayashi Takiji fino ad arrestarlo, prima temporaneamente e poi, dopo che lo scrittore aderì ufficialmente al Partito Comunista, in via definitiva nel 1933, quando lo scrittore morì per le troppe percosse ricevute dalla polizia che lo torturò. Come avviene per le altre opere di questo genere, anche qui Inoue concentra molto l'attenzione sull'aspetto umano dello scrittore, mettendo in scena anche le visite della madre e della moglie Fujiko in prigione, e la difficile relazione con quest'ultima per via sia dell'attività di Kobayashi sia della rivalità in amore con un altro personaggio, Takiko, un'ex-cameriera a cui lo scrittore aveva comprato la libertà e che ora viveva con lui. Anche se alcuni elementi dell'opera, come la rivalità in amore tra Takiko e Fujiko, sono frutto della fantasia di Inoue, essi contribuiscono a creare uno scenario fittizio unico che aiuta a mostrare al pubblico l'umanità dello scrittore.⁹¹

Nell'ultima parte di questo capitolo ho presentato brevemente la maggior parte delle cosiddette *hyōdengeki* di Inoue Hisashi. Sono perfettamente consapevole che le poche righe dedicate a ognuna di esse non siano minimamente sufficienti a esplorarne le

⁹¹ ODASHIMA, *Inoue Hisashi no gekikotoba...* (op. cit.), p. 122.

tecniche usate, le tematiche affrontate e gli aspetti intertestuali, ma questo non era lo scopo di questo capitolo, in cui ho parlato della vita dello scrittore, menzionando alcune delle opere più significative per parlare poi della sua poetica, delle tematiche a lui più care e di come sono cambiate nel corso della sua vita. In ultimo, ho voluto dedicare la mia analisi all'aspetto intertestuale, che ha occupato l'intera produzione dell'autore. Un'analisi molto più dettagliata di una di queste opere verrà effettuata nel capitolo seguente, in cui mi soffermerò minuziosamente sulla trama, sui personaggi che vi compaiono e sulla loro relazione con l'opera che funge da ipotesto. La commedia che analizzerò è *Wagahai wa Sōseki de aru*, che riscrive vari personaggi dei romanzi di Natsume Sōseki. La peculiarità di quest'opera è che, mentre tutte le altre opere simili di Inoue Hisashi raccontano la vita di un autore narrando vari anni e vedendo lo stesso autore o la stessa autrice come protagonista sul palco, inscenando spesso un'evoluzione del loro pensiero, in *Wagahai wa Sōseki de aru* tutta l'azione si svolge dentro un sogno che avviene in un tempo di appena trenta minuti, e Natsume Sōseki, pur trovandosi sulla scena, non ha quasi nessuna battuta.⁹² Inoltre, nonostante l'epilogo sia ambientato un anno dopo, non si percepisce una vera e propria evoluzione del personaggio, anche perché Inoue non dà veramente modo al pubblico di simpatizzare con Sōseki, non lo umanizza come avviene nelle altre *hyōdengenki*. Questa commedia, secondo Narita, costituisce una peculiarità non solo tra le altre biografie teatrali di Inoue, ma anche tra le altre opere critiche su Sōseki, poiché non si concentra sugli ultimi anni di vita, ma sul periodo prima, e tutti i romanzi citati sono precedenti al 1910.⁹³ In realtà, come vedremo nell'analisi che segue, Inoue non si limita a inserire solo le opere della prima produzione dello scrittore, ma è in grado di fare anche allusioni alle successive.

⁹² KOMORI, NARITA *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu...* (op. cit.), p. 212-213.

⁹³ *Id.*, p. 213.

2. Analisi di *Wagahai wa Sōseki de aru*

Wagahai wa Sōseki de aru (Io sono Sōseki) è un'opera teatrale di carattere comico scritta da Inoue Hisashi (1934-2010) verso la fine del 1982. Nonostante Inoue sia celebre per i suoi giochi di parole, per la sua comicità e per gli elementi *nonsense*, che spesso criticano alcuni aspetti della società giapponese, in quest'opera questi elementi non costituiscono un fattore rilevante. La *pièce* teatrale si presenta infatti come un tributo a Natsume Sōseki (1867-1916), indubbiamente l'autore più celebre e rinomato della letteratura giapponese moderna. In quest'ottica, *Wagahai wa Sōseki de aru* rientra fra altre opere scritte da Inoue per omaggiare grandi autori del passato, come, ad esempio, Miyazawa Kenji in *Iihatōbo no gekiressha*, Higuchi Ichiyō in *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō*, Ishikawa Takuboku (1886-1912) in *Nakimushi namaiki Ishikawa Takuboku* e Dazai Osamu in *Ningen gōkaku*;¹ ma di questo filone della produzione teatrale di Inoue si è detto nel capitolo precedente.

Così come avviene per l'opera dedicata a Dazai, anche quella qui in analisi rende esplicito l'omaggio a Sōseki creando un gioco di parole con il titolo, inserendo il cognome dello scrittore in quello che fu il suo primo romanzo, *Wagahai wa neko de aru* (Io sono un gatto, 1905-1906), sostituendo la parola “*neko*”. Dopotutto, come evidenzia Genette, è molto probabile che il titolo, se appartiene a un'opera molto famosa ed è piuttosto breve, diventi oggetto di parodia (o per lo meno di un qualche tipo di riscrittura): “vi è dunque nel titolo una parte, certo molto variabile, di allusione transtestuale”.²

In apparenza, potrebbe sembrare che Inoue voglia creare una parodia del solo romanzo *Wagahai wa neko de aru*, o, come direbbe Genette, che “l'ipertesto induc[a] da solo il proprio ipotesto”,³ ma in realtà non è così. L'autore, come vedremo, inserisce nell'opera personaggi provenienti da vari romanzi di Natsume Sōseki, facendoli interagire in un contesto completamente nuovo. È probabile che *Wagahai wa Sōseki de aru* sia stato scelto come titolo perché costituisce un gioco di parole con il primo romanzo di Sōseki,

¹ Joel R. COHN, “The Hisashi Phenomenon”, *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1998, p. 179.

² Gerard GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982), p. 42.

³ *Id.*, p. 48.

nonché il più famoso, e soprattutto perché, affermando “*Io sono Sōseki*”, intende dichiarare come in quest’opera sia possibile vedere il fulcro del pensiero sōsekiano. In altre parole, è un titolo che vuole chiaramente dire al lettore, o meglio, allo spettatore, che in questa *pièce* potrà vedere un riassunto del lavoro di Natsume Sōseki, condensato in una storia unica.

Già da questo si può intuire come l’opera di Inoue, dunque, non abbia un intento parodico, se con “parodia” intendiamo la definizione generica per cui un’opera debba ridicolizzarne un’altra, o quantomeno avere un atteggiamento canzonatorio nei confronti della stessa.⁴ Infatti, come ricorda sempre Genette, l’etimologia di tale parola viene dal greco *para*, «lungo», «a lato», e *ode*, «canto», dunque “cantare a lato”, “in controcanto – in contrappunto – o anche in un altro tono: deformare, dunque, o trasporre una *melodia*.”⁵ Tuttavia, se all’inizio questo atteggiamento canzonatorio aveva il semplice scopo di far ridere i fruitori dell’opera, col tempo lo si sfruttò per criticare ridicolizzando, dunque per fare anche della satira, seppur non troppo pesante. Se in origine la parodia doveva avere solo carattere comico e la satira doveva prendere in giro argomenti più seri, con il passare del tempo il significato dei due termini è sfumato, al punto che ora risulta difficile scinderli in maniera chiara e netta, e si ritiene piuttosto l’una una caratteristica dell’altra. In altre parole, la satira sfrutta la parodia di certe situazioni sociali per far riflettere il pubblico, facendolo anche ridere; d’altro canto, la parodia, nel trasformare certe situazioni, fa sì ridere il pubblico, ma vuole anche farlo ragionare sul perché tale trasformazione sia stata possibile. A proposito del rapporto tra parodia, satira e ironia, Linda Hutcheon propone una triangolazione dei tre aspetti. L’ironia è solamente ciò che mira a far ridere il pubblico o il lettore, dunque l’aspetto comico, lo *humour*; la parodia è, secondo la definizione di Genette, una “trasformazione minima di un testo”, e dunque solo l’insieme di ciò che è stato cambiato rispetto all’originale; mentre la satira si ottiene quando si usano o l’ironia o la parodia (o entrambe) per criticare fortemente un aspetto della società. Anche la parodia ha funzione critica, ma si può dire che sia ridotta rispetto a quella della satira, con toni più blandi e scopi meno ampi. Tuttavia, spesso il comico pertiene a entrambe le categorie e diventa difficile distinguere tra parodia e satira vere e proprie, perché i loro confini si

⁴ *Id.*, p. 15.

⁵ *Id.*, p. 14.

sfumano.⁶ Sempre Hutcheon afferma che la principale differenza tra parodia e satira è che l'obiettivo della parodia, l'oggetto di cui ci si prende gioco, è sempre un'opera d'arte, o comunque qualcosa pertinente all'arte, mentre nel caso della satira esso è legato alla morale o alla società, e il suo scopo è quello di far riflettere sulla situazione attuale per migliorarla. Ma “this is not to say [...] that parody does not have ideological or even social implications. Parody can, of course, be used to satirize the reception or even the creation of certain kinds of art.”⁷ Infatti, la definizione che Hutcheon dà di “parodia” è quella di “repetition with critical distance”, con cui implica che essa svolga una funzione critica.⁸

Pertanto, la parodia sarebbe limitata al campo dell'arte, eppure una certa vena critica è comunque necessaria per definire un'opera come tale. Questa vena critica, a mio avviso, è completamente assente in *Wagahai wa Sōseki de aru*, ed è per questo che non ritengo corretto definirla una parodia dell'opera di Natsume Sōseki.

A proposito di tale termine, credo che sia interessante esaminare il pensiero di Inoue Hisashi, dato che lui stesso ha lasciato numerosi scritti in proposito. Nel suo saggio *Parodi shian* (“Considerazioni sulla parodia”), contenuto nella raccolta del 1979 *Parodi shigan* (“Aspirazione alla parodia”), egli descrive la parodia come uno specchio che deforma (*yugamu*) la realtà, ma in maniera accurata (*seikaku ni*).⁹ Fare la parodia di qualcosa, di fatto, significa riprenderne precisamente tutti i tratti caratteristici (altrimenti l'originale non sarebbe riconoscibile e non si genererebbe l'aspetto comico), ma allo stesso tempo, alcuni di quei tratti vanno necessariamente deformati, esagerati, per creare quella differenza rispetto all'originale che produce il riso (grazie allo scarto tra originale e parodiato, la sovrapposizione tra l'immagine distorta e la realtà). Inoltre, attraverso l'imitazione precisa ma distorta, la parodia riesce ad abbassare il valore di ciò che viene imitato. “La parodia ha successo quando si rimuove completamente ogni ideologia, ogni concetto sovrapposto e ogni classificazione che è stata attribuita all'oggetto della parodia e l'ha portato ad essere tenuto in grande considerazione. Così facendo si

⁶ Linda HUTCHEON, *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methueun, 1985, pp. 50-68.

⁷ *Id.*, p. 16.

⁸ *Id.*, p. 6.

⁹ INOUE Hisashi, *Parodi shigan*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1979, p. 39.

abbassa l'oggetto della parodia a qualcosa di poco conto.”¹⁰ Anche egli, dunque, ritiene che fare una parodia di qualcuno o qualcosa significhi “abbassarne” il valore; anzi, Inoue crede che questo sia proprio lo scopo di un'opera comica: abbassare qualcosa ritenuto “alto”, tirarlo giù per metterlo allo stesso livello della gente comune. Se la parodia non prende in giro l'autorità (*ken'i*), non può veramente definirsi tale.

Una volta constatata la posizione di Inoue su tale concetto, appare ancora più evidente come *Wagahai wa Sōseki de aru* non costituisca una parodia dell'opera di Natsume Sōseki. Infatti, anche se ci sarebbe un'autorità da abbassare, ovvero lo statuto di Sōseki quale massimo scrittore del Giappone moderno, l'opera, come andremo a vedere, non sembra scritta con questo intento. È vero che nel saggio *Kigeki wa ken'i wo warau* (La commedia deride l'autorità) Inoue afferma che un modo semplice e veloce per abbassare tale autorità e far ridere il pubblico è quello di svelare improvvisamente che anche le figure che ci appaiono come lontane per via dell'aura di magnificenza che le avvolge compiono azioni quotidiane come tutti, quindi mangiano, fanno i bisogni, inciampano, e che proprio l'immagine che il pubblico ha di tali personalità, quando si scontra con la messa in scena di tali azioni triviali, crea uno scarto inaspettato che genera il riso.¹¹ E anche se in quest'opera vediamo un Natsume Sōseki in scene relativamente quotidiane, grazie alla rappresentazione che ne viene fatta, che non definirei volgare e che non si sofferma troppo su certe azioni quotidiane, non credo che in questo caso lo scopo dell'autore sia di mostrarci un Sōseki più umano, per avvicinare il pubblico a lui e poi riderne insieme. La mia opinione è che questa commedia voglia semplicemente essere un omaggio al celebre scrittore, e per provare meglio questa mia tesi ora riassumerò il contenuto di ogni atto, e man mano analizzerò gli aspetti concernenti le pratiche intertestuali e la comicità, per poi trarre le dovute conclusioni e capire in che modo Inoue Hisashi trae spunto dalla produzione letteraria di Natsume Sōseki per riscrivere le storie dei suoi personaggi.

2.1 Analisi del prologo

L'opera teatrale consta di un atto unico diviso in sei scene: un prologo, quattro scene vere e proprie, e un epilogo. Appare subito chiara una distinzione tra le quattro scene

¹⁰ *Id.*, p. 42.

¹¹ *Id.*, p. 10.

principali e prologo ed epilogo. Infatti, mentre gli ultimi due hanno dei titoli più lunghi e anche esplicativi di quello che succede (“Sputare sangue tra le braccia della moglie” il prologo, “Vivere ancora a lungo” l’epilogo), le quattro scene centrali hanno tutte il titolo di un fiore: ciliegio, anemoni, gigli bianchi e iris.¹² I fiori, le piante e la natura in generale occupano uno spazio considerevole nella narrativa sōsekiana, anche senza svolgere un particolare ruolo, ma solo come elemento descrittivo che accompagna le azioni dei personaggi, come dimostra lo studio di Kanda e Suzuki,¹³ quindi non sorprende troppo il loro utilizzo, anche se la loro presenza nella trama non risulta così incisiva e vengono solo menzionati nei discorsi dei personaggi (l’unica eccezione è costituita dal ciliegio, sempre presente nelle scenografie dei quattro atti). In realtà, secondo Imamura Tadazumi, i fiori hanno un significato preciso: il ciliegio rappresenterebbe il fiore che è stato sparpagliato in occasione del funerale simbolico svolto per il comandante Hirose che perse la vita nella guerra russo-giapponese proprio nel periodo prima che Sōseki iniziasse a scrivere romanzi, l’anemone non compare in nessun romanzo di Sōseki ma in un suo diario del 1909, i gigli bianchi, anche se in Giappone non hanno significato, in occidente sono usati per indicare le ragazze morte ancora vergini, e compaiono in varie opere di Sōseki, come *Kairokō* (1905), *Sore kara* (E poi, 1909) e *Yume jūya* (Dieci notti di sogni, 1908), e nell’opera scandalizzano appunto Lancillotto quando vengono nominati perché gli ricordano il finale del suo ipotesto, e infine l’iris compare in un diario del 1910.¹⁴ Anche se, come afferma lui stesso, per sapere il significato esatto di quei fiori bisognerebbe chiedere a Inoue in persona.¹⁵

Successivamente l’autore ci indica, con una minuziosità quasi eccessiva, i tempi e i luoghi della narrazione. Il prologo si svolge “dalle 20.10 alle 20.30 di mercoledì 24 agosto 1910, anno 43 dell’era Meiji”,¹⁶ gli atti dall’1 al 4 sono ambientati in un sogno che avviene nella mente di Sōseki mentre questi è morto, e l’epilogo torna ad essere

¹² INOUE Hisashi, *Wagahai wa Sōseki de aru*, Tōkyō, Shūeisha, 1982, p. 3.

¹³ KANDA Keiichi, SUZUKI Makoto, “Natsume Sōseki no teienkan ni kansuru kenkyū – The Image and View of Gardens in the Works of the Author Sōseki Natsume”, *Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture*, Vol. 65, 5, 2001, 389-392.

¹⁴ KOMORI Yōichi, NARITA Ryūichi *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu: jinsei wo kōtei suru manazashi*, Tōkyō, Shūeisha, 2020, pp. 214-215.

¹⁵ *Id.*, p. 214.

¹⁶ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 6.

ambientato nella realtà, un anno dopo. Ho scritto “morto” perché Natsume Sōseki, nel 1910, fu effettivamente ricoverato per un’ulcera intestinale e, una volta dimesso, su consiglio dei medici andò a rilassarsi in uno stabilimento termale, dove però ebbe una grave ematemesi e, stando ai documenti del tempo, morì effettivamente per 30 minuti, per poi tornare in vita. L’autore stesso racconta questa esperienza, partendo dal ricovero presso la clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali fino a tutto il periodo di recupero presso lo stabilimento termale Kikuya a Shuzenji, nella penisola di Izu, in *Omoidasu koto nado* (Ricordi, 1911), opera spiccatamente autobiografica che verrà poi pubblicata l’anno dopo. È proprio da qui che Inoue Hisashi attinge a piene mani per creare il contesto iniziale in cui presentare i personaggi e far sembrare il più credibile possibile la scena. Infatti, i personaggi presenti nel prologo, Sōseki, la moglie Kyōko, l’amico Secchō, la cameriera O-Sen e i due medici della clinica, Sugimoto Tōzō e Morinari Rinzō, sono tutti menzionati in *Omoidasu koto nado*. Anche nel descrivere i luoghi Inoue si rivela piuttosto pignolo: “Il prologo si svolge nella stanza degli ospiti al primo piano dell’edificio principale della locanda Kikuya, presso le terme di Shuzenji, nella prefettura di Shizuoka.”¹⁷

Dopodiché, Inoue fa un elenco dei personaggi di quest’opera teatrale, descrivendo anche brevemente la loro professione. Oltre ai già citati, compaiono anche Nuida Shinsaku, Occhan, Sanshirō, Lancillotto, Tōyama Hanako, O-Tama (fin qui personaggi tratti da romanzi di Natsume Sōseki), Yamagata Kanjirō e Kannari Kenkichi, che conosceremo a tempo debito.

All’inizio del prologo, sulla scena ci sono Sōseki, disteso, con la testa appoggiata sulle gambe della moglie Kyōko, e O-Sen, poi successivamente entra Secchō. Il famoso scrittore dorme per quasi tutta la durata del prologo, e ciò che è avvenuto prima viene detto nel corso delle battute che gli altri tre personaggi si scambiano. Dunque, è attraverso il dialogo che lo spettatore (o il lettore) viene a conoscenza di come si è arrivati a quella situazione. Tali dialoghi non solo servono a fornire queste informazioni, ma danno anche modo di caratterizzare i vari personaggi. Kyōko è una moglie affettuosa e premurosa, che supporta il marito nel suo lavoro e si prende cura di lui nella malattia. Secchō rispetta Sōseki e lo chiama “maestro” (*sensei*), è preoccupato per la sua

¹⁷ *Id.*, p. 7.

salute e cerca di rassicurare la moglie sulla pronta guarigione del marito. Inoltre, si offre di fare anche da mediatore tra lei e i due dottori della clinica. O-Sen, invece, nonostante la sua posizione da donna di servizio, si dimostra una persona loquace, sempre pronta a raccontare aneddoti o a commentare ciò che succede o ciò che gli altri dicono, spesso quando il suo intervento non è richiesto. Questo viene evidenziato anche dallo stesso Inoue, che ogni tanto nelle didascalie teatrali (le indicazioni messe tra parentesi tra il nome di un personaggio e la sua battuta su come essa va pronunciata, ad esempio il tono di voce o i movimenti da compiere durante la recitazione) inserisce anche dei commenti ironici sul personaggio o su ciò che sta per dire; commenti che, per giunta, possono essere compresi solo se si legge il libro, non guardando l'opera a teatro. Ad esempio, riferendosi a O-Sen dice “che deve sempre intromettersi”.¹⁸ Inoltre, gli aneddoti che racconta O-Sen traggono ispirazione da altre opere di Natsume Sōseki, come quello del produttore e venditore di *tamago tōfu* di nome Roku¹⁹ protagonista di *Nihyakutōka* (Il 210° giorno, 1906),²⁰ che peraltro Sōseki riconosce come un personaggio uscito da un suo romanzo, ma “più vecchio”.²¹ Attraverso i dialoghi tra i personaggi ci viene fatto il quadro perfino dello stesso Sōseki, che, nonostante il titolo dell'opera, ha pochissime battute e, pur essendo in scena per tutto il prologo, dorme, svegliandosi solo a fine scena. L'immagine di Sōseki che viene data dai dialoghi tra gli altri personaggi è quella di un uomo serio, rispettato dai suoi allievi e amato dalla moglie di cui egli stesso è fiero, nonché quella di una persona ligia al dovere e che prende molto seriamente il proprio lavoro. Inoltre, viene anche detto che gli piace molto mangiare e che probabilmente è a causa di questa sua sfrenata passione per il cibo che è stato male dopo il ritorno da un viaggio in Corea e in Manciuria con la moglie,²² ed è noto che Sōseki soffrì realmente di ulcere gastriche.

I dialoghi dei tre personaggi nel prologo riescono a trasmettere un autentico senso di convivialità, vogliono raffigurare una tipica scena quotidiana di un salotto dove si alternano argomenti seri ad aneddoti irrilevanti e a ricordi del passato. D'altronde, lo stesso Inoue afferma, nella descrizione della preparazione del palcoscenico: “vorrei che

¹⁸ *Id.* p. 32.

¹⁹ *Id.*, pp. 35-38.

²⁰ NATSUME Sōseki, *Il 210° giorno [Nihyakutōka]*, trad. di Andrea Maurizi, Torino, Lindau, 2019. In realtà nel romanzo il produttore e venditore di *tōfu* non è Roku, ma il suo amico Kei.

²¹ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 37.

²² *Id.*, p. 25.

almeno questo prologo fosse rappresentato ‘come una scena di vita quotidiana (*sewamono*) di stile *shingeki* alla maniera del Bungaku-za’”.²³ In realtà, a Inoue Hisashi non piaceva il teatro *shingeki*, lo giudicava troppo serio e pretenzioso poiché sembrava che con le sue opere si sforzasse di trasmettere a forza dei messaggi, degli insegnamenti, delle “ideologie” (*shisō*), come le chiamava lui, e questo faceva annoiare il pubblico, che per Inoue a teatro doveva divertirsi e ridere. Come già detto nel capitolo precedente, in molti dei suoi saggi si leggono delle critiche non troppo velate al teatro *shingeki*, scritte in risposta a chi lo criticava dicendogli che dalle sue opere non si poteva trarre alcun insegnamento. Nel saggio dal titolo molto esplicativo *Bokura ni shisō ga nai to iu uwasa wa hontō darō ka* (Sarà vero quello che si dice, che nelle mie opere non c’è *shisō*?) Inoue si interroga su cosa voglia dire tale parola, e arriva alla conclusione che essa è “l’unione di conoscenza e concezione del valore, in altre parole come si pensa che sarebbe meglio comportarsi per rendere il mondo un posto come lo si vorrebbe”.²⁴ Se è così, lui ritiene che nelle sue opere sia presente uno “*shisō* intimo”, ovvero che anche i personaggi che sono più vicini alla realtà quotidiana delle persone comuni possono comunque avere una loro ideologia, perché infatti chiunque ne può avere una. Data l’avversità di Inoue per il teatro *shingeki*, e la precisazione di voler rappresentare il prologo come una scena in questo stile, possiamo intendere tutte le descrizioni eccessivamente minuziose, sia del luogo che del tempo, sia della descrizione della preparazione della scena a inizio atto, come delle parodie piuttosto velate a tale stile di rappresentazione teatrale molto (troppo, secondo Inoue) realista. Tale intenzione appare ancora più evidente se si legge quanto egli stesso scrive alla fine della spiegazione su come impostare la scena: “Scusate per i tanti dettagli, ma vorrei che almeno questo prologo fosse rappresentato ‘come una scena di vita quotidiana di stile *shingeki* alla maniera del Bungaku-za’, quindi ho dato delle indicazioni anche piuttosto pignole, ma davvero, non c’è nessun secondo fine (o forse sì)”.²⁵ Questo secondo fine è chiaramente quello di parodiare il teatro *shingeki*, ed ecco perché le spiegazioni dettagliate sul luogo, ma soprattutto sul tempo dell’azione, non vengono inserite solo nelle descrizioni didascaliche, ma anche messe in bocca ai personaggi, come in questa battuta di O-Sen:

²³ INOUE Hisashi, *Wagahai wa...* (op. cit), p. 14. Il Bungaku-za è una delle maggiori compagnie teatrali del Giappone, fu fondata nel 1937 ed è specializzata in spettacoli *shingeki*.

²⁴ INOUE Hisashi, *Parodi shigan* (op. cit.), p. 162-163.

²⁵ INOUE Hisashi, *Wagahai wa...* (op. cit), p. 14.

Quando Sōseki è entrato qui alla Kikuya di Shuzenji a Izu (*per qualche motivo si rivolge al pubblico con un tono di chi dà una spiegazione*) era diciotto giorni fa, nella notte del 6 agosto dell'anno 43 dell'era Meiji, ovvero il 1910 secondo il calendario occidentale... (*da qui in poi torna a parlare con il tono normale di prima*)

a cui Kyōko risponde: “Guardi che non c'è bisogno che mi spieghi entrambi i sistemi di conteggio delle date, queste cose le so anch'io.”²⁶

Tra aneddoti e altre battute, la scena prosegue senza avvenimenti degni di nota, finché Sōseki non prova a girarsi nel sonno, cosa che il medico gli aveva severamente proibito, e aveva pregato Kyōko di impedirglielo. Tuttavia, nonostante i tentativi della moglie, Sōseki riesce a girarsi, per poi iniziare a sentirsi male subito dopo. Il prologo si chiude con un violento attacco di Sōseki, che vomita un'elevata quantità di sangue per poi svenire. Sul finire della scena, si ode una melodia di violini e *koto*, che segnala il passaggio della scena nel “mondo dei sogni”.

Nel prologo i rimandi intertestuali alle opere di Sōseki sono pochi, si trovano solo il personaggio di Roku, protagonista dell'aneddoto raccontato da O-Sen, e una battuta che sulla fine della scena Sōseki rivolge a sua moglie chiamandola “*otanchin paleologo*” (*otanchin pareorogasu*),²⁷ celebre epiteto che il professor Kushami rivolge alla moglie in *Wagahai wa neko de aru*.²⁸ Sempre a proposito di quel romanzo, Kyōko narra di un episodio in cui nascondeva la marmellata per evitare che Sōseki la trovasse, che è analogo a quanto succede in *Wagahai wa neko de aru*, per il cui personaggio di Kushami la critica ha sempre notato come Sōseki si fosse ispirato a se stesso. Inoltre, tutta la scena può essere vista come un'interpretazione dell'autore di quanto accaduto a Shuzenji e che Sōseki descrive in *Omoidasu koto nado*, perciò, da un certo punto di vista, anche questa può essere pensata come una riscrittura. In questo prologo si avverte la mancanza degli elementi comici tipici della scrittura di Inoue Hisashi, anche se le continue intromissioni nei dialoghi della cameriera O-Sen e certe risposte possono far sorridere il pubblico. Per il resto, come dicevo prima, l'ossessiva ripetizione di certi dettagli, come la data e l'ora, o il nome completo della clinica ogni volta che viene

²⁶ *Id.*, pp. 16-17.

²⁷ *Id.*, p. 40.

²⁸ NATSUME Sōseki, *Io sono un gatto* [*Wagahai wa neko de aru*], trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 179.

menzionato il nome dei dottori, sono elementi inseriti da Inoue per prendere in giro l'eccessivo realismo del teatro *shingeki*.

2.2 Analisi della prima scena

La prima scena vera e propria ci trasporta nel vivo della storia. Per le prossime quattro scene l'azione si svolgerà in un ambiente onirico, nel subconscio di Sōseki, dove questi prende le sembianze di Yamagata Kanjirō (Inoue stesso dice che l'attore che interpretava lo scrittore si cambia d'abito),²⁹ un improbabile studente ripetente del liceo Ikueikankaika, termine esageratamente pomposo che letteralmente significa “diffusione della cultura per educare persone talentuose”. Secondo l'analisi di Ishizaki questa scuola costituisce un'unione di quelle che compaiono in *Wagahai wa neko de aru*, ovvero la scuola delle “Nuvole Calanti” (*rakuunkan*) e il liceo Bunmei.³⁰ I professori di questo istituto altri non sono che i protagonisti dei romanzi di Natsume Sōseki: Sanshirō, protagonista del romanzo omonimo (1908), Lancillotto, protagonista di *Kairokō*, un romanzo breve incentrato sul triangolo amoroso tra Lancillotto, Ginevra ed Elaine di Astolat alla corte di Re Artù, e Occhan, che altri non è che il Bocchan, protagonista del romanzo omonimo (1906), in italiano tradotto come “Il signorino”.³¹ Oltre a loro in questa scuola vi è anche un capo-segretario, Nuida Shinsaku, personaggio minore di *Wagahai wa neko de aru* che non compare nel romanzo, ma che scrive una lettera al professor Kushami pregandolo di acquistare una copia del suo libro.

L'atto si apre con la comparsa di un nuovo studente, Kannari Kenkichi che, come prima cosa, vorrebbe chiedere agli insegnanti di finire in anticipo la cerimonia di inizio anno scolastico perché non si sente a suo agio quando è davanti a degli sconosciuti; infatti, gira sempre con una maschera da *hyottoko*, che nel teatro tradizionale giapponese si usa per rappresentare un personaggio comico, un buffone, con cui coprirsi il viso. L'espressione della maschera è quella di un uomo dagli occhi spalancati con la bocca arricciata e inclinata di lato. Questi entra in sala insegnanti, ma invece dei professori vi trova Yamagata Kanjirō, che nel corso della narrazione verrà chiamato dai docenti (e da

²⁹ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 45.

³⁰ ISHIZAKI Hitoshi, “Wagahai wa Sōseki de aru”, in *Inoue Hisashi. Sono gengo uchū no miryoku*, inserto speciale in *Shibun Takashi hen, Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, vol. 49, 10, Tōkyō, Gyōsei, 1984, p. 132.

³¹ NATSUME Sōseki, *Il signorino [Bocchan]*, trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2007.

Inoue stesso, quando scrive il nome del personaggio che parla) “Yamakan”, prendendo il primo *kanji* del nome e del cognome e unendoli. Ma *yamakan* in giapponese significa “congettura, supposizione”, come se l’autore volesse suggerire la natura fittizia, fasulla del luogo in cui avviene la rappresentazione. Yamakan si trova lì perché è in punizione, e spiega a Kenkichi come funziona la scuola in cui si trovano.

Il liceo Ikueikankaika è diretto da un preside, che però non si è mai fatto vedere e comunica ogni direttiva per gli insegnanti attraverso delle lettere che fa pervenire grazie a un postino. In quel momento nessuno degli insegnanti è presente poiché stanno tutti aspettando con ansia una di quelle lettere, dato che il preside è solito inviarne una in occasioni importanti come la cerimonia di inizio anno. In queste lettere, talvolta, è contenuta anche la loro paga, perciò esse sono di vitale importanza per il personale scolastico. Tuttavia, suddetta paga è estremamente misera, pertanto i professori sono costretti a svolgere un secondo lavoro per mantenersi: fabbricare delle trombe giocattolo, seguendo un procedimento simile a una catena di montaggio. Poiché per svolgere al meglio quel secondo lavoro di cui necessitano per vivere i professori vi si dovrebbero dedicare a tempo pieno, Yamakan si fa mettere apposta in punizione per evitare che i professori gli facciano lezione, così da potersi dedicare alla costruzione delle trombe. Inoltre, la punizione consiste nel semplice “stare in piedi”: a seconda della gravità del gesto compiuto, ogni professore decide, a sua discrezione, quanto tempo fare stare in piedi un alunno, e visto che nell’intero istituto Yamakan è l’unico studente, finora quello stratagemma ha sempre funzionato. Tuttavia, con l’arrivo di Kenkichi, anche se lui verrà fatto stare in piedi, i professori potranno comunque fare lezione, e per evitare che ciò accada Yamakan procede a spiegare a Kenkichi i “tasti dolenti” (*kokoro no kizu*) di ogni docente, così da provarli per farsi mettere in punizione più facilmente, in modo da annullare le lezioni e lasciare che essi si concentrino sul loro secondo lavoro.³² Appare evidente, già dalle prime pagine di questo atto, come la trama prenda una direzione completamente diversa rispetto alla realistica del prologo. Il fatto di trovarsi dentro a un sogno permette a Inoue di far accadere le cose più bizzarre e farle passare per la totale normalità, come una scuola con un solo alunno, punizioni insensate (quando Kenkichi vede Yamakan, questo stava in piedi da più di un mese) e professori

³² INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 47-52.

che non pensano minimamente a svolgere il loro compito di educatori, per non parlare della questione del preside assente e del secondo lavoro. Già rispetto al prologo la recitazione scorre più velocemente, senza troppe battute lunghe, ma con botta e risposta tra i due studenti in cui Kenkichi continua a porre domande a Yamakan per comprendere meglio la situazione, visto che dal suo racconto gli sembra tutto incredibile. Il ruolo del primo, dunque, è quello di frenare le bizzarrie di quanto dice il secondo, cercando di mantenere per più tempo il dialogo ancorato alla realtà, intromettendosi nella sua spiegazione con commenti che, da un punto di vista razionale, e dunque del pubblico che assiste alla scena, sono del tutto leciti. Tali scambi di battute fanno assomigliare il ruolo dei due personaggi a quelli del *boke* e dello *tsukkomi* tipici del *manzai*, uno di stile di commedia giapponese dove un personaggio dice o fa cose assurde, insensate o stupide (*boke* significa “tonto, stupido”) e l’altro puntualmente lo corregge, spesso colpendolo con un oggetto (*tsukkomi* significa “intromissione”).³³ Anche se le interazioni tra Kenkichi e Yamakan non arrivano a tanto, appare evidente fin da subito come Kenkichi sia quello più serio dei due. Tale rapporto, tuttavia, non è destinato a durare in questo modo, poiché già dopo il primo scambio di battute Kenkichi sembrerà essersi abituato alla bizzarra situazione della scuola, e sarà perfettamente integrato in quell’ambiente surreale. Dopotutto, già la sua prima apparizione con una maschera da buffone calcata sul viso doveva far capire che nemmeno quel personaggio fosse troppo “normale”.

Per descrivere i tasti dolenti dei professori, Yamakan procede a raccontare a Kenkichi le loro storie, ed è qui che l’opera si rivela con tutta la sua carica intertestuale, citando esplicitamente i romanzi di Sōseki, ma modificandone alcuni aspetti. O meglio, più che modificare sarebbe corretto dire “inventandosi una continuazione”. Infatti, le storie che Yamakan narra seguono tutte fedelmente i romanzi sōsekiani, per poi prendere una strada autonoma. In pratica, Inoue crea delle continuazioni alle storie individuali dei vari personaggi, e spiega come hanno fatto a ritrovarsi tutti in quella scuola. Genette definisce la continuazione come un’“imitazione a soggetto parzialmente imposto”,³⁴ ma nonostante la parziale imposizione, credo che Inoue abbia creato delle continuazioni

³³ Halina ZAWISZOVÁ, “Manzai-like humor sequences: Exploring a particular form of highly collaborative conversational humor in Japanese interactions”, in *The Gakushuin journal of international studies*, vol. 7, 2021, pp. 43-44.

³⁴ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 190.

credibili alle singole storie. È interessante notare che, siccome la storia è ambientata nel 1910, si fanno riferimenti espliciti solo a opere pubblicate prima di allora, mentre le allusioni a opere successive vengono fatte più velatamente.

Il primo di cui viene raccontata la storia è Occhan, professore di matematica. Egli insegnava quella materia in una scuola media nello Shikoku, ma a seguito di un alterco con dei colleghi fu licenziato e andò a lavorare per la compagnia ferroviaria di Tōkyō. Grazie a quello stipendio poté vivere insieme alla sua fidata domestica, Kiyō, che si era presa cura di lui fin da piccolo, soprannominandolo “Bocchan”, ovvero “padroncino, signorino”. Tuttavia, la domestica si ammalò e morì. Fino a questo punto il racconto è uguale al romanzo *Bocchan*, e lo stesso Yamakan, rispondendo a Kenkichi che si lamentava della lunghezza della storia, dice: “E guarda che la sto comunque tagliando. Solo per la parte della scuola media nello Shikoku ci si potrebbe scrivere un libro intero”,³⁵ chiaro riferimento metatestuale al romanzo di Sōseki. Il seguito della storia di Occhan prende una piega più *nonsense*, come ci si aspetterebbe da Inoue:

Occhan pensava di non poter vivere senza una domestica come Kiyō, quindi si rivolse a un’agenzia per l’impiego per trovare qualcuno che la sostituisse. Tuttavia, pare che il tipo di quell’agenzia fosse uno stupido, e gli mandasse solo domestiche orribili. Una sgraffignava una manciata di riso ogni volta che lo lavava, un’altra portava il suo amante a casa in pieno giorno, un’altra ancora passava tutto il giorno a suonare lo *shamisen*, e infine ne arrivò pure una che, seducendo col proprio fascino Occhan, ambiva a diventare sua moglie... Così lui ebbe un esaurimento nervoso e sviluppò una fobia per le agenzie dell’impiego. Ecco perché basta dirgli “Professore, è arrivato quello dell’agenzia per l’impiego” che Occhan, normalmente mansueto come un gatto appena adottato, dà in escandescenze e si mette a urlare: “Maledetto, adesso te ne stai in piedi nell’aula insegnanti per un mese, o anche due!”.³⁶

Il tasto dolente di Occhan è rappresentato proprio dai rappresentanti di agenzie per l’impiego, ed è per quello che Yamakan è al momento in punizione. Dunque, questo professore si ritroverebbe al liceo Ikueikankaika dopo essere stato licenziato dalla compagnia ferroviaria. Yamakan ci fa sapere anche che ogni mesiversario della morte di Kiyō, il professore si assenta e va a omaggiarla alla sua tomba al tempio di Kobinata;

³⁵ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 53.

³⁶ *Id.*, p. 54.

Inoue, quindi, non fa solo delle allusioni alla trama del romanzo dei cui personaggi riscrive le storie, ma anche dei riferimenti precisi e puntuali agli stessi (nel secondo atto citerà esattamente le ultime frasi con cui si chiude il romanzo originale).³⁷

Il secondo professore di cui viene presentata la storia, anche se molto brevemente, è Lancillotto. Di lui Yamakan dice solo che viene dall'Inghilterra, che è un vero *gentleman*, ma che se gli si chiede perché ha deciso di risiedere permanentemente in Giappone perde le staffe.³⁸ Stando a Yamakan, quando Lancillotto era giovane commise adulterio con la donna del suo signore, e da allora non vuole più fare ritorno al suo Paese. Il personaggio di Lancillotto, celebre cavaliere della tavola rotonda al servizio di Re Artù, compare in un'opera di Sōseki del 1905 intitolata *Kairokō*, traducibile come "Canto sulla transitorietà della vita". Si tratta di un breve romanzo dove Sōseki, prendendo spunto da *Le Morte d'Arthur* (La morte di Artù, 1485) di Thomas Malory (1409? - 1471) e dal poemetto *The Lady of Shalott* (La damigella di Scalott, 1833) di Alfred Tennyson (1809-1892), riscrive le vicende di Lancillotto, combattuto fra tre donne innamorate di lui: Ginevra, moglie di Re Artù, la damigella di Scalott ed Elaine di Astolat. In realtà, i vari critici del ciclo arturiano hanno sempre identificato gli ultimi due personaggi come la stessa figura, ma in quest'opera Sōseki le raffigura come due donne diverse.³⁹ In questo romanzo, Lancillotto, che ha già una tresca con Ginevra, mentre si reca a cavallo, in ritardo, al luogo dell'addestramento con gli altri cavalieri, viene maledetto dalla damigella di Scalott, innamorata di lui ma non corrisposta. Incurante della maledizione, l'eroe prosegue, e per la notte si ferma nel castello di Astolat, dove Elaine si innamora di lui e gli regala un lembo del suo vestito. Successivamente la narrazione salta al ritorno dei cavalieri a Camelot, ma Lancillotto non è con loro, e Mordred decide di rivelare a tutti della tresca fra Lancillotto e Ginevra. Nel frattempo, il fratello di Elaine ritorna a casa dopo aver accompagnato il cavaliere e dice di aver visto Lancillotto fermarsi vicino al castello della damigella di Scalott per curarsi dalle ferite subite. Elaine si strugge pensando di essere stata tradita e si lascia morire. Le sue spoglie vengono messe su una barca che viene trainata da dei cigni fino a Camelot, dove la vedono anche i cavalieri della tavola rotonda, e in particolare Ginevra

³⁷ *Id.*, p. 78.

³⁸ *Id.*, p. 55.

³⁹ MINAMITANI Akimasa, "'Kairo-kō': its text and Natsume Sōseki", *Journal of Social and Information Studies*, n. 18, Maebashi, Gunma University, 2011, p. 212.

scorge una lettera tra le mani del cadavere. Leggendola, scopre che era indirizzata a Lancillotto, e capisce di non essere l'unica donna amata dal cavaliere.⁴⁰

Il romanzo termina in questo modo, senza dare una chiara spiegazione della fine fatta da Lancillotto (fine che, peraltro, non essendo questi tornato a Camelot, sarebbe incoerente con il resto del ciclo arturiano). Inoue Hisashi, dunque, riprende la figura di questo cavaliere maledetto e lo mette come insegnante di conversazione in inglese, essendo madrelingua, nel liceo Ikueikankaika. Qui avviene quella che Genette chiama “devalorizzazione”⁴¹ del personaggio, ovvero un suo abbassamento di qualche tipo che avviene nella trasposizione da un'opera a un'altra. In questo caso, è chiaro l'abbassamento che avviene da cavaliere a insegnante, ma anche qui ritengo che non abbia una finalità parodica. Anche se può far ridere pensare a un cavaliere come Lancillotto nei panni di un docente di inglese, egli non è mai particolarmente al centro della narrazione e ha poche battute rispetto agli altri personaggi (lo stesso Yamakan lo definisce “un tipo taciturno”).⁴² Come ho scritto sopra, qui Inoue non vuole creare delle parodie dei personaggi di Sōseki, perciò anche se li presenta in condizioni peggiori, più infime rispetto a quelle dei romanzi da cui essi provengono, lo scopo non è prendersi gioco di loro, ma semplicemente costruire una storia divertente e originale con loro come protagonisti. E per farlo ha inserito i personaggi di Yamakan e Kenkichi, i quali, specialmente il primo, cercano subito di sdrammatizzare le parole serie che Lancillotto suole mormorare prima di arrabbiarsi, ovvero “Il peccato mi insegue, e io inseguo lui”, che corrispondono alle ultime parole lasciate scritte dal cavaliere in *Kairokō* prima di sparire, dicendo “Praticamente lui e il peccato stanno giocando ad acchiapparella”.⁴³

L'ultimo insegnante del personale docente del liceo Ikueikankaika che Yamakan presenta è Sanshirō. Nonostante il nome faccia pensare al protagonista del romanzo omonimo, facendoci credere che lo studente sia riuscito a diventare, in questa riscrittura attuata da Inoue, un insegnante, la faccenda non è così semplice. Infatti, non appena Yamakan racconta la storia di Sanshirō, il quale è attanagliato dal rimorso per aver

⁴⁰ Il romanzo, non tradotto in italiano, è leggibile integralmente in originale giapponese sul sito di Aozora bunko al seguente indirizzo: https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/769_14939.html (link consultato a novembre 2022).

⁴¹ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 419.

⁴² INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 55.

⁴³ *Id.*, p. 56.

sottratto la moglie, Michiyo, a quello che un tempo era il suo miglior amico, capiamo subito che questa versione dei fatti corrisponde alla trama del romanzo *Sore kara*. Infatti, quasi a voler evidenziare questo, Inoue inserisce una battuta molto sottile, poiché dopo aver sentito questa parte della vicenda Kenkichi risponde: “E poi?” per chiedere come continua.⁴⁴ Il racconto di Yamakan prosegue, e veniamo a sapere che la coppia vive in gravi ristrettezze economiche, dato che di quello che doveva essere un grande patrimonio ereditato dalla madre non è rimasto più nulla, e oltretutto Michiyo è malata di cuore. Il racconto di una coppia che vive in condizioni di povertà e non ha potuto avere figli è al centro del romanzo *Mon* (La porta, 1910), mentre la malattia al cuore di Michiyo veniva già menzionata in *Sore kara*. Date le sventure che ha dovuto passare finora, Yamakan non se la sente di far arrabbiare il professor Sanshirō, ma su richiesta di Kenkichi dice che un modo per farlo sarebbe chiamarlo “*stray sheep*”, lo stesso nomignolo con cui Sanshirō veniva preso in giro nel romanzo.

In questa riscrittura di Inoue, il personaggio di Sanshirō racchiude in sé anche Daisuke e Sōsuke, i protagonisti, rispettivamente, di *Sore kara* e *Mon*. Questo non è casuale, visto che la critica ha sempre riconosciuto i tre romanzi, pubblicati a un anno di distanza l'uno dall'altro, come una trilogia ideale dove si esplora la psicologia dell'individuo nel periodo Meiji (1868-1906),⁴⁵ un'epoca di grandi cambiamenti per il Giappone per effetto della riapertura dei confini e della modernizzazione su stampo occidentale. Natsume Sōseki fu uno dei più grandi critici di quello sviluppo così accelerato a cui il suo Paese stava andando incontro (“Il pensiero dell'era Meiji ripercorreva nel giro di quarant'anni tutta la strada che la storia dell'Occidente aveva fatto in tre secoli”,⁴⁶ scrive in *Sanshirō*), e in questa trilogia esplora il pensiero dell'uomo moderno, con un parallelismo tra le contraddizioni dell'epoca Meiji e i sentimenti contrastanti che si presentano in varie fasi della crescita e dello sviluppo: Sanshirō, matricola universitaria, rappresenta la prima età adulta, Daisuke, ormai trent'enne, il passaggio verso una maturità piena, che viene poi indagata con Sōsuke, ormai sposato e integrato nella società, ma ancora insoddisfatto.

⁴⁴ *Id.*, p. 57.

⁴⁵ Su questo aspetto si veda Jay RUBIN, “Sanshirō and Sōseki”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1976, Vol. 36, pp. 147-180.

⁴⁶ NATSUME Sōseki, *Sanshirō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990, p. 45.

Dopo i tre insegnanti, Kenkichi vorrebbe delucidazioni sul preside, ma nemmeno Yamakan ne sa qualcosa, poiché, come scritto sopra, egli non si è mai presentato a scuola di persona, e faceva pervenire sia le comunicazioni più importanti sia gli stipendi dei professori per posta. Ad ogni modo, Kenkichi dice a Yamakan che non gli serviva conoscere il passato dei vari docenti, perché lui aveva già intenzione di non partecipare alle lezioni, chiedendo di uscire prima, in quanto, come detto all'inizio dell'atto, non riesce a stare a suo agio con degli sconosciuti. Proprio mentre hanno questo dialogo, il personale scolastico del liceo entra nella sala insegnanti con in mano la lettera; tutti fradici per aver aspettato il postino sotto la pioggia, ma anche tutti emozionati al pensiero di scoprire cosa l'"Onorevole Preside" abbia scritto loro. A prendere la parola è Nuida Shinsaku, capo-segretario, che, con toni esageratamente solenni, chiede ai presenti di fare silenzio per non disturbarlo mentre annota nel registro dei documenti ricevuti l'avvenuta consegna della lettera. Yamakan approfitta del momento per raccontare a Kenkichi la storia del "vecchio Shinsaku", come viene chiamato da tutti i personaggi nel corso dell'opera.

In realtà, di Nuida Shinsaku, in originale, non abbiamo molte informazioni, poiché compare, o meglio, viene solo menzionato come personaggio di secondaria importanza in *Wagahai wa neko de aru*, quando manda una lettera al professor Kushami chiedendogli di acquistare una copia del libro che ha scritto, "Elementi di tecnica del cucito" (*Saihō hijutsu zenshū*), e si firma come direttore dell'"Istituto Femminile di Cucito del Grande Giappone" (*Dai Nippon Joshi Saihō Saikōtō Daigakuin*). La lettera è scritta con un tono estremamente forbito e ossequioso, a sottolineare l'eccessiva riverenza che Shinsaku vuole mostrare per riuscire a vendere a tutti i costi il suo libro, e Kushami la straccia senza pensarci. Ebbene, in quest'opera il personaggio di Shinsaku riveste un ruolo maggiore, poiché, sebbene come posizione sociale sia sceso, passando da direttore di un istituto a capo-segretario di un liceo, a livello narrativo ha un ruolo più importante rispetto all'opera da cui il suo personaggio è tratto. Sempre utilizzando la terminologia di Genette, è avvenuta quella che si può chiamare "valorizzazione" del personaggio, che "consiste nell'attribuirgli [...] un ruolo più importante e/o più «simpatico» di quello assegnatogli dall'ipotesto."⁴⁷ Tuttavia, si tratta pur sempre di una

⁴⁷ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 408.

valorizzazione esclusivamente dal punto di vista del peso che tale personaggio occupa nella storia, poiché, come già detto, la sua posizione sociale e il suo prestigio sono stati abbassati rispetto all'opera originale, come avviene per tutti gli altri personaggi, e dal punto di vista del linguaggio si può dire che Inoue ne faccia una vera e propria caricatura. Infatti, se nel romanzo originale di Sōseki Shinsaku si esprimeva con un tono eccessivamente formale, trattandosi di una lettera in cui chiedeva di comprare il proprio libro, qui Inoue applica quello stesso stile a tutta la parlata normale del personaggio, realizzandone un *pastiche* a tutti gli effetti. Si confronti di seguito la lettera scritta da Shinsaku in *Wagahai wa neko de aru* con la prima battuta pronunciata in *Wagahai wa Sōseki de aru*:

Egregio signore, desidero esprimere a Lei e alla Sua famiglia ogni augurio di prosperità in questo freddo autunno. [...] Dopo lunghi sforzi e grandi fatiche sono finalmente riuscito, con le mie sole forze, a ottenere i fondi necessari alla costruzione di nuovi edifici scolastici che corrispondono al mio ideale. Colgo l'occasione per annunciare la pubblicazione del mio nuovo libro intitolato *Elementi di tecnica del cucito*, il mio ultimo modesto lavoro redatto in base a faticose ricerche condotte per lunghi anni sui principi e sulle leggi delle arti industriali, libro la cui stesura mi è costata lacrime di sangue. Di conseguenza chiedo al maggior numero possibile di famiglie di volerselo gentilmente procurare per un prezzo che copre le spese di pubblicazione, con un margine di guadagno minimo per l'autore. Sarà per voi un aiuto sicuro e al tempo stesso permetterà a me di far fronte a parte delle spese di costruzione dei nuovi edifici. È per questo che mi permetto di chiedervi di voler contribuire ai lavori con un'offerta e con l'acquisto di un volume di *Elementi di tecnica del cucito*, acquisto del quale potete incaricare la vostra serva.

Con la speranza di ottenere il Suo sostegno in questa iniziativa, La prego di voler accettare i miei più rispettosi ossequi.

Mi inchino nove volte a Lei,

Nuida Shinsaku

Presidente dell'Istituto Femminile di Cucito del Grande Giappone⁴⁸

Shinsaku Aspettate, aspettate, aspettate un attimo, ve ne prego. So che non v'è alcun bisogno di dirlo, ma per la nostra scuola le epistole che ci invia

⁴⁸ NATSUME, *Io sono un gatto...* (op. cit.) pp. 326-327.

l'Onorevole Preside sono documenti ufficiali significativi e importanti, anzi importantissimi, anzi della massimissima importanza, più di qualsiasi comunicazione o Gazzetta Ufficiale del Ministero dell'Educazione. Pertanto, finché il qui presente capo segretario Nuida Shinsaku non avrà terminato di segnlarla nel registro dei documenti ricevuti, è severamente proibito aprirla.⁴⁹

Probabilmente una singola battuta non rende a sufficienza l'idea, ma l'immagine di Shinsaku che traspare da tutta l'opera di Inoue è quella di un personaggio il cui modo di parlare è un *pastiche* della lettera scritta nel romanzo di Sōseki. Il *pastiche*, definito da Genette come “imitazione stilistica con funzione critica o ridicolizzante”,⁵⁰ consiste, appunto, nell'imitazione di un determinato stile. Si differenzia dalla parodia poiché, mentre quest'ultima, pur effettuando una riscrittura di un'opera, di parte di essa o di uno stile, cerca di marcare nettamente la differenza con l'opera originale, il *pastiche* tende a volerlo imitare il più possibile. In altre parole, entrambi sono imitazioni di un'altra opera, ma mentre nella parodia ci si focalizza di più su quanto si trasforma l'opera originaria, nel *pastiche* viene data più importanza a quanto la si imita.⁵¹ Inoltre, ritengo che il tono eccessivamente altisonante e reverenziale dei discorsi di Shinsaku siano una maniera per esagerare le caratteristiche del personaggio che traspaiono dall'ipotesto, ma anche un modo per far ridere il pubblico.

Quanto alla riscrittura della storia del personaggio, anche per Shinsaku Inoue ne fornisce una continuazione. Grazie a Yamakan veniamo a sapere che, purtroppo per lui, le vendite del suo libro non sono andate affatto bene; infatti, oltre ai parenti gliel'ha comprato solo una persona, Kaneda Tomiko, altro personaggio minore che compare in *Wagahai wa neko de aru*.⁵² Le scarse vendite hanno mandato il vecchio Shinsaku sul lastrico, e così ora si è ridotto a fare il capo-segretario al liceo Ikueikankaika.

Vorrei far notare come in tutti i casi Yamakan, per raccontare le storie del personale scolastico, non faccia altro che riassumere a grandi linee le trame dei romanzi che fanno

⁴⁹ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 61.

⁵⁰ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 24.

⁵¹ AOYAMA Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku”, *Sekai no nihongo kyōiku*, n. 7, 1999, p. 2.

⁵² Kaneda Tomiko, spesso menzionata nel corso del romanzo come “la figlia dei Kaneda”, è una spocchiosa ragazza, figlia di una famiglia facoltosa, il cui padre è un “imprenditore fattosi da solo”, descrizione menzionata sia in *Wagahai wa neko de aru* sia in *Wagahai wa Sōseki de aru*, che inizialmente sembra che debba andare in sposa a Kangetsu, dottorando amico del professor Kushami, il quale prende continuamente in giro la famiglia Kaneda, ma alla fine si scopre che si era trattato tutto di un equivoco.

da ipotesto ai vari personaggi (eccezion fatta per Shinsaku, data la sua marginalità nell'opera originale). Il riassunto, come osservato anche da Genette,⁵³ è a tutti gli effetti una tecnica intertestuale e, se portata all'estremo, può costituire anche un ottimo elemento comico, come dimostra Ogino Anna (1956) quando nel suo *Watashi no aidokusho* ("I libri, veleno prediletto",⁵⁴ 1991) riassume *Ryoshū* (Malinconia di viaggio, 1946), un romanzo di più di duemila pagine di Yokomitsu Riichi (1898-1947), in sole tre righe.⁵⁵ Eppure, qui Inoue non approfitta di questa occasione per generare comicità (salvo il commento ironico e metanarrativo riguardo *Bocchan*), ma propone dei riassunti fedeli delle varie storie, per dare modo di conoscerle anche ai lettori della cosiddetta "new-literacy", cioè quelli più giovani che magari non conoscono bene le opere classiche e quindi non capirebbero eventuali riferimenti se prima queste non vengono loro presentate.⁵⁶ Questo testimonia come i testi con elementi intertestuali pubblicati nel periodo del *parody boom* possono essere usati anche per istruire le nuove generazioni e generare nuovo interesse per opere letterarie del passato.

Una volta terminata la registrazione dell'avvenuta ricezione del documento, i docenti procedono a leggere la lettera ma, dato che ognuno di loro la vuole tenere in mano, finiscono per contendersela, così il rotolo finisce per aprirsi e ognuno ne legge una parte. Nella conclusione della lettera, il preside esprime la sua intenzione di suicidarsi, e di lasciare la scuola in eredità alla moglie. Man mano che questa parte viene letta, gli insegnanti svengono a uno a uno, e Kenkichi li soccorre uno alla volta, facendoli sedere. Infine, anche Yamakan ha un mancamento, e così si conclude la prima scena.

2.3 Analisi della seconda scena

La seconda scena si apre con un dialogo tra Kenkichi e Shinsaku, il quale sta rispolverando i suoi vecchi libri sul cucito perché pensa che d'ora in avanti dovrà girare di casa in casa per venderli, visto che se la scuola verrà chiusa non avrà più un lavoro. Kenkichi tenta di rassicurarlo, dicendogli che se la scuola verrà ceduta alla moglie del preside, basterà comprarla da quest'ultima, ma Shinsaku risponde, laconico, che loro

⁵³ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 291.

⁵⁴ Traduzione presa da Caterina MAZZA, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscarina, 2012, p. 45.

⁵⁵ AOYAMA, "Parodi no aru..." (op. cit.), p. 12.

⁵⁶ Cfr. AOYAMA Tomoko, "The love that poisons: Japanese parody and the new literacy", *Japan Forum*, vol. 6, n. 1. 1994, pp. 35-46.

non hanno i soldi necessari a intraprendere un'azione del genere. Proprio per decidere del loro futuro, i tre insegnanti sono in riunione, ma dopo 20 ore non sono ancora riusciti a pensare a delle alternative. A proposito del destino dell'Ikueikankaika, Shinsaku si interroga se l'esito della riunione sarà chiaro o scuro, "luce od oscurità", facendo un richiamo a un futuro romanzo di Sōseki, *Meian* (Luce e oscurità, 1916, esattamente la stessa parola pronunciata da Shinsaku), il suo ultimo romanzo, rimasto incompiuto per la morte dell'autore.⁵⁷

Successivamente, i professori escono dalla guardiola notturna dove si teneva la riunione; Sanshirō ha l'aria sconsolata, mentre Occhan e Lancillotto sembrano felici. Viene così spiegato che i due hanno intenzione di suicidarsi, così potranno farla finita con le sofferenze del mondo terreno (in particolare Occhan potrà rivedere Kiyō), ma Sanshirō non può, perché se lo facesse, sua moglie, già fragile, non reggerebbe e morirebbe anche lei, e lui non vuole causarne la morte. Sentito questi discorsi, Shinsaku pensa che forse gli conviene seguire gli altri due, ma mentre progettano di buttarsi dalle cascate Kegon a Nikkō, vengono fermati da una bella donna che appare da fuori la finestra.

Questa si presenta come Tōyama Hanako (interpretata dalla stessa attrice che fa Kyōko) e afferma di essere interessata alla gestione delle scuole; è seguita dalla sua domestica O-Tama (interpretata, a sua volta, dalla stessa attrice che fa O-Sen). Per chi legge il libro, grazie alla presentazione dei personaggi che viene fatta all'inizio da Inoue ci vengono già dati degli indizi per capire da quali romanzi di Sōseki siano tratti. La prima, che un tempo veniva chiamata "Madonna", è la signorina Tōyama che compare, con quel soprannome, in *Bocchan* (e infatti a Occhan sembrerà fin da subito di averla già vista), mentre la seconda è una cameriera che compare in *Nihyakutōka*. Per il momento, però, la storia di Hanako non viene rivelata. Tutto il personale scolastico appare entusiasta all'idea di avere una persona interessata all'acquisto della scuola, così, in una scena molto comica in cui alle parole di ognuno di essi vengono alternati degli squilli di tromba, mettono da parte l'idea del suicidio.

In quel momento entra in scena Yamakan che sventola una lettera del preside; la legge, e così veniamo a sapere che questi ha rinunciato a togliersi la vita. Nel frattempo,

⁵⁷ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), pp. 72-75.

Hanako e O-Tama erano arrivate anch'esse nella sala insegnanti, e, ascoltata la lettura della lettera (interrotta dai gesti di deferenza di Shinsaku per Hanako) commentano che, in tal caso, la loro presenza lì non è più necessaria. Venuto a sapere che quelle due persone erano interessate a comprare l'istituto, Yamakan le caccia via in malo modo per poi giustificarsi, dicendo che era esattamente quello che il preside chiedeva di fare nella lettera, e così si chiude la seconda scena.

2.4 Analisi della terza scena

La terza scena si apre con il discorso del preside, in cui si scusa per la lunga assenza e per la mancanza di rispetto nei confronti degli insegnanti, per procedere poi a raccontare parte del suo passato, di come era convinto che la famiglia gli lasciasse una grossa eredità, mentre alla fine non c'era più nulla, e che dunque i grandiosi progetti che aveva in mente per il liceo Ikueikankaika alla fine non si erano potuti realizzare, ragion per cui la scuola e lo stipendio degli insegnanti erano in quello stato. Il personale scolastico, soprattutto Shinsaku, è in visibilio alla vista di "Sua Maestà l'Onorevole Preside" dal vivo per la prima volta. Peccato che, come l'autore fa sapere subito al lettore, il preside in realtà non sia altro che Tōyama Hanako travestita che, su consiglio di Yamakan e Kenkichi, sta provando a ricoprire quel ruolo per tirare su l'animo del personale docente dell'istituto; i professori, dunque, sono vittima di un inganno.

Terminato il discorso, il preside/Hanako scende dal palcoscenico temporaneo installato per questo atto (più avanti si capirà perché) e mostra una camminata piuttosto peculiare, che consiste nello stendere in avanti la gamba sinistra, che rappresenta il nuovo, e poi trascinare quella destra, che rappresenta il vecchio. Nelle parole di Hanako: "Se dovessi spiegare un po' più nel dettaglio lo stile di questa nuova camminata, direi che la gamba destra rappresenta il Giappone che finora seguiva un sistema vetusto, e la sinistra invece rappresenta il nuovo pensiero importato dall'Occidente."⁵⁸ In un'opera pensata come un tributo a Sōseki, non poteva mancare un riferimento, seppur abbastanza ridicolizzante, al binomio "Occidente-Giappone", così spesso marcato nelle sue opere, come si è detto prima. Nei suoi romanzi, Sōseki ha sempre espresso il suo dubbio riguardo alla modernizzazione del Giappone fatta seguendo il modello occidentale, e la dipendenza

⁵⁸ *Id.*, p. 101.

dall'Occidente in campo scientifico, tecnologico ed economico che ne consegue. Così, anche in quest'opera Inoue inserisce l'elemento del Giappone come Paese arretrato rispetto all'Occidente, di cui però deve seguire l'esempio per modernizzarsi e infine superarlo. Sembra una teoria opposta a quella sōsekiana ma, come si vede poco dopo, viene criticata dai personaggi stessi poiché tale camminata risulta scomoda e fa male alle ossa; la stessa Hanako afferma che è insensata, ma che si è disposti a tutto pur di modernizzare il Paese.⁵⁹ Questo sembra più un messaggio tipico di Sōseki, pertanto ritengo che questa scena sia il modo più congeniale a Inoue per omaggiare il suo pensiero.

Ad ogni modo, dopo dei brevi saluti dei docenti al preside,⁶⁰ eseguiti balbettando, Shinsaku afferma che hanno preparato una sorpresa in suo onore: reciteranno un dramma-*haiku* (ecco spiegato il palco temporaneo). L'idea del dramma-*haiku* compare già in *Wagahai wa neko de aru*, quando Kangetsu, allievo di Kushami, afferma di aver inventato “un dramma pervaso dall'atmosfera di uno *haiku*”, perciò deve essere molto breve, di un solo atto.⁶¹ In sostanza, il dramma dura poco, e dopo che si è dato agli spettatori il tempo di ammirare la scenografia, l'attore, compiute poche azioni, declama uno *haiku* e l'opera finisce. Per ovviare alla brevità della rappresentazione, Sanshirō, sceneggiatore del dramma-*haiku* da presentare al preside, ha ideato un copione composto da 24 drammi-*haiku* uno dopo l'altro, ognuno ideato come *tableau vivant*, ovvero una rappresentazione in cui, dopo un po', gli attori si immobilizzano, e la scena sul palco diventa in tutto e per tutto un quadro con persone vive. In questo caso, il segnale per immobilizzare la scena è la recitazione dello *haiku* da parte del poeta, interpretato da Nuida Shinsaku.

Un aspetto che trovo interessante sono le indicazioni che Inoue dà per preparare la scena per lo spettacolo. Tra di esse, dice di separare l'ingresso della guardiola notturna, adibita a camerino, con un paravento, in modo da nascondere l'entrata e l'uscita degli attori, e su tale paravento suggerisce di scrivere varie “espressioni sōsekiane”, mettendosi lui stesso a suggerirne qualcuna: “venire dall'interno e venire dall'esterno”, “edonista

⁵⁹ *Id.*, pp. 102-103.

⁶⁰ Nel corso dei saluti apprendiamo che il preside/Hanako si è laureato presso il dipartimento di Lettere dell'Università Imperiale di Tōkyō e che ha vissuto per un periodo in Inghilterra, esattamente come Natsume Sōseki.

⁶¹ NATSUME, *Io sono un gatto...* (op. cit.), p. 227.

indolente”, “prendere se stesso come scala d’orientamento”, “semplice e pura”, “*stray sheep*”, “prima della nascita del padre e della madre”.⁶² In questo modo, secondo me Inoue vuole mettere alla prova il pubblico e vedere quante espressioni tipiche di Sōseki riesce a riconoscere, ed è curioso come qualcuna di queste provenga da romanzi o saggi scritti dopo il periodo di malattia in cui è ambientata la storia (si vedano le note nella traduzione della commedia in appendice per i riferimenti puntuali alle opere in cui compaiono tali espressioni).

Il dramma-*haiku* messo in scena dai docenti dell’Ikueikankaika si intitola “Gatti in amore”, e utilizza come soggetto principale degli *haiku* composti da Masaoka Shiki (1867-1902); anche se, stando all’analisi di Ishizaki, solo il primo e il terzo di quelli qui presentati sono riconducibili a lui, mentre il secondo non si sa se fosse opera di Sōseki o dello stesso Inoue.⁶³ I tre insegnanti sono travestiti con dei costumi da gatto ispirati proprio agli animali che compaiono in *Wagahai wa neko de aru*: Sanshirō fa Micetta, Occhan il Nero del vetturino e Lancillotto è Tigre. Anche se quest’ultimo non appare mai nel romanzo, lo si può associare al gatto protagonista, visto il sogno che fa nel capitolo otto, in cui si immagina di essere diventato una tigre.⁶⁴ Siccome il gatto nel romanzo non ha un nome, come ricorda lui stesso nel celebre incipit, è possibile ipotizzare che Inoue abbia voluto dare un nome a un personaggio così celebre della letteratura giapponese rappresentandolo in questo dramma-*haiku*.

La tecnica del *tableau vivant* viene sfruttata da Inoue non solo durante la messa in scena del dramma-*haiku*, ma anche successivamente. Infatti, la rappresentazione del dramma viene interrotta da O-Tama, che irrompe sulla scena dicendo a Hanako che devono scappare perché la polizia ha scoperto che lei, in passato, aveva posato nuda per delle foto per conto di un certo Watman, un fotografo straniero. È con questa brusca rivelazione che gli insegnanti e Shinsaku scoprono che il preside in realtà è Hanako, e nonostante inizialmente Shinsaku cerchi di autoconvincersi che lei sia stata la preside fin dall’inizio, e avesse aperto la scuola con i soldi guadagnati vendendo le proprie foto, Hanako rivela che non è così. Ad ogni rivelazione, sempre più scioccante, i personaggi si bloccano uno ad uno, andando a costruire un unico *tableau vivant*, che viene sciolto

⁶² INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 113.

⁶³ ISHIZAKI, “Wagahai wa Sōseki de aru”... (op. cit.), p. 133-134.

⁶⁴ NATSUME, *Io sono un gatto...* (op. cit.), pp. 287-288.

solo quando O-Tama batte le mani e mette fretta a Hanako per fuggire.⁶⁵ Quest'ultima racconta la propria storia, e così scopriamo che coincide, all'incirca, con quella della Madonna di *Bocchan*, come afferma anche Occhan, che si mette a nominare tutti i suoi ex-colleghi con i soprannomi che aveva loro affibbiato. Hanako aveva fatto una promessa di sposarsi con il professore di inglese di una scuola, ma poi si era innamorata del preside della stessa scuola, laureato, e aveva lasciato il professore. Fino a questo punto la storia è molto simile a quanto viene raccontato in *Bocchan*,⁶⁶ ma, come al solito, Inoue ne crea un seguito non troppo felice: per Hanako, nemmeno la relazione con il preside ha avuto una buona fine, e da quel momento ha avuto una serie di relazioni conclusesi sempre in un nulla di fatto. Incapace di sposarsi, covava da sempre dentro di lei il desiderio di gestire una scuola, così ogni tanto si fingeva un agente intermediario e non appena pensava che ci fosse un'occasione si precipitava a vedere l'edificio, come aveva fatto con l'Ikueikankaika, e nel frattempo si manteneva vendendo foto del suo corpo.⁶⁷ Inoltre, secondo l'analisi di Ishizaki,⁶⁸ la presenza di un'immagine nuda di una donna potrebbe essere un riferimento a quella che Meitei mostra a Kushami nel sesto capitolo di *Wagahai wa neko de aru*.⁶⁹

Dopo questo racconto, inaspettatamente Kenkichi le propone di diventare davvero la preside del liceo Ikueikankaika, tanto agli insegnanti non importava come lei si fosse procurata il denaro con cui avrebbe gestito la scuola. Anzi, come afferma Lancillotto, "Dopotutto, il denaro è già di per sé impuro. Ottenere qualcosa di immorale con metodi altrettanto immorali non è un male. Il punto è come lo si usa. Se viene utilizzata per uno scopo nobile, anche qualcosa di impuro si converte in sacro."⁷⁰

2.5 Analisi della quarta scena

La quarta e ultima scena della trama principale della commedia è leggermente differente dalle altre, poiché è ambientata diversi mesi dopo quella precedente, come si evince dall'albero di ciliegio visibile dalla finestra, presente in ogni sceneggiatura, che ha le foglie e non più i fiori. Ciò che è successo in questi mesi viene raccontato sotto forma di

⁶⁵ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 117-120.

⁶⁶ In realtà nel romanzo Madonna si innamora del vicepresidente, non del preside.

⁶⁷ INOUE Hisashi, *Wagahai wa...* (op. cit.), pp. 124-127.

⁶⁸ ISHIZAKI, "Wagahai wa Sōseki de aru"... (op. cit.), p. 132-133.

⁶⁹ NATSUME, *Io sono un gatto...* (op. cit.), p. 207.

⁷⁰ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 123-124.

flashback da Yamakan, che legge ad alta voce una lunga lettera scritta da Kenkichi e indirizzata al vero preside del liceo Ikueikankaika. In questa lettera, scritta per supplicare il preside di mostrarsi a scuola, i due studenti raccontano quanto accaduto nei giorni prima. Dopo la fine del terzo atto, sembra che Hanako e O-Tama fossero davvero andate a lavorare in quella scuola, e il tutto sembrava essersi risolto per il meglio. Se non che, a causa del carattere di Hanako, che già in *Bocchan* veniva descritta come “non una Madonna come si deve”,⁷¹ succede uno spiacevole episodio. Nonostante l’ironia usata da Inoue per descrivere e per giustificare il suo comportamento, è chiaro che la preside Hanako fosse disposta ad andare a letto con chiunque glielo chiedesse:

Quella donna era una persona troppo gentile e financo troppo buona. Quando qualcuno del personale scolastico, senza volerlo, si lasciava scappare un “Come mi sento solo...”, lei faceva di tutto per consolare tale sentimento, anche utilizzare il proprio corpo, e così lo invitava nella guardiola notturna. In altre parole, era una donna così buona che non riusciva a ignorare la solitudine altrui. Penso che quella donna che era diventata la nostra sostituta preside, in passato, abbia provato sulla propria pelle quella “solitudine” al punto da trovarla insopportabile. Ecco perché, probabilmente, comprendeva la solitudine altrui, quella sofferenza, e non poteva ignorarla.⁷²

Disgraziatamente, anche il professor Sanshirō aveva passato una notte con lei, e sua moglie, scopertolo, qualche giorno dopo si suicidò. Il professore, per la disperazione, decise di fare altrettanto, e si presentò al liceo dove, di punto in bianco, cercò di impiccarsi a un albero, ma i suoi colleghi lo salvarono. Mentre prendeva a pugni l’albero, si lamentava che sua moglie avesse deciso di suicidarsi perché aveva preso sul serio la sua scappatella, che lui invece riteneva “solo un gioco”.⁷³ Tuttavia, mentre pronuncia queste parole arriva Hanako, che le sente e, offesa, pensando che lui si sentisse davvero solo e avesse bisogno di lei, se ne va, lasciando ancora una volta il liceo Ikueikankaika senza un dirigente scolastico, e dopo l’accaduto i professori non si sono più fatti vedere a scuola.

Nel prosieguo della lettera, Kenkichi cita anche il passato del preside, rivelato da questi in una sua precedente comunicazione. Pare che il preside, da giovane, avesse tradito il

⁷¹ NATSUME, *Il signorino...* (op. cit.), p. 87.

⁷² INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 136-137.

⁷³ *Id.*, p. 138.

suo migliore amico e si fosse preso sua moglie, e che questo gesto avesse spinto l'amico al suicidio. Quest'informazione, unita ai vari pensieri che il preside aveva già dedicato al suicidio, getta luce sulla sua vera identità, che ritengo essere, senza ombra di dubbio, il "maestro" di *Kokoro* (Il cuore delle cose, 1914), poiché nel romanzo anche lui compie le stesse azioni, per poi suicidarsi davvero. Ma il suicidio del personaggio avviene nel 1912, in concomitanza con quello del generale Nogi (1849-1912) dopo la morte dell'imperatore Meiji e, dato che questa storia è ambientata nel 1910, il maestro è ancora in vita. Inoltre, così come in *Kokoro* la sua identità rimane sconosciuta, poiché Sōseki non indica mai il suo nome (come nemmeno quello dello studente protagonista), anche in quest'opera la sua identità rimane avvolta nel mistero, al punto che non solo il suo nome non viene mai rivelato (le lettere le firmava scrivendo semplicemente "Il preside"), ma lui stesso non si presenta mai di persona, forse perché, come nel romanzo originale, preferiva restare isolato tra i libri, tagliando ogni rapporto con il genere umano. In questo, si può pensare che quando Hanako si era finta il preside, non si fosse discostata troppo dalla reale versione dei fatti nel descrivere il carattere del personaggio. Per di più, la figura del "preside misterioso" o "amministratore ignoto" creata da Inoue genera nel lettore/spettatore l'aspettativa della rivelazione di tale identità, similmente a quanto fa Sōseki in *Kokoro*, in cui dissemina indizi sul passato del maestro nelle prime due parti del romanzo per poi rivelare tutto nella parte finale, in un'atmosfera quasi da giallo. Tuttavia, in questo caso questa aspettativa non viene esaudita, poiché della vera identità del preside non c'è mai nessuna conferma definitiva.

Ma, dopotutto, non poteva essere altrimenti, poiché tutto questo sta succedendo nel subconscio di Sōseki nel 1910, e il romanzo *Kokoro* verrà pubblicato solo nel 1914, per cui ritengo che Inoue non volesse creare discrepanze con ciò che il Sōseki dell'epoca, cioè quello della sua storia, poteva conoscere. Tuttavia, è riuscito comunque a inserire, seppure solo come allusioni, riferimenti a opere che Sōseki pubblicherà dopo il periodo in cui è ambientata la trama, giocando sul concetto che l'opera si svolge in un sogno, per cui non è da escludere che in Sōseki fossero già presenti delle idee per successivi romanzi o saggi. A proposito del concetto di "allusione", potremmo definirla come una "citazione più velata o implicita". Infatti, diversamente dalla citazione, essa è più amalgamata nel testo ospite, non è immediatamente riconoscibile a livello visivo, e

presenta una qualche trasformazione del testo originale.⁷⁴ Ecco dunque spiegate le allusioni al romanzo *Meian* fatte da Shinsaku nel secondo atto, le parole provenienti, tra le altre opere, dal saggio *Gendai Nihon no kaika* (La civilizzazione del Giappone moderno, 1911) e dal romanzo *Higan sugi made* (Fino a dopo l'equinozio, 1912) presenti sul paravento usato nel terzo atto, e infine gli indizi sul passato del preside che corrisponde a quello del maestro di *Kokoro*. Eppure, la riscrittura del maestro è un caso diverso rispetto agli altri personaggi. Infatti, questi venivano ripresi in modo che Inoue potesse dare un seguito alle loro storie così come erano state narrate nei rispettivi romanzi, mentre il maestro nel romanzo si suicida; non si può quindi pensare a una continuazione della sua storia. Ma, d'altronde, al momento della rappresentazione l'opera non è ancora stata pubblicata; probabilmente ciò che viene suggerito è che essa è già presente nella mente di Sōseki, ma solo come idea, come si è detto, e quindi Inoue, anziché inventarsi il futuro di tale personaggio, ne riscrive il passato, e lo fa diventare preside del liceo Ikueikankaika. In questa riscrittura del passato il maestro, che dopo il suicidio dell'amico aveva perso completamente la fiducia nel genere umano, dopo che sua suocera si ammala e lui la accudisce, decide di voler fare qualcosa per l'umanità, e così decide di fondare una scuola.

Ed è proprio facendo appello a tali sentimenti che Kenkichi e Yamakan gli chiedono, nella lettera, di presentarsi a scuola per risollevarne il morale degli insegnanti. Non appena termina la lettura della lettera, entra Shinsaku con un grosso fagotto, e da fuori si vedono arrivare anche Lancillotto e Occhan. A questo punto i due studenti si chiedono se vale comunque la pena spedire la lettera, visto che i professori sono tornati. In questa occasione Yamakan si lancia in una sfilza di insulti rivolti al preside, in un modo che vuole essere una chiara citazione all'episodio di *Bocchan* dove il protagonista insegna al Porcospino una lista di vocaboli per arricchire il suo turpiloquio. Si confrontino i due passaggi:

«“Damerini” non era abbastanza forte».

«E cos'avrei dovuto dire?»

⁷⁴ Andrea BERNARDELLI, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci Editore, 2013, p. 34-38.

«Imbroglioni, impostori, lupi-mascherati-da-pecore, ciarlatani, avvoltoi, spioni, bestie-che-abbaiano-come-cani-rabbiosi...»⁷⁵

- Kenkichi** Lascia dire anche a me almeno un: “Non ci prenda per i fondelli. Questo non è mica uno scherzo!”.
- Yamakan** Solo questo?
- Kenkichi** (*Abbassa la testa, imbarazzato*) È che non conosco altre espressioni.
- Yamakan** Io gli direi così. (*Tutto d’un fiato*) Ehi, brutto damerino, codardo, imbroglione, pusillanime, lupo-mascherato-da-pecora, avvoltoio, bestia che abbaia come un cane rabbioso, cretino beato...
- Kenkichi** Cretino beato?
- Yamakan** Beh, perché chi è cretino è un semplicione, no? Rifiuto umano, buono manco per pulirsi il culo, feccia, i cavalli mangiano la feccia di *tōfu* ma della feccia come te non troverebbe un acquirente nemmeno se si arrivasse fino a Matsumae in Ezo.
- Kenkichi** Wow. Ma Matsumae in Ezo non è un po’ troppo vicino?
- Yamakan** Uhhh (*riflette ad alta voce, ma poi sposta lo sguardo sulla “grande mappa del mondo”*) ... non si troverebbe un acquirente per feccia come te nemmeno se si arrivasse fino al polo nord o al polo sud!
- Kenkichi** È un po’ troppo lontano. Credo che vadano bene anche la Siberia o Giava.⁷⁶

Risulta lampante la somiglianza tra i due dialoghi, dove il secondo costituisce chiaramente una parodia del primo, attuata mediante la tecnica dell’esagerazione. Infatti, Yamakan inizialmente copia la lista di insulti da *Bocchan*, aggiungendovi “cretino beato” (la resa in italiano di *o-shōgatsu yarō*), che compare in *Wagahai wa neko de aru*,⁷⁷ per poi aggiungerne di più gravi fino ad arrivare all’ultimo, così lungo da non sembrare nemmeno un insulto.

Dopo questa scena, i professori entrano in sala insegnanti, e in seguito li raggiunge anche Sanshirō. Hanno tutti dell’attrezzatura da viaggio, e sembrano intenzionati a

⁷⁵ NATSUME, *Il signorino...* (op. cit.), p. 120.

⁷⁶ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 145-146.

⁷⁷ NATSUME, *Io sono un gatto...* (op. cit.), p. 41.

partire per qualche luogo, nel tentativo di “diventare persone vuote”, come aveva detto loro Hanako. Mentre si interrogano sulla difficoltà di tale impresa, con tanto di citazione alla famosa frase di *Mon* in cui si chiede di provare a visualizzare il proprio volto prima della nascita dei propri genitori, sentono arrivare da fuori la voce del postino, che consegna loro una lettera del preside, e li informa che il fiume nei paraggi sta per esondare, per cui è meglio mettersi al riparo. Poiché gli insegnanti ormai hanno preso la loro decisione, strappano la lettera senza nemmeno leggerla, con grande sorpresa dei due studenti, poi si mettono a dipingere sul retro della grande mappa del mondo appesa all’aula. Il dipinto dovrebbe rappresentare la loro meta, e i quattro collaborano a turno per aggiungerci sempre più dettagli. Stando alle indicazioni di Inoue, il risultato finale dovrà essere più o meno simile a uno dei dipinti di stile *nanga* che Sōseki effettivamente dipingerà in vita.⁷⁸ Infatti, lo scrittore inizierà a dedicarsi alla pittura proprio a partire dal 1911, quasi come se con quest’opera Inoue volesse suggerire che questo sogno ha ispirato Sōseki a dipingere in futuro (e, come visto prima, non ha ispirato solo la pittura, ma anche altre opere letterarie). I due studenti, guardando gli insegnanti finalmente felici, strappano la loro lettera, e intanto il fiume esonda travolgendo la scuola. Quando i professori terminano il dipinto, si sente una melodia di violini e *koto* che indica la fine del sogno e della quarta scena.

2.6 Analisi dell’epilogo

Come detto all’inizio di questa analisi, l’epilogo torna ad essere ambientato nella realtà, più esattamente nello studio di Sōseki a Wasedaminamichō, presente ancora oggi come parte del Natsume Sōseki Memorial Museum, un anno dopo gli eventi narrati nel prologo. Nel suo studio, Sōseki e Kyōko ricevono la visita di Okada Fukusaburō, impiegato della Shun’yōdō, venuto a consegnare le copie omaggio di *Kirinukichō yori* (Dal quaderno dei ritagli, 1911) contenenti anche *Omoidasu koto nado*. Come scrive Inoue nelle indicazioni per la preparazione della scena (indicazioni in cui, similmente al prologo, si dilunga in dettagli minuziosi sul tipo di edizione del libro, il formato, il numero di pagine e le copie della tiratura, che verranno menzionate anche nel corso della scena), per tutto il prologo Sōseki non parlerà né risponderà alle domande degli

⁷⁸ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 154.

altri due personaggi.⁷⁹ Nel corso del dialogo fra Okada e Kyōko, veniamo a sapere da quest'ultima un fatto curioso, ovvero che, poco dopo l'episodio di ematemesi, Kyōko era andata a pregare per la guarigione del marito in uno dei vari templi della penisola di Izu dove si venerano i *tengu*, e presso di uno di questi ha trovato tre gatti, che assomigliavano proprio a quelli di *Wagahai wa neko de aru*, ed erano gli stessi che compaiono nel dramma-*haiku* "Gatti in amore" del terzo atto. Dopo la sua preghiera, questi gatti avevano vomitato sangue ed erano morti, e da allora Sōseki aveva iniziato a stare meglio, anche se al momento soffriva di infiammazione perianale, come dice Kyōko a Okada. Dopo aver ascoltato questa storia, i due concordano che i tre gatti abbiano fatto da sostituto a Sōseki e siano morti al posto suo, visto che "c'è un legame davvero forte tra Sōseki e i gatti",⁸⁰ probabile allusione al successo avuto dalla sua prima opera, *Wagahai wa neko de aru*. In una nota tristemente ironica, Kyōko commenta che, se addirittura tre gatti sono morti al posto suo, allora Sōseki vivrà ancora a lungo, anche se, purtroppo, morirà cinque anni dopo.

Dopo questo discorso, i due personaggi cominciano a leggere brani tratti da *Omoidasu koto nado*, in particolare quelli relativi ai momenti subito dopo la ripresa di Sōseki dalla morte di trenta minuti. Sono frasi in cui l'autore esprime le sue opinioni sull'accaduto e si interroga sul significato della morte, tratte direttamente dalla fine del capitolo 13 e dall'inizio del 15 dell'opera.⁸¹ Mentre leggono le frasi a parti alterne, lei facendo le parti narrate e lui i dialoghi, per poi scambiarsi i ruoli, Kyōko a un certo punto interrompe la lettura per commentare il numero di copie stampate per la prima tiratura, che secondo lei sono insufficienti, e inferiori di numero se paragonate a quelle dei precedenti romanzi del marito. Durante questo scambio di battute, si sente la solita melodia di violini e *koto*, Sōseki si alza e appare Kannari Kenkichi che gli chiede dove sia finita l'aula insegnanti del liceo Ikueikankaika. L'opera teatrale termina in un finale misto fra sogno e realtà, con Sōseki che indica con il dito un punto vago in lontananza, poi con i due personaggi che concordano che, da qualche parte, continuerà a esistere per sempre una scuola sōsekiana.

⁷⁹ *Id.*, pp. 159-160.

⁸⁰ *Id.*, p. 164.

⁸¹ Anche *Omoidasu koto nado* non è stata tradotta in italiano, ma è leggibile integralmente sul sito di Aozora bunko al seguente indirizzo: https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/792_14937.html (link consultato a novembre 2022).

2.7 Conclusioni riguardo l'analisi

Come ho cercato di mostrare, *Wagahai wa Sōseki de aru* è un'opera apparentemente semplice, che però nasconde al suo interno una miriade di riferimenti intertestuali e ipertestuali, per usare ancora una volta la terminologia di Genette. Secondo il critico, infatti, è opportuno distinguere i due termini.⁸² “Intertestualità”, termine comparso per la prima volta alla fine degli anni Sessanta nei lavori di Julia Kristeva, che analizzava, combinandole, le teorie di Ferdinand de Saussure (1857-1913) e di Michail Bachtin (1895-1975), venne inizialmente definito come la compresenza di testi all'interno di altri testi, i quali si richiamavano sempre, “dialogavano” fra loro: “Each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read. [...] Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity...”⁸³ Tale nozione verrà in seguito ripresa dalla critica, e si affermerà in campo non solo letterario, ma anche artistico e cinematografico:⁸⁴

At the most obvious level it [intertextuality] denotes the myriad conscious ways in which texts are alluded to or cited in other texts: the dense network of quotation, glancing reference, imitation, polemical refutation and so on in which all texts have their being. At a still more profound level, intertextuality refers to the dense web of allusion out of which individual texts are constituted — their constant and inevitable use of readymade formulations, catch phrases, slang, jargon, cliché, commonplaces, unconscious echoes, and formulaic phrases.⁸⁵

Tuttavia, Genette sembra porre dei limiti a questa definizione, preferendo utilizzare il termine più ampio di “transtestualità” per definire l'insieme dei rapporti che legano vari testi fra di loro, di cui l'intertestualità costituisce solo un sottoinsieme, nello specifico quello delle citazioni (intese come citazioni testuali, di porzioni effettive dell'ipotesto), delle allusioni e del plagio, ovvero quando si verifica “la presenza *effettiva* di un testo

⁸² GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 3.

⁸³ Julia KRISTEVA, “Word, Dialogue and Novel”, in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1991 (l'articolo è del 1966), p. 37.

⁸⁴ Il libro di Linda Hutcheon, *A theory of parody* (op. cit.), è un ottimo esempio su come il concetto di intertestualità, in particolare quello di parodia, non sia applicabile solo alla letteratura, ma a qualsiasi forma artistica.

⁸⁵ Simon DENTITH, *Parody*, Londra, New York, Routledge, 2002, p. 5.

all'interno di un altro.”⁸⁶ Invece, quando un'opera fa dei semplici riferimenti ad altre, come nel caso delle riscritture, Genette parla di “ipertestualità”, e chiama “ipotesto” l'opera A da cui si trae spunto, e “ipertesto” quella B che ne risulta attraverso quelle che lui chiama “trasformazioni”.⁸⁷

Nel corso della mia analisi, ho reso noti tutti i riferimenti che venivano fatti ad altre opere di Natsume Sōseki. Tra questi, ci sono citazioni vere e proprie, come la frase che Lancillotto scrive in *Kairokō*, le frasi conclusive del romanzo *Bocchan*, o ancora il *kōan* menzionato in *Mon* che Lancillotto cita nel quarto atto, tutte le “espressioni sōsekiane” che Inoue suggerisce di scrivere sul paravento nel terzo atto e il brano tratto da *Omoidasu koto nado*; quest'ultima citazione viene resa più esplicita poiché racchiusa tra virgolette, e anche perché i personaggi in scena stanno leggendo da tale libro. Vi è inoltre una scena, quella degli insulti al preside, che inizia come una citazione a *Il signorino*, per poi venire trasformata in una parodia della stessa, venendo esagerata. Non mancano, poi, le allusioni, come quella al personaggio di Roku fatta da O-Sen. È curioso come Roku sia uno dei protagonisti di *Nihyakutōka*, e l'aneddoto in cui viene menzionato sia raccontato da O-Sen, la cui attrice poi interpreterà O-Tama, che compare nel medesimo romanzo. Ma le citazioni non vengono fatte solo da altre opere di Sōseki; nel terzo atto vengono esplicitamente citati *haiku* di Masaoka Shiki, mentre nel quarto atto Kenkichi cita uno *haiku* di Matsuo Bashō da *Oku no hosomichi* (Lo stretto sentiero del profondo nord, 1702).

Per quanto riguarda gli elementi ipertestuali, si può affermare che essi costituiscano la quasi totalità dell'opera. Innanzitutto, il prologo, come avevo già suggerito, può essere visto come una riscrittura di *Omoidasu koto nado*; poi, i vari personaggi che compaiono in seguito, fatta eccezione per Yamakan e Kenkichi, sono tutti tratti da romanzi di Sōseki di cui, come già fatto notare, Inoue immagina un seguito alle loro storie individuali. Tra essi, il più facile da riconoscere è, senza dubbio, Sanshirō, poiché ha lo stesso nome del personaggio da cui è tratto, e il romanzo in cui compare ha lo stesso titolo, senza contare la notorietà di tale opera (anche se, come abbiamo visto, nel descrivere il passato di tale personaggio Inoue mescola elementi provenienti da tutti e tre i romanzi della prima trilogia di Sōseki).

⁸⁶ GENETTE, *Palinsesti...* (op. cit.), p. 4. Corsivo mio.

⁸⁷ *Id.*, p. 10.

Occhan, essendo il protagonista di *Bocchan*, dovrebbe essere altrettanto facile da riconoscere, ma l'alterazione del nome non rende così immediata l'associazione. Inoltre, nelle indicazioni sulla preparazione della scena per il primo atto, in cui sulle scrivanie sono scritti i nomi dei professori, solo quello di Occhan è grattato e non si legge, probabile allusione al fatto che nemmeno in *Bocchan* il nome vero del protagonista non venga mai rivelato. Nel romanzo originale, infatti, egli viene soprannominato così da Kiyō, ed essendo la storia narrata in prima persona, non ci viene mai detto il suo nome. Il termine “*bocchan*” significa “padroncino, signorino”, da cui la traduzione italiana. Tuttavia, dato che in quest'opera Inoue ne rappresenta una versione futura, dopo la morte di Kiyō, egli non usa più quel soprannome, così l'autore, attraverso un gioco di parole, lo chiama semplicemente *occhan*, senza il *kanji* 坊 (*bō*), usato per designare i ragazzi giovani. Inoltre, in giapponese *occhan* è un termine colloquiale usato per indicare i signori di mezza età. Un altro riferimento al romanzo originale è dato dall'utilizzo, da parte di Inoue, del *rekishiteki kanazukai*, per scrivere il suo nome (おつちゃん), per cui, in questo caso, il carattere つ, anche quando indica un raddoppio consonantico, non viene scritto in piccolo (っ), ma a grandezza normale, come avviene nel romanzo di Sōseki (坊つちゃん).

Lancillotto e Shinsaku, per quanto conservino il loro nome originale, forse non sono immediatamente riconducibili alla loro opera di provenienza, il primo perché proviene da una delle prime opere di Sōseki, rimasta poco nota al pubblico (anche se non alla critica, incuriosita dalla prima rivisitazione in giapponese della materia arturiana), e il secondo perché, pur comparando in un'opera molto famosa, vi ricopre un ruolo minimo. Per quanto riguarda questi due personaggi, Inoue effettua anche un *pastiche* del loro modo di parlare, molto più evidente con Shinsaku, come ho scritto sopra, ma anche con Lancillotto, seppur in misura minore. Infatti, fin dalla sua prima apparizione, Lancillotto parla “con un leggero accento straniero”,⁸⁸ inoltre utilizza un lessico non molto comune nel giapponese parlato contemporaneo, come *yoi* per dire “buono, bene” al posto del più usato *ii*, o *go-fujin* per indicare una signorina, termine molto formale e solitamente non

⁸⁸ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit.), p. 64.

utilizzato nel parlato. Nella traduzione l'ho reso con "donzella", per richiamare il linguaggio cavalleresco che sembra che Inoue voglia mettere in bocca al personaggio, data la sua identità. Per lo stesso motivo Lancillotto parla sempre in forma cortese e in *kenjōgo*. Inoltre, pronuncia una frase in particolare che, specialmente se letta in giapponese, suona poco naturale, e sembra piuttosto un calco fatto dalla sintassi inglese, in cui si esplicitano soggetto e complemento di termine: “私は君に、君と同じことを申します。” (*Watakushi wa kimi ni, kimi to onaji koto wo mōshimasu*. “E io a te, ti dico la stessa cosa [che tu hai detto]”).⁸⁹ Se l'uso di vocaboli ormai desueti nel parlato può costituire un *pastiche* del linguaggio cavalleresco, quest'ultima costruzione della frase sembra più una parodia del modo di parlare giapponese degli stranieri, specialmente dei parlanti madrelingua inglesi che, soprattutto se alle prime armi, si basano molto sulla sintassi della loro lingua madre per costruire le frasi, rimanendo molto ancorati a un modo di parlare tipico da “libro di testo”. Questo tipo di *pastiche* verrà utilizzato molto più estensivamente sei anni dopo da Shimizu Yoshinori (1947) in *Eien no Jakku & Beti* (Jack & Betty per sempre, 1988).

Anche l'opera da cui proviene O-Tama non è tra le più famose, e il suo personaggio ha un ruolo piuttosto marginale, mentre Tōyama Hanako, se non inizialmente, verrà sicuramente ricondotta dal pubblico alla Madonna di *Bocchan* dopo che Occhan ne esclama il soprannome. È curioso notare come i nomi “Hanako” e “O-Tama” non vengano mai scritti nei romanzi originali (i personaggi vengono chiamati solo “Madonna” o “la figlia dei Tōyama” e “la cameriera”, rispettivamente), ma Inoue li inventi per l'occasione. L'ultimo caso di riscrittura di un personaggio è anche, come ho già fatto notare, quella più implicita e più difficile da notare, ovvero quella del maestro di *Kokoro*, che in quest'opera impersona il misterioso preside del liceo Ikueikankaika che non si mostra mai, ma di questo ho già scritto a sufficienza.⁹⁰

La tabella seguente illustra in maniera sintetica tutti gli elementi intertestuali presenti all'interno di quest'opera teatrale, secondo l'ordine in cui compaiono. Nella prima colonna li ho riportati così come appaiono, nella seconda ho indicato il testo di provenienza, mentre nella terza ho segnalato il modo in cui vengono inseriti nell'opera.

⁸⁹ *Id.*, p. 90,

⁹⁰ Cfr. *supra*.

Ipertesto	Ipotesto	Modalità
Tutto il prologo a Shuzenji	<i>Omoidasu koto nado</i>	Riscrittura degli eventi, parodia del teatro <i>shingeki</i>
Aneddoto su Roku	<i>Il 210° giorno</i>	Allusione
“Otanchin paleologo”	<i>Io sono un gatto</i>	Citazione
Liceo Ikueikankaika	<i>Io sono un gatto</i>	Parodia
Occhan	<i>Il signorino</i>	Riscrittura, devalorizzazione, continuazione
Lancillotto	<i>Kairokō</i>	Riscrittura, devalorizzazione, continuazione, <i>pastiche</i>
“Io inseguo il peccato, e il peccato insegue me”	<i>Kairokō</i>	Citazione
Sanshirō	<i>Sanshirō, E poi, La porta</i>	Unione di più figure in una, continuazione
Nuida Shinsaku	<i>Io sono un gatto</i>	Devalorizzazione ma anche valorizzazione, continuazione, <i>pastiche</i>
Kaneda Tomiko	<i>Io sono un gatto</i>	Menzione
“Luce e oscurità”	<i>Meian</i>	Allusione
Epilogo de <i>Il signorino</i>	<i>Il signorino</i>	Citazione
Tōyama Hanako	<i>Il signorino</i>	Riscrittura, valorizzazione
O-Tama	<i>Il 210° giorno</i>	Riscrittura, valorizzazione
Camminata di Hanako	Rapporto Occidente-Giappone in <i>Sōseki</i>	Parodia
Scena del dramma- <i>haiku</i>	<i>Io sono un gatto</i>	Parodia, citazioni a Masaoka Shiki
Espressioni <i>sōsekiane</i> su paravento	Opere varie	Citazioni
Foto di donna nuda	<i>Io sono un gatto</i>	Allusione
Preside	<i>Il cuore delle cose</i>	Riscrittura, allusione

Scena degli insulti	<i>Il signorino, Io sono un gatto</i>	Citazione, parodia
<i>Haiku</i> di Matsuo Bashō	<i>Lo stretto sentiero del profondo nord</i>	Citazione
“... visualizzarti come eri prima della nascita di tuo padre e tua madre”	<i>La porta</i>	Citazione
Dipinti <i>nanga</i> di Sōseki	Opere che Sōseki dipinse	Allusione
Fraasi lette nell’epilogo	<i>Omoidasu koto nado</i>	Citazioni

Dunque, come dimostrato, *Wagahai wa Sōseki de aru* è una commedia apparentemente semplice, ma densa di riferimenti ad altre opere di Natsume Sōseki. Tali riferimenti possono essere più o meno espliciti, e questo permette di attirare un vario pubblico, sia di chi conosce solo superficialmente lo scrittore e riuscirà a cogliere solo le citazioni più famose e i personaggi più noti, sia degli studiosi di letteratura giapponese (e magari specializzati in materia sōsekiana) che possono mettersi alla prova nel riconoscimento dei vari ipotesti. Infatti, non bisogna dimenticare che quest’opera è pensata per il teatro,⁹¹ perciò deve essere in grado di attirare una vasta gamma di spettatori e farli divertire.

A tale proposito, Inoue inserisce nel testo ogni tanto degli elementi tipici della sua scrittura, come la comicità *nonsense* (che scaturisce dalla surrealtà in cui è ambientato il sogno e dalle circostanze in cui si trova il liceo Ikueikankaika), la meta-teatralità e i giochi di parole, sempre cari all’autore, di cui si parlerà più in dettaglio nel prossimo capitolo concernente la traduzione dell’opera. Grazie a tutti questi fattori, la *pièce* risulta essere davvero un omaggio *à la* Inoue rivolto a Sōseki. Non sorprende la scelta dell’autore di riferimento per continuare un ciclo di opere che nei prossimi anni avrebbero omaggiato vari scrittori moderni giapponesi, cominciato già due anni prima con *Ihatōbo no geki-ressha*. Come si è già detto, Natsume Sōseki, già quando era in vita, veniva considerato uno dei più grandi scrittori dell’epoca. Inoltre, le sue prime

⁹¹ Attualmente, l’ultima rappresentazione teatrale di *Wagahai wa Sōseki de aru*, peraltro recentissima (12/11/2022-27/11/2022), è anche stata la prima in cui è stata portata in scena dalla Komatsu-za, la compagnia fondata dallo stesso Inoue Hisashi, per festeggiare la 145esima rappresentazione scenica della compagnia: <https://www.confetti-web.com/detail.php?tid=67989&> (link consultato a novembre 2022).

opere, *Wagahai wa neko de aru* e *Bocchan* soprattutto, sono forse i primi esempi di scrittura comica nella letteratura giapponese di periodo Meiji,⁹² in un panorama che sembrava aver completamente dimenticato la comicità, quasi a voler tagliare i ponti con il *gesaku* di periodo Edo. Come detto nel capitolo precedente, Inoue Hisashi si è ispirato spesso alla letteratura di quel periodo, perciò non è raro che abbia voluto omaggiare lo scrittore che per primo ha riportato la vena comica nel panorama letterario giapponese del ventesimo secolo.

Alla luce di tali considerazioni, ritengo ancora una volta scorretto definire *Wagahai wa Sōseki de aru* una parodia dell'opera di Natsume Sōseki. Questa è semplicemente una commedia che riscrive alcuni personaggi sōsekiani in un contesto nuovo, spesso creando delle continuazioni alle loro storie individuali. Nonostante il tono comico che determinate scene assumono, come la recitazione del dramma-*haiku*, esse servono solo per far divertire il pubblico, non per parodiare gli ipotesti originari. La parodia è presente in alcuni punti come tecnica narrativa, ma sempre con lo scopo di far ridere gli spettatori, non di ridicolizzare il personaggio o l'autore originale. Anzi, il messaggio che traspare da quest'opera, attraverso le storie dei professori del liceo Ikuieikankaika che, nonostante le difficoltà passate in vita, nel finale riescono a essere felici e liberi dalla presenza del preside, è un messaggio di speranza per il futuro, che spinge il lettore/spettatore a non abbattersi e a guardare avanti con ottimismo.

⁹² Marguerite WELLS, *Japanese humour*, Londra, Macmillan Press Ltd, 1997, p. 75. Sul ruolo di Sōseki nella letteratura comica si vedano anche *Id.*, pp. 90-95, YOSHIDA Junji, *Shifting Meanings of Humor at the Dawn of Literary Modernism in Meiji Japan*, pp. 18-25, e Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, pp. 73-74.

3. Tradurre il teatro di Inoue Hisashi

Lo scopo di questo capitolo è di fornire un commento alla mia traduzione di *Wagahai wa Sōseki de aru*, inclusa in appendice a questo lavoro. Il commento verterà principalmente su due punti: per prima cosa, mi focalizzerò sulla tipologia di testo tradotto, spiegando ciò a cui si deve prestare attenzione quando si traduce un'opera teatrale, e in secondo luogo mi concentrerò sulle peculiarità di Inoue Hisashi, ovvero i vari giochi di parole disseminati nel corso dell'opera, e su alcune strategie per adattarli.

3.1 Traduzione per la lettura o per il palcoscenico?

La prima cosa che va sottolineata è che questa traduzione è fatta a puro scopo di ricerca e non ha il fine di essere effettivamente rappresentata a teatro. Questo ha semplificato molto l'attività traduttiva, in quanto mi ha permesso di ignorare alcune esigenze proprie di un'opera per il palcoscenico. Infatti, un'opera teatrale ha bisogno, innanzitutto, di risultare appetibile per un potenziale pubblico, e poi, soprattutto, deve essere comprensibile, data l'impossibilità di mettere delle note esplicative a corredo del testo, a differenza di una traduzione scritta. Ciò significa che se una commedia o una tragedia scritte originariamente in una lingua straniera dovessero venire adattate per il palcoscenico, sarebbe molto probabile il ricorso a una traduzione "addomesticata", per usare la terminologia di Lawrence Venuti che, a sua volta, riprende Friedrich Schleiermacher (1768-1834).¹ Zuber-Skerritt afferma addirittura che questa sarebbe l'unica scelta possibile,² mentre Windle, riassumendo le posizioni di Hale e Farrell, scrive:

Terry Hale (2000: 65) has spoken of the theatre being "subject to a more powerful dynamic of cultural adaptation and change than the novel", while Joseph Farrell (1996: 54-5) has made the point that a translated novel with characters dropped or refashioned and scenes rewritten or cut would be derided, yet the self-same procedures raise few eyebrows in the theatre. They are acceptable here, of course, since few would question

¹ Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 44 (ed. or. *The Translator's Invisibility: A history of translation*, 1995).

² Ortrun ZUBER-SKERRITT, "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science", *Meta*, 33 (4), 1988, p. 486.

the need to refashion, rewrite and cut when reshaping prose texts into drama in the same language.³

Non dovendo preoccuparmi di nessun pubblico, nella mia traduzione non ho avuto necessità di tagliare scene o battute, né di modificare il nome dei personaggi. In effetti, si può affermare che ho seguito quella che Bassnett-McGuire definisce la prima strategia per la traduzione teatrale, ovvero quella della traduzione letterale, nel senso di trattare l'opera come un testo letterario:

The first [strategy] is to “treat the text as a literary work”: this is probably the most common form of theatre translation. The translator pays attention to distinctive features of dialogue on the page and is “faithful to the original”. This kind of translation is particularly common when complete works of a given playwright must be published, and when the commission is more for publication than for stage production.⁴

Il fatto che “Io sono Sōseki” sia una traduzione di questo tipo si può vedere dalle numerose note a piè pagina atte a spiegare meglio alcuni termini giapponesi o a fornire delle indicazioni, seppur minime, su certe personalità citate nel prologo. Riguardo ai termini giapponesi, seppure alcuni siano ormai entrati nel lessico comune anche in italiano, come *sushi*, *onigiri* o *tatami*, altre parole usate nella commedia come *chazuke*, *tamago-tōfu* o *daikon* risulterebbero oscure a uno spettatore italiano, perciò, qualora *Wagahai wa Sōseki de aru* dovesse venire rappresentata a teatro, si potrebbe pensare di adattarle, rispettivamente, in “riso in brodo”, “uovo sbattuto” e “ravello”. Sono perfettamente consapevole che queste “traduzioni” non rispecchiano totalmente il senso originale, ma servono per dare un'idea al pubblico di ciò di cui si sta parlando. Un altro passaggio in cui quest'operazione potrebbe risultare necessaria è quello in cui compare un'unità di misura, per esempio a pagina 22 c'è scritto “6 *shaku*”.⁵ Non essendo una traduzione per il teatro ho preferito tenere l'unità di misura giapponese, ma dovendola

³ Kevin WINDLE, “The translation of drama”, in Kirsten Malmkjær, Kevin Windle (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, 2012, pp. 154-155.

⁴ Susan BASSNETT-MCGUIRE, “Ways through the Labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts”, in Theo Hermans (ed.), *The manipulation of literature – Studies in literary translation*, Londra, Routledge, 1985, p. 90, citato in Monica RANDACCIO, “Drama translation as textual and cultural transformation”, in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, n. 11, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2009, p. 147.

⁵ INOUE Hisashi, *Wagahai wa Sōseki de aru*, Shinchōsha, Tōkyō, 1982, p. 22.

adattare si potrebbe mettere “2 metri”, ovvero la lunghezza corrispondente, all’incirca. Tuttavia, è pur vero che tale misura non compare in una battuta di un personaggio, ma in un’indicazione per la preparazione della scena, e quindi il pubblico non la sente direttamente. In questo caso, se tale terminologia è utilizzata nelle didascalie teatrali, credo che si possa anche lasciare in originale, ed eventualmente accompagnare con una nota per una futura pubblicazione cartacea. Ad ogni modo, nella traduzione non ho sempre lasciato i termini giapponesi, ma in certi casi, come quando non indicavano nomi di cibi specifici, ho preferito tradurli, come la parola *kakemono* che ho reso come “rotolo appeso”.

Invece, per quanto riguarda le menzioni di personaggi giapponesi, come Komiya Toyonaga, Abe Yoshishige o Matsune Tōyōjō, per rendere il dialogo più intelligibile al pubblico si potrebbero modificare leggermente le battute aggiungendo una breve spiegazione sulla loro identità, oppure tagliare completamente quelle battute, se possibile, anche se, nel caso dell’ultimo personaggio, probabilmente nemmeno il pubblico giapponese è a conoscenza delle circostanze per cui egli si trovava a Shuzenji con Sōseki e che nella commedia vengono date per scontate. In questo caso, se si volesse adattare il dialogo, bisognerebbe comunque stare attenti a non fornire troppe informazioni, poiché si commetterebbe un errore di ipertraduzione, fornendo dei dettagli in più al pubblico che fruisce dell’opera tradotta, che chi gode dell’opera in lingua originale probabilmente non ha.⁶ Ad ogni modo, se davvero si volesse procedere in questa direzione, bisognerebbe farlo con cautela per non snaturare troppo l’opera originale.

Un altro punto a cui si dovrebbe prestare attenzione nella traduzione di un testo teatrale riguarda i cosiddetti concetti di “recitabilità” (“stageability/performability”) e “parlabilità” (“speakability”), a lungo dibattuti tra gli studiosi del settore.⁷ In sostanza, il primo si basa sul rapporto tra battute parlate e gesti eseguiti sulla scena, mentre il secondo prende in esame la lunghezza delle battute, le pause e i fiati (è stato introdotto anche il concetto di “breathability”, traducibile come “respirabilità”) che fanno gli attori durante la recitazione in lingua originale. La presa in considerazione dell’aspetto

⁶ Peter NEWMARK, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988, p. 24 (ed. or. *Approaches to Translations*, 1981).

⁷Cfr. Silvia BIGLIAZZI, Peter KOFLER, Paola AMBROSI, “Introduction”, in Silvia Bigliuzzi, Peter Kofler, Paola Ambrosi (eds.), *Theatre translation in performance*, New York, Oxford, Routledge, 2013, pp. 6-9.

performativo nella traduzione di un testo teatrale è ricordata anche da Bassnett-McGuire, come riassume Randaccio:

The third [strategy] is the “attempt to translate performability”. This term, “performability”, is used by the translators who claim to have taken into account the performance dimension of a text. Although a controversial term, what it seems to imply is an attempt in the TL [(target language)] to create fluent speech rhythms and so produce a text that TL actors can speak without too much difficulty. Performability becomes thus the motivation for substituting regional accents in the SL [(source language)] with regional accents in TL, creating equivalent registers in the TL and omitting passages that are too closely bound to the SL cultural and linguistic context.⁸

Tuttavia, la stessa Bassnett qualche anno dopo rinnegherà il termine “performability” giudicandolo manchevole di una precisa definizione.⁹ A tale critica si aggiunge Suh, il quale afferma che non serve a nulla domandarsi come poter rendere un’opera recitabile in una lingua e una cultura diverse da quelle d’origine o se sia giusto modificare certi aspetti di un’opera teatrale pur di riuscire a rappresentarla all’estero. Piuttosto, egli conclude dicendo che “drama translators and scholars could achieve more useful and concrete results by examining closely and analyzing what directors and performers in each culture/region actually do to the text in order to make it performable or speakable and for it to be effectively performed in conformity with the norms and conventions of the given culture/region”.¹⁰

Ad ogni modo, poiché la traduzione fatta da me non è stata eseguita allo scopo di essere effettivamente recitata su un palcoscenico, tali nozioni non sono state prese in considerazione. In realtà, anche ragionando a posteriori e pensando a come avrei potuto modificare il testo tenendo conto di quegli aspetti, mi viene da pensare che non ce ne fosse davvero bisogno. Infatti, lo stesso Inoue Hisashi è molto abile nello scandire il ritmo della recita, suddividendo il tempo tra le varie battute dei personaggi e i gesti che essi compiono sulla scena. Le battute molto lunghe riguardano aneddoti raccontati

⁸ BASSNETT-MCGUIRE, “Ways through the Labyrinth...” (op. cit.) p. 90, citato in RANDACCIO, “Drama translation as textual and cultural transformation”... (op. cit.), p. 147.

⁹ Susan BASSNETT-MCGUIRE, “Translating for the Theatre: The Case against Performability”, *TTR: Traduction, terminologie, redaction*, 4 (1), 1991, p. 101, citato in Silvia BIGLIAZZI, Peter KOFLER, Paola AMBROSI, “Introduction”... (op. cit), p. 8.

¹⁰ Joseph Che SUH, “The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts - The Case of Cameroon”, *inTRAlinea*, Vol. 13, 2011, p. 4.

(come quelli di O-Sen) o letture di documenti (come la lettera degli studenti al preside nell'ultima scena), e mai battute all'interno di un dialogo vero e proprio, in cui le frasi pronunciate devono essere più brevi per garantire un botta e risposta che sembri naturale. Inoltre, per non appesantire troppo la dinamicità della commedia, spesso anche tali battute lunghe vengono inframmezzate con osservazioni degli altri personaggi presenti sulla scena o con commenti dello stesso personaggio che sta leggendo (basti pensare a tutte le interruzioni di Yamakan nell'ultima scena mentre legge la lettera), che spesso danno anche comicità alla rappresentazione. In altre parole, anche se si traducesse *Wagahai wa Sōseki de aru* per la *mise en scène*, credo che basterebbe tradurre fedelmente quanto scritto dall'autore, senza modificare troppo la lunghezza delle frasi. Forse, gli unici casi in cui si potrebbe fare qualche modifica sono quelli in cui la battuta del personaggio precede la spiegazione didascalica di come quella battuta dovrebbe essere pronunciata. Un esempio di questo lo si può avere alle pagine 17 e 22, in cui le azioni che Secchō deve compiere nel pronunciare le battute sono spiegate dopo la scrittura della battuta stessa, per via della costruzione della frase in giapponese. La mia traduzione ha voluto rispecchiare questa struttura, ma, qualora si volesse rendere la recitazione più facile per un attore, si potrebbe spostare la didascalia prima della battuta, anche se non credo che sia una strategia da attuare troppo spesso. A tal proposito, va evidenziato come una scrittura che non spezza troppo le battute, ma che le mantiene il più vicino possibile e l'inserimento di didascalie solo nei punti in cui la recitazione subisce effettivamente una pausa sono strategie che rendono più scorrevole la lettura. Perciò ritengo che tale strategia sia più appropriata per una traduzione pensata per essere letta.

Per quanto riguarda le didascalie, esse rivestono una grande importanza in *Wagahai wa Sōseki de aru*, così come in tutte le altre opere teatrali di Inoue. Infatti, come evidenzia Nagai, egli dà molta importanza al ritmo che le parole assumono nella conversazione quando vengono pronunciate dagli attori e anche a come le battute vengono intervallate alle azioni che essi compiono sul palco, e spesso l'alternanza di battute e azioni crea una comicità che contrasta con l'eventuale drammaticità della scena.¹¹ In particolare, in quest'opera ci sono diversi momenti in cui le battute degli attori devono essere in

¹¹ KOMORI Yōichi, NARITA Ryūichi *hen*, *Inoue Hisashi wo yomu: jinsei wo kōtei suru manazashi*, Tōkyō, Shūeisha, 2020, pp. 208-211.

perfetta sintonia con i loro movimenti per riuscire a rendere il giusto effetto. Alcuni esempi: la scena in cui i professori si contendono la prima lettera del preside per leggerla, o quando gioiscono all'arrivo di Hanako e le loro parole sono continuamente intervallate dagli squilli di tromba (che, in questo caso, ho preferito tradurre con l'onomatopea, contrariamente a quanto si suole fare, per aumentare l'effetto comico della scena e fare in modo che il lettore potesse raffigurarsela anche a livello uditivo); o ancora, poco dopo, quando Yamakan legge la seconda lettera del preside e intanto Shinsaku cerca di accendere la sigaretta a Hanako; la camminata che Hanako, travestita da preside, mostra nella scena successiva mentre la spiega; la scena finale in cui i vari membri del personale scolastico dipingono la loro utopia personale mentre parlano fra di loro. Come afferma Nagai, "con Inoue la recita non progredisce mai solo attraverso il semplice dialogo. Lui si ingegna sempre per non far risultare la scena solo uno scambio di battute, inserendo sempre dei movimenti in cui si usano piccoli oggetti di scena."¹² In tutti questi momenti le didascalie rivestono un ruolo fondamentale, e potrebbe essere rischioso spostarne la posizione per facilitare un attore che dovesse ipoteticamente recitare quest'opera tradotta, quindi, come scritto sopra, non ritengo che sia un provvedimento da adottare in tutti i casi. Nel corso dell'opera, la scena che più di tutte fa uso delle indicazioni scritte nelle didascalie teatrali è senza dubbio quella della recitazione del dramma-*haiku*. In questo episodio i professori sono vestiti da gatto e devono muoversi su un palco provvisorio montato sul palcoscenico vero e proprio (si tratta, dunque, di una scena metateatrale). I professori-gatti compiono delle azioni, descritte minuziosamente nelle didascalie, ma non parlano mai (si limitano a dei miagolii), e l'unico momento in cui si ode una voce umana è quando la recitazione si ferma inscenando un *tableau-vivant* e Shinsaku, travestito da poeta, recita uno *haiku* per esprimere le sue emozioni su quanto appena visto.

Oltre a queste descrizioni minuziose, un altro modo in cui Inoue utilizza le didascalie, come già accennato nel precedente capitolo, è quello di inserirvi dei commenti, talvolta piuttosto ironici, su un personaggio. In altri casi, tuttavia, esse servono a fornire al lettore delle informazioni in più, e lo si può vedere da quando introduce la figura di Secchō. L'autore infatti scrive: "Fino a due anni fa era un giornalista per l'Asahi

¹² *Id.*, p. 211.

Shinbun, ora scrive critiche sul teatro *nō* per loro. Sei giorni prima, il 18 agosto, si è stabilito alla Kikuya in qualità di inviato speciale dell'Asahi, e si sta prendendo cura di Sōseki.”¹³ Queste informazioni sono completamente inutili a uno spettatore che va a vedere l'opera a teatro, poiché non ha modo di venirne a conoscenza, essendo solo scritte nella didascalia. Allo stesso modo, quando Shinsaku riceve la prima lettera del preside e la segna nel registro dei documenti ricevuti, Inoue non scrive semplicemente che l'azione avviene in maniera esageratamente solenne, che alla fine è quello che si vedrebbe a teatro, ma scrive addirittura: “Per esempio, se il Papa di Roma ricevesse una lettera dal ‘Signore Dio che è nei Cieli’, si può stare sicuri che la sua reazione sarebbe uguale a quella di questo vecchio in questi momenti.”¹⁴ Si potrebbe pensare che questo genere di frasi siano state aggiunte solo per la versione cartacea pubblicata, ma dato che in tutta l'opera sono gli unici due esempi di commenti totalmente superflui ai fini della recita, mi sento di escludere questa ipotesi.

La mia traduzione di *Wagahai wa Sōseki de aru* non è stata fatta per essere rappresentata a teatro e ha seguito il testo scritto e pubblicato in volume dell'opera teatrale (io stesso, purtroppo, non ho avuto occasione di vederla messa in scena). Ciò mi ha permesso di non soffermarmi troppo sull'adattamento di alcuni termini giapponesi che, nella quasi totalità dei casi, sono rimasti in lingua originale, avendo modo di inserire note a piè pagina. Lo stesso si può dire per i nomi propri di personalità giapponesi poco note in Italia, per cui una messa in scena avrebbe richiesto l'aggiunta di qualche battuta esplicativa o l'eliminazione completa della battuta in cui esse vengono menzionate. Tuttavia, il modo di Inoue Hisashi di scrivere un'opera teatrale la rende perfettamente godibile sia a teatro, che in forma scritta, grazie alle numerose e minuziose didascalie, pertanto ritengo che, qualora “Io sono Sōseki” dovesse essere rappresentata su un palcoscenico, non sarebbe necessario alcuno spostamento di battute o di didascalie, ma solo effettuare le modifiche discusse sopra.

3.2 Le difficoltà linguistiche

Anche se la mia traduzione di *Wagahai wa Sōseki de aru* non ha tenuto conto delle necessità specifiche di un'opera da rappresentare sulla scena, dato che ho potuto inserire

¹³ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit), p. 17.

¹⁴ *Id.*, p. 61.

a piacimento delle note a piè pagina per fornire spiegazioni aggiuntive, ho voluto comunque provare a rendere i vari giochi di parole disseminati lungo la commedia, piuttosto che tradurli letteralmente e spiegarne il significato in una nota. Come già accennato nel primo capitolo, l'uso di battute e giochi di parole, spesso basati su omofoni, presenti in gran numero nella lingua giapponese, è una delle cifre stilistiche di Inoue Hisashi che ha più contribuito a renderlo famoso in patria. Tuttavia, allo stesso tempo gli ha forse impedito di raggiungere la notorietà internazionale che avrebbe meritato, poiché i giochi linguistici sono una grossa sfida per i traduttori e non sempre è possibile renderli in maniera efficace nella lingua d'arrivo. Dopotutto, come ricorda Delia Chiaro:

Verbal humour travels badly. As it crosses geographic boundaries humour has to come to terms with linguistic and cultural elements which are often only typical of the source culture from which it was produced thereby losing its power to amuse in the new location. Humour generating devices such as words and phrases with more than one meaning and distinctive references to people, history, events and customs of a particular culture are characteristics that are often the basis of wordplay. And it is the combination of such linguistic and culture-specific features that creates one of the most arduous challenges not only for professional translators of comic literature, theatre and films, but also for anyone who has tried to tell a joke or be funny in a language other than their own.¹⁵

Nel corso della sua lunga carriera da scrittore Inoue ha spesso inserito battute o parodie che facevano riferimento a elementi culturali tipicamente giapponesi e che difficilmente sarebbero stati compresi da lettori stranieri. Un esempio sono le parodie dei vari autori incontrate in *Bun to Fun* e *Kirikirijin*, ma anche le opere teatrali che prendono spunto dalla vita di autori giapponesi, come in *Wagahai wa Sōseki de aru*, sarebbero difficilmente riproducibili all'estero a causa del *gap* culturale che probabilmente renderebbe la commedia poco appetibile per il pubblico straniero. Inoltre, Nakamura Akira avverte come alcune parodie fatte da Inoue spesso si riferiscano a pubblicità o programmi televisivi in voga nel periodo in cui scriveva, e che, quindi, ci sarebbero

¹⁵ Delia CHIARO (ed.), *Translation, Humour and Literature*, Volume I, Translation and Humour, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 1.

poche probabilità che vengano comprese addirittura dagli stessi lettori giapponesi di generazioni future.¹⁶

In ogni caso, tolti i riferimenti a volti noti del periodo Meiji e a episodi della vita o a personaggi di Natsume Sōseki, non c'è nulla in quest'opera che possa preoccupare ulteriormente un lettore non giapponese. Infatti, *Wagahai wa Sōseki de aru* è una commedia della seconda fase di Inoue, e non contiene i classici elementi comici e parodistici dell'autore. Ciò non significa che l'opera non faccia ridere; infatti, le situazioni comiche ci sono, ma scaturiscono per lo più dall'assurdità della scena, dai comportamenti di certi personaggi o dal loro modo di parlare, e non da battute comiche o da particolari giochi di parole, che non mancano, come vedremo, ma non sono così incisivi per la trama. Il gioco di parole, che per Bergson costituiva una “distrazione momentanea del linguaggio”,¹⁷ viene definito da Dirk Delabastita come “the general name for the various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings”.¹⁸ In giapponese, il termine viene tradotto in vari modi. La parola *genko yūgi* (letteralmente “gioco linguistico”) viene usata come termine-ombrello per raggruppare categorie più specifiche, come lo *share*, il *dajare* o il *jōku*. *Share* è un termine che può significare “gioco di parole”, ma più in generale “battuta”, cioè una risposta arguta basata sul *kotoba asobi*, il gioco di parole in senso stretto, costruito soprattutto sull'assonanza, la consonanza o l'allitterazione tra termini, sulla loro ambiguità semantica o sul *jiguchi* o *goroawase*, i quali sono termini utilizzati intercambiabilmente che indicano, nello specifico, la creazione di nuovi modi di dire o proverbi modificando quelli già esistenti con parole simili per pronuncia. Il *dajare*, ovvero uno “*share* scadente”, è traducibile in italiano come “freddura”.¹⁹ Un altro termine utilizzabile in giapponese è *jōku* (traslitterazione dell'inglese *joke*), che mantiene la stessa ambiguità

¹⁶ NAKAMURA Akira, “Inoue Hisashi no genko sekai”, in Shibun Takashi *hen*, *Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, vol. 49, 10, Tōkyō, Gyōsei, 1984, p. 32.

¹⁷ Henri BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Arnaldo Cervesato, Carmine Gallo (a cura di), Bari, Laterza, 1994, p. 78 (ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900).

¹⁸ Dirk DELABASTITA, “Introduction”, *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, 1-22, Special issue of *The Translator* 2 (2), 1996, p. 128.

¹⁹ OTAKE Takashi, “*Dajare* is more Flexible than Puns: Evidence from Word Play in Japanese”, *Journal of the Phonetic Society of Japan*, Vol. 14, n. 1, 2010, pp. 79-80.

semantica in quanto traducibile sia come “battuta” (dunque *share*), sia come “barzelletta” (cioè una storiella comica, ma che solitamente non richiede dei giochi di parole, e che in giapponese è più propriamente tradotta con *waraibanashi*), sia come “scherzo” (che non è limitato alla sola parola e che in giapponese è più comunemente detto *jōdan*). Quest’ampiezza di significati e di termini rende difficile anche per i giapponesi stessi distinguere nettamente l’uno dall’altro, tant’è che spesso vengono usati tutti in maniera quasi intercambiabile o sono intesi diversamente da quanto specificato nel dizionario, come mostra il sondaggio di Dybala, Rzepka, Araki e Sayama sulla percezione delle parole *dajare* e *jōku*: alcuni considerano i primi una sottocategoria dei secondi, altri no.²⁰ Tralasciando la complicata distinzione tra i termini usati per rendere il concetto, è mia intenzione analizzare di seguito i giochi di parole presenti in *Wagahai wa Sōseki de aru*, e confrontare una traduzione letterale parola per parola con quella che ho scelto di scrivere, per capire quali possono essere delle tecniche per rendere al meglio un gioco di parole, possibilmente senza il bisogno di aggiungere note esplicative.

Il primo viene inserito poco prima che Nuida Shinsaku entri in scena. Yamakan ha terminato la spiegazione dei tasti dolenti di tutti i professori del liceo Ikuieikankaika, e Kenkichi gli sta dicendo che non ce n’era bisogno, poiché lui, per sua natura, non è mai riuscito a stare in una stanza con altre persone, specialmente se non le conosceva, e dunque chiedeva sempre di uscire prima, evitando le lezioni. Egli afferma che avvertiva come se dell’“elettricità [gli scorresse] per tutto il corpo”, per poi salirgli fino al viso e uscirgli sotto forma di scintille elettriche.²¹ A questa affermazione Yamakan gli risponde che si comporta come se fosse la personificazione dell’espressione giapponese “*kao kara hi ga deru*”²² (letteralmente “sputare fuoco dalla faccia”). Nel fare questo Inoue attua uno *share* che gioca su due livelli semantici, ovvero ciò che succede effettivamente a Kenkichi (anche perché la parola “scintilla elettrica” è scritta *denki no hanabi*, cioè “fuochi d’artificio elettrici”, dunque contiene la parola “fuoco” che permette il rimando all’espressione successiva), e il significato vero e proprio dell’espressione, che significa “essere molto imbarazzato”. Come analizza Nakamura,

²⁰ Pawel DYBALA, Rafal RZEPKA, ARAKI Kenji, SAYAMA Kohichi, “Japanese Puns Are Not Necessarily Jokes”, *Artificial Intelligence of Humor*, Papers from the 2012 AAAI Fall Symposium, Arlington, Virginia, USA, 19-10-2012, pp. 7-13.

²¹ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit), pp. 59-60.

²² *Id.*, p. 60.

questo è uno di quei casi in cui Inoue “attiva il significato etimologico di parole o espressioni idiomatiche comuni”.²³ Anche se il significato dell’espressione corrisponde all’italiano “diventare rosso come un peperone/pomodoro” usata in situazioni analoghe,²⁴ siccome una traduzione che seguisse questo modo di dire avrebbe impedito la realizzazione della battuta, in quanto completamente distaccata dal discorso precedente, ho voluto trovare un modo di dire che rispecchiasse di più il comportamento di Kenkichi. Dato che l’unico modo di dire appropriato in italiano è “fare faville”, e che il suo significato è totalmente diverso da quello di *kao kara hi ga deru*, il suo inserimento mi ha obbligato a modificare la frase di Yamakan per mantenere la battuta e la coerenza del dialogo. Infatti, nella mia traduzione la sua frase è diventata “Uhm, nonostante quello che ti succede, non si può certo dire che tu ‘faccia faville’ in pubblico, eh?”,²⁵ quando, letteralmente, lui esclama: “Uhm, proprio quello che si dice comunemente ‘far uscire il fuoco dalla faccia’, eh?”. A questo, in giapponese Kenkichi risponderebbe: “Sì, sono la versione del ventesimo secolo di quel detto popolare”, frase che, per fini di coerenza, ho dovuto modificare in “Direi di no. Anche se sono l’incarnazione di quel modo di dire, mi succede nei momenti sbagliati.”²⁶

Il secondo punto rivelatosi ostico per la traduzione, anche se non lo definirei propriamente un gioco di parole, è all’inizio della seconda scena, nel dialogo tra Kenkichi e Shinsaku. In questo scambio di battute Kenkichi, parlando della moglie del preside che potrà procurarsi da vivere con i soldi ricavati dalla vendita della scuola, utilizza il termine antiquato “*beien no shi*” 米塩の資,²⁷ che indica le spese da affrontare nella vita quotidiana, come quelle per il vitto e l’alloggio (per cui in giapponese si usa il più comune *seikatsuhi*). Shinsaku, che non conosce il vocabolo, chiede delucidazioni e Kenkichi gli spiega i *kanji* con cui si scrive. Letteralmente, la sua battuta risulta: “*Bei* è il riso, *en* è il sale. In altre parole, sono i soldi con cui comprarsi il riso e il sale.” Tuttavia, una simile traduzione sarebbe impossibile a meno che non si lasciasse il termine giapponese, che però risulterebbe incomprensibile a un pubblico italiano.

²³ NAKAMURA, “Inoue Hisashi no gengo sekai”... (op. cit.), p. 37.

²⁴ Peraltro, l’analogia con il colore rosso rimane anche nell’espressione giapponese: una situazione di imbarazzo comporta un forte afflusso di sangue alla testa che la colora di rosso, come se si dovesse “sputare fuoco”.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Id.*, p. 72.

Pertanto, nella mia traduzione ho cercato di inserire dei termini con lo stesso significato, e che fossero per quanto possibile desueti o quantomeno non comuni nel linguaggio quotidiano, ovvero “vettovaglie” e “sostentamento”, rendendo il dialogo il seguente:

- Kenkichi** Il preside ha lasciato l’edificio scolastico e il terreno alla vedova, giusto? Quindi se lei li vendesse, potrebbe usare quei soldi per le vettovaglie per il proprio sostentamento. In tal caso...
- Shinsaku** Le vetto... Cosa?
- Kenkichi** Le vettovaglie sono il cibo, il sostentamento significa rimanere in vita. In pratica avrebbe i soldi per comprarsi il cibo con cui tirare avanti, in altre parole non dovrebbe preoccuparsi delle spese quotidiane.²⁸

In questo caso una modifica, anche piuttosto radicale, della battuta di Kenkichi si è rivelata necessaria per mantenere coerente il filo del discorso.

Un altro gioco di parole appare poco più avanti, quando Occhan, Lancillotto e Shinsaku discutono su dove portare a termine il suicidio. Per indicare l’azione usano il termine *kekkō*, scritto con i *kanji* 決行, che significa “effettuare, svolgere, portare a compimento, agire con determinazione”. Il gioco di parole che qui avviene è basato sull’omofonia tra questo vocabolo e *kekkō* scritto con i *kanji* 結構, che invece significa “splendido, buono, magnifico”. I tre personaggi sembrano decisi a suicidarsi gettandosi dalle cascate Kegon a Nikkō, e pensano che prima di compiere il gesto potrebbero visitare la città. In particolare, Shinsaku commenta dicendo di non aver mai visto il tempio Tōshōgū, monumento artistico principale di Nikkō, talmente bello da aver portato alla nascita del detto popolare: “*Nikkō wo mizu shite kekkō to iu nakare*”, ovvero “senza aver visto Nikkō non si può dire (la parola) ‘bellezza’”. Tuttavia, poiché stavano parlando di compiere il suicidio, egli si confonde e storpiò il proverbio, dicendo “*Nikkō wo mizu shite kekkō suru nakare*”, cioè “senza aver visto Nikkō non puoi agire con determinazione”.²⁹ In questo caso, il *goroawase* è dato dalla somiglianza tra i due detti, uno vero e uno inventato da Inoue per l’occasione. Poiché in italiano non esistono proverbi riguardanti la città di Nikkō, li ho semplicemente tradotti cercando di

²⁸ *Id.*, pp. 72-73.

²⁹ *Id.*, p. 80.

mantenere il senso generale e allo stesso tempo di renderli simili fra loro, in modo da giustificare l'errore di Shinsaku. Ecco allora che la battuta del vecchio segretario diventa: "E poi si dice pure 'senza aver visto Nikkō non si può andare all'altro mondo', no, era 'la bellezza di Nikkō non è di questo mondo'".³⁰ I due detti in italiano non risultano tanto simili quanto quelli in giapponese, che differivano per una parola sola, ma credo che si possa cogliere ugualmente la somiglianza, grazie ad elementi condivisi, quali le parole "Nikkō", "non" e "mondo". Successivamente egli afferma anche l'esistenza del detto "*Nikkō wo mite shine*" (Vedi Nikkō e poi muori), anche se in giapponese non esiste, e forse vuole solo essere un calco della famosa frase attribuita a Goethe "Vedi Napoli e poi muori", ma in questo caso una traduzione letterale è più che sufficiente. In un'eventuale traduzione per un'effettiva messa in scena si potrebbe pensare di semplificare il dialogo mettendo in bocca a Shinsaku solo il detto "Vedi Nikkō e poi muori", in modo da dare al pubblico italiano la storpiatura di un detto molto conosciuto.

Lo *share* successivo è piuttosto semplice ed è presente all'inizio della terza scena, nel discorso di Hanako travestita da preside. In un punto, commenta gli stipendi assai miseri che ogni mese faceva pervenire in vari modi agli insegnanti, e utilizza l'espressione "*suzume no namida*" (letteralmente "lacrima di passero"), che in giapponese si usa per indicare una quantità estremamente minima, anche se meglio di niente. In realtà, la frase che lei pronuncia è: "Se comparassi i vostri stipendi a una lacrima di passero, persino il passero si arrabbierebbe",³¹ per sottolineare la quantità estremamente scarsa di denaro contenuta nelle buste paga degli insegnanti. Tuttavia, una traduzione letterale come questa non è possibile, poiché in italiano non esiste la locuzione "lacrima di passero" per indicare una scarsa quantità. Quindi, ai fini di una traduzione più efficace ho cercato un'espressione che significasse "da nulla, misero", a cui poi potessi aggiungere un commento che la minimizzasse ulteriormente. Visto che si parla di stipendi, mi è subito venuta in mente "da quattro soldi", e così la frase è diventata: "Inoltre, riguardo alla paga che inviavo ogni mese in svariati modi al personale scolastico... so bene che era molto misera, davvero uno stipendio da quattro soldi, anzi, forse a malapena da un soldo,

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Id.*, p. 96.

e per questo voglio porgervi le mie più sentite scuse”.³² Anche in questo caso è stato necessario discostarsi dal significato letterale del testo originale per raggiungere un’“equivalenza dinamica”³³ fra testo di partenza e testo di arrivo, in modo da preservare la battuta.

Un ulteriore gioco di parole ha luogo nella stessa scena, poco più avanti, quando i professori porgono i loro saluti al preside. Gli insegnanti sono estremamente agitati nel vedere per la prima volta davanti ai loro occhi quello che credono essere il preside che venerano come una divinità, e nel rivolgergli la parola balbettano. In particolare, Occhan vorrebbe chiedergli dove vive (*O-sumai wa doko desu ka?*), ma non riesce ad andare oltre le sillabe *o-su*, così il preside-Hanako prende la parola e, “con aria baldanzosa” lo saluta rivolgendogli un *ossu*, un tipico saluto maschile molto informale.³⁴ La difficoltà nel rendere efficacemente questo scambio di battute sta nel trovare un modo per chiedere dove abita qualcuno e che incominci con le stesse lettere di un saluto informale. Giocando sul fatto che Occhan fosse il secondo a salutare il preside (prima di lui era stato il turno di Sanshirō, che gli aveva chiesto da quale scuola si fosse laureato), ho fatto iniziare la frase con “E”, per suggerire una continuità nelle domande dei professori, così che il preside-Hanako potesse rispondere con un “Ehilà!”. Un’altra soluzione possibile sarebbe stata quella di sostituire l’intero scambio di battute con una domanda e una risposta totalmente differenti, ma non volevo discostarmi troppo dal testo originale, anche perché farlo avrebbe reso necessaria non solo la sostituzione di queste due battute, ma di tutto il dialogo fra questi due personaggi, che risulta il seguente:

Occhan	(<i>Nervosissimo</i>) E- e- e-...
Preside =	(<i>Con aria baldanzosa</i>) Ehilà.
Hanako	
Occhan	E- e dove abita?
Preside =	Ah, era questo che voleva chiedermi. Abito nella zona di Yamanote.
Hanako	
Occhan	Lo immaginavo. Allora siete un autentico abitante di Edo.

³² *Ibid.*

³³ Eugene NIDA, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964, p. 159.

³⁴ INOUE, *Wagahai wa...* (op. cit), p. 105.

Preside = (Annuisce)

Hanako

Occhan (Orgoglioso) Anch'io lo sono.³⁵

Pur non trattandosi di giochi di parole, non è stata semplice nemmeno la scena della recita del dramma-*haiku*, poiché ho voluto tradurre i vari *haiku* recitati rispettando la metrica originale, quindi con tre versi da 5, 7 e 5 sillabe rispettivamente, e senza alterare il significato dell'originale. Ho preso questa decisione sia perché ritengo che gli *haiku*, dove possibile, siano da tradurre sottoforma di altri *haiku*, sia perché più avanti lo stesso Inoue esplicita che la frase di O-Tama che interrompe la recita era stata pronunciata con la stessa metrica delle poesie di prima.³⁶ Ad ogni modo, la traduzione dei componimenti non ne altera il significato e non si discosta da quello originale; ho dovuto semplicemente riformulare alcune frasi per farle rientrare nella metrica giusta, un lavoro difficile ma anche piacevole.

Infine, l'ultimo gioco di parole è al termine della quarta scena, quando i quattro membri del personale scolastico dipingono la loro utopia personale. In questo frangente, Lancillotto esclama, in giapponese: “詩の国ですな *Shi no kuni desu ne?*” (È il paese della poesia, non trovate?), salvo poi venire frainteso dagli altri che esclamano, sorpresi: “死 *Shi?!?*” (Morte?!), a cui Lancillotto replica, per chiarire: “ポエムの方……の詩 *Poemu no hō... no shi*” (La poesia... quella dei poemi).³⁷ Va da sé che lasciare tradotto così questo dialogo l'avrebbe reso privo di senso in italiano, poiché il tutto si basa sull'omofonia tra “poesia” e “morte”, entrambe pronunciate *shi* in giapponese. Per rendere il gioco di parole ho cercato due omofoni italiani, di cui uno potesse rappresentare un'immagine positiva, in modo da sostituire il “paese della poesia”. Diversamente dal giapponese, l'italiano non dispone di un numero elevato di omofoni, ma svariate parole hanno più significati, così ne ho cercata una che potesse essere fraintesa con qualcosa di molto diverso da quello per cui Lancillotto la usa. La mia scelta è ricaduta su “riso”, che può indicare sia la risata, sia l'alimento, e ho reso lo scambio di battute nel seguente modo:

³⁵ *Id.*, pp. 105-106.

³⁶ *Id.*, p. 118.

³⁷ *Id.*, pp. 153-154.

- Lancillotto** Che posto magnifico. È proprio il paese del riso, non trovate?
- I tre** (*Un po' sorpresi*) Del riso...?! Per caso ha fame?
- Lancillotto** No, intendo la risata... quella che si fa quando si è contenti. La sala insegnanti la costruiamo in questo punto?³⁸

La domanda “per caso ha fame?” l’ho aggiunta per far comprendere meglio il gioco di parole e rendere più naturale la reazione dei tre personaggi, usando una strategia che Klaudy chiama “global compensation”, in cui “the translator takes advantage of the opportunities offered by the target language and uses striking and idiomatic expressions thus compensating the reader for having had to use less than ideal solutions in other areas”.³⁹

Gli esempi esaminati in *Wagahai wa Sōseki de aru* vogliono far comprendere che esistono diversi modi per tradurre i giochi di parole e che non bisognerebbe mai arrendersi di fronte alla presunta “intraducibilità” di certi passaggi. Tawada Yōko (1960), scrittrice giapponese che vive in Germania e scrive sia in giapponese che in tedesco, invita i traduttori a fare delle traduzioni che non “difendano” la lingua di partenza, ma che la “offendano”, trovando soluzioni originali nella propria lingua di arrivo per tradurre i suoi giochi di parole.⁴⁰ Inoltre, riguardo all’impossibilità di tradurre i giochi di parole, analizzando quanto affermano Ronald Landheer e Michel Ballard, Delabastita sintetizza:

First, they [Landheer and Ballard] condemn any form of defeatism such as one may plausibly believe to be inherent in the notion of untranslatability. They claim that excellent translation solutions can be found for many puns, if only the translators use to the full the linguistic resources and textual leeway available to them in recreating the pragmatic function of the original wordplay. Second, both authors contend that ultimately the text and not the isolated pun should be regarded as the unit of translation, which invalidates any conclusion based on the non-reproducibility of individual ambiguities taken out of their contextual setting. It is on the macro-structural level that

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Kinga KLAUDY, “Compensation in translation”, in Patra Sztatmári, Dóra Takács (eds.), *...mit den beiden Lungenflügeln arbeiten. Zu Ehren von János Kohn*, Monaco, LINCOM, p. 163.

⁴⁰ TAWADA Yōko, “Aru hon’yakuka e no tegami”, *Tocho*, n. 652, 2003, pp. 40–42, citato in Shani TOBIAS, “Translation as Defamiliarization: Translating Tawada Yōko’s Wordplay”, *Journal of the American Association of Teachers of Japanese*, Vol. 54, Number 2, 2020, p. 204.

various forms of compensation offer themselves to the translator; it is also there that issues such as “success” or “loss” can most appropriately be discussed. Third, they feel that the translatability of wordplay should be represented as a cline, i.e. as a relative rather than absolute category: translatability is a function of particular textual properties and concrete linguistic or textual conditions rendering puns *more* or *less* translatable.⁴¹

In altre parole, tradurre i giochi di parole è sempre possibile, e qualora non si riuscisse a tradurli direttamente si può ricorrere a strategie come la compensazione, inserendone uno nuovo in un punto in cui nel testo di partenza non era presente per sopperire a quello che non si è riusciti a rendere. In realtà, nel caso di *Wagahai wa Sōseki de aru* non è stato quasi mai necessario ricorrere a questa strategia, ed è bastato modificare leggermente le battute dei personaggi per fare in modo che anche il testo tradotto fosse coerente.

Un ultimo punto su cui vorrei soffermarmi circa la traduzione di questa commedia riguarda il suo aspetto intertestuale. *Wagahai wa Sōseki de aru*, come già analizzato ampiamente nel capitolo precedente, contiene numerosissimi riferimenti ai romanzi di Natsume Sōseki, e perfino delle citazioni dirette dagli stessi. L’interrogativo che mi sono posto nel tradurre queste parti è stato se dovessi ritradurre le frasi o le espressioni da capo, oppure basarmi su traduzioni già esistenti delle opere, in caso vi fossero. Ho optato per la seconda scelta, perciò tutte le citazioni sono tradotte dalle edizioni italiane dei romanzi, come indicato in nota. Le uniche eccezioni sono quelle da *Kairokō* e *Omoidasu koto nado*, che sono traduzioni mie dal giapponese poiché non esiste una loro traduzione ufficiale in lingua italiana. Ho voluto agire così soprattutto per una questione di coerenza con l’universo narrativo sōsekiano. In questo modo, nel caso in cui un lettore italiano con molta familiarità con le opere del celebre scrittore dovesse leggere “Io sono Sōseki” non avrà difficoltà a incontrare i dovuti riferimenti poiché sono uguali alle traduzioni degli ipotesti da cui sono stati tratti. In questo caso si è trattato di un’operazione che non ha richiesto particolari accorgimenti, dato che i romanzi di Sōseki in Italia non hanno subito ritraduzioni, perciò esiste una singola traduzione dei vari testi e non ho dovuto scegliere a quale versione rifarmi. Inoltre, si tratta di traduzioni pubblicate in anni relativamente recenti, perciò, dal punto di vista linguistico,

⁴¹ Dirk DELABASTITA, “Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies”, *Target. International Journal of Translation Studies*, John Benjamin’s Publishing Company, 1994, p. 226.

non si discostano troppo dall'italiano contemporaneo. In considerazione di ciò e di quanto scritto prima, ho voluto tradurre le citazioni presenti rifacendomi alle traduzioni già pubblicate degli ipotesti, e personalmente ritengo che questo sia l'approccio preferibile da seguire, tuttavia può non essere sempre così. Ad esempio, ci possono essere casi in cui la traduzione dell'ipotesto è molto vecchia e stonerebbe con il resto del testo tradotto, oppure casi in cui essa è stata condotta da una terza lingua che ne ha fatto perdere il riferimento presente nel testo originale. In questi casi, molto probabilmente, sarebbe più opportuno ritradurre il riferimento intertestuale.

In conclusione, "Io sono Sōseki" è una traduzione pensata per essere letta e non per essere recitata a teatro. Tuttavia, l'abilità di redigere un'opera teatrale di Inoue Hisashi rende possibile utilizzare lo stesso testo anche per un'eventuale messa in scena, pur rimanendo allo stesso tempo molto scorrevole nella lettura. Nel corso del mio commento alla traduzione ho spiegato quali sono i punti su cui, eventualmente, si potrebbe intervenire maggiormente per portare questo testo a teatro. Inoltre, la traduzione dei vari giochi di parole, marchio di fabbrica dell'autore, è stata resa in modo che non venissero richieste note per una loro spiegazione, così da poter utilizzare il testo nella sua forma attuale. Questo serve anche a dimostrare come si possa sempre trovare un modo per rendere nella lingua di arrivo qualsiasi peculiarità della lingua di partenza. Un'altra caratteristica di Inoue, in questo caso, è stato l'ampio uso di citazioni dai romanzi di Natsume Sōseki, per le quali ho ritenuto opportuno utilizzare le traduzioni italiane dei testi originali, così da rendere la citazione più facilmente riconoscibile a chi legge lo scrittore in traduzione italiana.

Appendice

Io sono Sōseki

Inoue Hisashi

Indice

Prologo – Sputare sangue tra le braccia della moglie

1 Ciliegio

2 Anemoni

3 Gigli bianchi

4 Iris

Epilogo – Vivere ancora a lungo

Tempo

Il prologo copre i 20 minuti che precedono la grave ematemesi a Shuzenji (dalle 20.10 alle 20.30 di mercoledì 24 agosto 1910, anno 43 dell'era Meiji).

Le quattro scene 1, 2, 3 e 4 rappresentano dei frammenti di ciò che potrebbe aver avuto luogo nel subconscio di Sōseki in quel “tempo speciale fatto apposta per lui”, ovvero nei trenta minuti successivi all'ematemesi, la cosiddetta “morte di trenta minuti”.

L'epilogo copre i 20 minuti di una mattina circa un anno dopo la grave malattia a Shuzenji (a partire dalle 8.00 di giovedì 10 agosto 1911, anno 44 dell'era Meiji). In quella mattina, Okada Fukusaburō, impiegato presso la Shun'yōdō¹, consegna a Sōseki, presso il suo studio, 5 copie di “Dal mio quaderno dei ritagli” (l'edizione contenente anche “Ricordi”), come omaggio per l'autore.

Luogo

Il prologo si svolge nella stanza degli ospiti al primo piano dell'edificio principale della locanda Kikuya, presso le terme di Shuzenji, nella prefettura di Shizuoka.

Le quattro scene che hanno luogo durante la “morte di trenta minuti” sono ambientate nella sala insegnanti (una semplice anticamera ad uso del personale scolastico) del liceo Ikueikankaika.

L'epilogo è ambientato nello studio di Sōseki, a Wasedaminamichō.

¹ Casa editrice giapponese.

Personaggi

Natsume Sōseki (44 anni/45 anni)

Kyōko (34 anni/35 anni)

Secchō Sakamoto Saburō (Critico di teatro *nō*, collabora con l'Asahi Shinbun²)

Sugimoto Tōzō (Vicedirettore della Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali)

Morinari Shinzō (Direttore della Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali)

O-Sen (Cameriera presso la locanda Kikuya)

Okada Fukusaburō (Impiegato presso la Shun'yōdō)

Nuida Shinsaku (segretario e custode del liceo Ikueikankaika)

Occhan (professore di matematica al liceo Ikueikankaika)

Ogawa Sanshirō (professore di inglese e di letteratura giapponese al liceo Ikueikankaika)

Lancillotto (professore di inglese al liceo Ikueikankaika)

Yamagata Kanjirō (studente al primo anno della classe A del liceo Ikueikankaika)

Kannari Kenkichi (studente al primo anno della classe A del liceo Ikueikankaika)

Tōyama Hanako (in passato veniva acclamata anche come “Madonna” ...)

O-Tama la domestica (in passato, quando lavorava come cameriera in una locanda ai piedi del monte Aso, era stata definita “un'anima semplice e buona”³ da due clienti...)

² Una delle maggiori testate giornalistiche del Giappone.

³ NATSUME Sōseki, *Il 210° giorno* [*Nihyakutōka*], trad. di Andrea Maurizi, Torino, Lindau, 2019, p. 36.

Prologo – Sputare sangue tra le braccia della moglie

Non appena cala il buio sui posti degli spettatori, si leva, come dal nulla, un gracchiare di rane.

Il gracidio avvolge interamente il teatro, poi inizia ad affievolirsi, e a mano a mano che ciò avviene si riaccendono le luci e appare, vagamente, la stanza degli ospiti al primo piano dell'edificio principale della locanda Kikuya presso le terme di Shuzenji a Izu, in una notte del 24 agosto dell'anno 43 dell'era Meiji (mercoledì).

È una stanza molto ampia, ottenuta rimuovendo i *fusuma* che dividevano una stanza da 12 *tatami* (anche se, poiché presso il davanzale era stata messa un'asse che copriva due *tatami*, di fatto la superficie su cui questi erano stesi era di 10 *tatami*) e un'altra da 8. Nella stanza da 12 c'è un meraviglioso *tokonoma*. Dal lato opposto della finestra (come è ovvio) è presente un ampio corridoio con un parapetto da cui è possibile guardare dall'alto il cortile interno.

L'ordine di disposizione della scena sul palco è, dal fondo in avanti, parapetto, corridoio, stanza con *tatami*. A quel punto, nella parte più frontale del palco dovrebbe esserci la finestra ma, se ci fosse, il pubblico non vedrebbe niente, perciò ce la risparmiamo. In altre parole, non la si mette.

Sōseki giace su un fianco su un cuscino rivolto verso il *tokonoma* e, accanto al cuscino, Kyōko, seduta sui talloni e col busto eretto ma leggermente scomposta, gli fa dolcemente aria con un ventaglio rigido.

Accanto al cuscino ci sono anche una sputacchiera, un vassoio con un bicchiere con beccuccio, una brocca e un pacchetto di medicine, e infine un quadernino con sopra una stilografica. Dal soffitto pende una borsa per il ghiaccio legata a un filo, ma dato che per il momento non è usata, il filo è legato a metà, e sembra che sia sospesa a mezz'aria.

Nel *tokonoma* c'è un libro occidentale (*A pluralistic universe* “Un universo pluralistico” di William James) ... Scusate per i tanti dettagli, ma vorrei che almeno questo prologo fosse rappresentato “come una scena di vita quotidiana di stile *shingeki* alla maniera del Bungaku-za”, quindi ho dato delle indicazioni anche piuttosto pignole, ma davvero, non c'è nessun secondo fine (o forse sì).

In realtà, ciò che serve davvero all'apertura del sipario sono Sōseki che, rivolto supino, lotta contro le anomalie del suo stomaco, Kyōko, che gli fa aria, e la sputacchiera accanto al cuscino.

Per un attimo torna a sentirsi il gracidio, e O-Sen, la cameriera, entra dalla parte sinistra del corridoio, tenendo nella mano destra un tavolino con del cibo sopra e facendo penzolare dalla sinistra un bollitore per il tè. Appoggia per un momento il tavolino nella stanza da 8 *tatami*, poi...

O-Sen (*Abbassando la voce*) Signora! Signora Kyōko! Se non sbaglio non avete ancora cenato. Mi sono permessa di prepararle qualcosa di semplice. È un *chazuke*⁴, prego, si serva pure.

Kyōko Ha ragione. (*Ne è tentata, ma*) Ma no, non posso. In queste condizioni mio marito vomiterebbe anche solo se vedesse il suo piatto preferito, il *tamago tōfu*⁵, quindi sono certa che rimetterebbe non appena mi vedesse anche solo di sfuggita mentre mangio un *chazuke*. Anche perché di solito, mio marito, per carattere, diventa subito di cattivo umore quando mi vede mangiare con gusto. E guarda caso io tendo a mangiare tutto sempre con gusto...

O-Sen (*Con la faccia di chi non ha capito bene quanto detto*) Ad ogni modo così starà male, signora. Se non mette nulla sotto i denti finirà per svenire anche lei. In questi sei giorni è stata sempre al capezzale di Sōseki, ha intrattenuto il dottor Morinari della Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali venuto da Tōkyō, e si è persino incontrata con Sakamoto dell'Asahi Shinbun. Inoltre, oggi è arrivato il vicedirettore di suddetta clinica e ha visitato Sōseki, e lei gli è rimasta vicino per tutto il tempo. Se non mangia qualcosa avrà davvero un esaurimento. E non parlo solo della cena di stasera: in tutti questi giorni lei non ha mai fatto un pasto come si deve (*mentre dice questo le versa il tè*). Si metta qui a mangiare. Da questo punto Sōseki non la vedrà. Se non la vede non si metterà a (*imita un conato*) *bleargh*.

Kyōko Lei è molto gentile, O-Sen.

O-Sen In realtà, più che gentile, mi piace prendermi cura degli altri. Quando

⁴ Piatto a base di riso bollito con l'aggiunta di vari ingredienti, accompagnato con tè verde.

⁵ Piatto a base di uova, brodo *dashi* e soia. La sua consistenza ricorda il *tōfu*, da cui il nome.

Sōseki è entrato qui alla Kikuya di Shuzenji a Izu (*per qualche motivo si rivolge al pubblico con un tono di chi dà una spiegazione*) era diciotto giorni fa, nella notte del 6 agosto dell'anno 43 dell'era Meiji, ovvero il 1910 secondo il calendario occidentale... (*da qui in poi torna a parlare con il tono normale di prima*) Quella notte Sōseki mi ha soprannominata “O-Sen la premurosa”.

Kyōko Guardi che non c'è bisogno che mi spieghi entrambi i sistemi di conteggio delle date, queste cose le so anch'io.

O-Sen Mi scusi, è che appunto tendo a essere premurosa e quindi mi è scappato. Comunque, devo dire che suo marito è incredibile. È bastato che scambiassimo solo due o tre parole ed è stato in grado di capire subito la mia personalità e di darmi un soprannome così appropriato. (*Senza riguardi*) Signora, il suo soprannome qual è? Sōseki gliene ha dato uno?

Kyōko No che non ne ho uno.

Secchō (*Con il tono di chi declama un testo nō*) Il suo soprannome è “la boss”.

Ad entrare pronunciando queste parole è Secchō Sakamoto Saburō (32 anni). Fino a due anni fa era un giornalista per l'Asahi Shinbun, ora scrive critiche sul teatro *nō* per loro. Sei giorni prima, il 18 agosto, si è stabilito alla Kikuya in qualità di inviato speciale dell'Asahi, e si sta prendendo cura di Sōseki. È vestito con abiti giapponesi.

Kyōko Buonasera, Secchō.

O-Sen Bentornato. Signor Secchō, per caso ha appena detto “la boss” o qualcosa del genere?

Secchō Come dicevo, è il soprannome di Kyōko. Noi giovani ce ne stiamo tutto il giorno a poltrire nell'ufficio di Sōseki, no? Allora lei arriva e ci ordina di fare questo e quello, di prendere una cosa, di buttarne un'altra. Il maestro ha visto la scena e ha detto: “Sembra proprio la boss di una banda di banditi che dà ordini in modo insolente ai suoi subalterni”. Da allora noi abbiamo iniziato a chiamarla “la boss” in segno di rispetto.

Kyōko È la prima volta che lo sento.

- Secchō** Perché non lo usiamo in sua presenza. Quelli che lo pronunciano più spesso sono Komiya Toyonaka⁶ e Abe Yoshishige.⁷
- Kyōko** Allora bisogna che d'ora in poi faccia lavorare davvero sodo quei due.
- Secchō** Sono sicuro che ne sarebbero felicissimi. Sia a Komiya che ad Abe piace essere impegnati a sbrigare le sue faccende o quelle del maestro. Ma è un *chazuke* in salamoia, che buono.
- O-Sen** Ah, sarebbe per la signora...
- Kyōko** Se lo vuole si serva pure, Secchō. Il vicedirettore Sugimoto mi ha detto di badare bene a Sōseki. Ha detto che non può assolutamente voltarsi nel sonno, e che finché il suo stomaco non sarà tornato in condizioni normali dovrà restare sempre supino. Quindi non posso muovermi da qui.
- Secchō** Allora, se vuole le posso dare il cambio.

O-Sen porge il tè a Kyōko, poi prepara del *chazuke* anche per Secchō.

- Secchō** Ah, a proposito. Ho mandato un telegramma dall'ufficio telegrafico di Shuzenji alla redazione dell'Asahi Shinbun a Tōkyō. (*Estrae un pezzo di carta dalla manica*) “Oggi 24 pomeriggio Sōseki molto brutto colorito in volto[stop] Evidenti segni deperimento[stop] Detto solo poche parole[stop] Addome molto gonfio sembra donna incinta ultimo mese[stop] Verso sera arrivato Sugimoto Tōzō vicedirettore Clinica Nagayo disturbi gastrointestinali di quartiere Saiwai interno a distretto Kōji[stop] Esito visita non può definirsi buon auspicio ma nemmeno cattivo[stop] Comunque possiamo stare tranquilli[stop]”
- O-Sen** Piuttosto lungo per un telegramma (*e gli serve il tè*).
- Secchō** (*lo prende facendo un leggero cenno del capo*) In effetti l'ho pensato anch'io, e pure l'impiegato dell'ufficio aveva la faccia di uno che credesse che stessi scrivendo troppo. Così, il telegramma che ho effettivamente mandato è: “In seguito visita dottor Sugimoto animi molto rassicurati[stop]”. L'ho inviato come telegramma urgente, quindi può darsi

⁶ 1884-1966. Critico letterario e teatrale, nonché studioso di letteratura tedesca.

⁷ 1883-1966. Fu ministro dell'istruzione nel secondo dopoguerra.

che l'abbiano già ricevuto. Uhm, forse però è comunque troppo presto.

Kyōko Ebbene, come stanno i dottori della Clinica Nagayo?

Secchō (*Indica con le bacchette oltre il parapetto nel corridoio*) Il vicedirettore Sugimoto è nella stanza del dottor Morinari a bere del whiskey. Prima di andare all'ufficio telegrafico, anch'io ero là a tenere loro compagnia. Il whiskey lo farò pagare all'Asahi.

Kyōko Mi chiedo se il dottor Sugimoto si senta un po' responsabile.

Secchō Responsabile? Cosa intende dire?

Kyōko Intendo che Natsume è stato ricoverato alla loro clinica per un mese e mezzo, da metà giugno fino al 31 luglio. Poi il dottor Sugimoto ha garantito al cento per cento che non c'erano più problemi e che quindi poteva essere dimesso. E sempre lui ha aggiunto che poteva giovare rilassarsi con una cura termale presso qualche stabilimento nelle montagne vicine. Eppure, una volta arrivati alle terme Natsume ha iniziato a sputare sangue.

O-Sen È stato il 17. Il signor Sōseki ha sputato un grumo di sangue tutto nero che sembrava le interiora di un orso o il fegato di un pollo. Il 12 era solo un liquido giallognolo che sembrava un infuso, poi un altro che sembrava della zuppa verdastra, e infine è arrivato quel grumo di sangue scuro... (*poi, vedendo l'espressione disgustata di Secchō, che aveva fermato le bacchette*) Oh, mi scusi.

Secchō L'ho sentita molte volte questa storia. "Matsune Tōyōjō⁸, ufficiale responsabile per le cerimonie di corte, si trovava a Shuzenji con il seguito del Principe Kitashirakawa, e non appena vide quel grumo di sangue che sembrava fegato di orso, si allarmò e mandò un telegramma all'Asahi. Il giorno dopo il dottor Morinari e Secchō si precipitarono qui." ...è così che continua, no? Quando c'è da raccontare una storia, dici sempre le stesse cose, O-Sen.

O-Sen Certo che comunque Matsune, il responsabile per le cerimonie di corte, è

⁸ 1878-1964. Poeta di *haiku* e discepolo di Sōseki. I membri della sua famiglia avevano lavorato per generazioni come ciambellani della casata dei Date di Uwashima, con cui il principe Kitashirakawa era imparentato. Grazie a questo ottenne degli incarichi a corte. Quando Sōseki andò a Shuzenji, anch'egli dovette andarci per lavoro, e i due si incontrarono, ma Tōyōjō ripartì per Tōkyō il 22.

un uomo così bello che mi sciolgo solo a guardarlo. Sotto questo aspetto, nessuno è alla sua altezza.

Secchō Mi pare ovvio. Il suo paparino discende dal capo dei vassalli del *daimyō* di Uwashima, e la sua mammina è l'adorata figlia del signore feudale. A me ci vorrebbero ancora un centinaio d'anni prima di ottenere una faccia inespressiva da donnaiole come quella.

O-Sen “Quella non è mica una faccia che a uno viene da un giorno all'altro. Eh già, anche perché Sua Altezza la Principessa, consorte di Kitashirakawa, non è altri che sua zia.” Continua così, giusto? Anche gli aneddoti che racconta lei si ripetono abbastanza, signor Secchō. Ora siamo pari...

Secchō Oh? Avevo già raccontato questa storia?

Kyōko (*Anche se si trattiene, si percepisce dell'irritazione nella voce*) Secchō, non potrebbe rimandare a dopo, e in altre circostanze, le critiche al volto di Matsune?

Secchō Oh, mi scusi tanto.

Kyōko Lei si occupa delle critiche di drammi *nō* sul grande Asahi, giusto? È colui che scrive le critiche degli spettacoli di *nō*, giusto? Anche in quei drammi c'è una trama, un filo da seguire, giusto? E il suo lavoro consiste in afferrare saldamente quel filo, giusto? Allora dovrebbe anche seguire il filo del mio discorso e continuare la conversazione...

Secchō Signorsì. In effetti penso che la maggior parte della responsabilità sia della Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali.

Detto questo, Secchō smette di mangiare il *chazuke* e, sempre in ginocchio, si fa avanti di circa 6 *shaku*⁹ sui *tatami*, fino ad arrivare faccia a faccia con Kyōko. Anche O-Sen appoggia la fronte sui *tatami* e, nel silenzio, si scusa per aver parlato a sproposito.

O-Sen Oh, c'è una zanzara.

Dicendo così, finge di seguirla ed esce prendendo il tavolino.

⁹ Circa 2 metri.

Secchō È come dice lei, la Clinica Nagayo non avrebbe dovuto dimettere il maestro. Né tantomeno avrebbero dovuto consentirgli di venire alle terme.

Comunque, l'“irritazione trattenuta nel tono di voce” di Kyōko di poco prima aveva interrotto il sonno dolorante e leggero di Sōseki, così il sottile *futon* estivo si muove un poco. Kyōko lo tiene fermo e...

Kyōko Beh, io non volevo dire che la colpa di questa situazione è solo della Clinica Nagayo. Caro, lo so che per te è dura ma non puoi assolutamente girarti nel sonno. E poi Natsume è sempre stato un mangione. Quando compravo della marmellata la nascondevo sempre sul fondo degli scaffali, ma lui riusciva sempre a scovarla con il suo fiuto e in una sola notte si spazzolava tutto il vasetto.¹⁰

Secchō Incredibile, la sua perspicacia fa quasi paura. Pensare che riuscisse a capire con uno sguardo il nascondiglio della marmellata.

Kyōko Io gli dicevo sempre che prima o poi il suo stomaco si sarebbe indurito e gli avrebbe fatto male, come se si riempisse una borsa del ghiaccio con colla e colla calda. Eppure, il mattino dopo era lì che si faceva grattugiare il *daikon*¹¹ dalla domestica fino a riempire un'intera ciotola, e così consumava la colazione.

Secchō Mangiava in una volta sola un'intera ciotola di *daikon* grattugiato? Anche la sua concentrazione è davvero sbalorditiva.

Kyōko Diceva che il *daikon* grattugiato, essendo asciutto e secco, neutralizzava la viscosità e l'appiccicume della marmellata.

Secchō Capisco. In effetti è una logica non così improbabile.

Kyōko Anche quando era ricoverato cercava di smangiucchiare di nascosto del *konyaku*¹². Non gli si possono proprio staccare gli occhi di dosso.

¹⁰ L'episodio è raccontato anche in *Wagahai wa neko de aru*, dove al professor Kushami viene rimproverata la stessa cosa dalla moglie. Inoltre, è noto che per quel personaggio Sōseki si fosse ispirato a se stesso.

¹¹ Rafano giapponese.

¹² Impasto gelatinoso ottenuto mescolando acqua e farina ricavata dal *konjac*, una pianta che cresce in Asia Orientale.

Poco prima, O-Sen era rientrata in scena e si era messa ad appoggiare qua e là dell'incenso antizanzare, ma a sentire la battuta di Kyōko sul *konyaku* si era fermata un attimo, come incuriosita. Dopo aver finito di sistemare l'incenso, O-Sen si siede un po' lontana da Kyōko e le fa aria con un ventaglio rigido, allo stesso modo in cui Kyōko la sta facendo al marito.

Kyōko Cosa crede che facciano le persone come Natsume che non capiscono che “anche la pancia è parte del corpo” quando vanno in viaggio?

Secchō Credo che assaggerebbero con grande partecipazione ogni specialità locale...

Kyōko “Con grande partecipazione”, eh? Voi allievi prendete sempre le sue parti e lo viziate. Una volta arrivati a destinazione, è difficile per me tenerlo d'occhio. Approfittandone, Natsume fa sempre piazza pulita di quello che gli si para davanti, spazzola tutto il cibo che gli servono. Forse è stato soprattutto il viaggio dell'anno scorso in Corea e in Manciuria che l'ha scombuscolato. Dopotutto, è stato dopo il ritorno da quel lungo viaggio che lo stomaco ha iniziato a fargli male seriamente.

Secchō Anche perché in quei posti la cucina è davvero piccante. Basterebbe mangiarne anche solo un po' per avere problemi di stomaco.

Kyōko Il punto è che non ne ha mangiato poco, ma un sacco.

Secchō La colpa non potrebbe essere anche della sua professione come scrittore? Considerando che il maestro la esercita fino allo sfinimento, e che potrebbe scrivere anche usando il suo stesso corpo al posto della penna e il suo sangue come inchiostro...

Kyōko Sì, penso che sia anche per quello. Per questo non sto dicendo che la colpa di quanto successo di recente sia tutta della Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali. Però, gli hanno permesso sia di dimettersi, sia di venire alle terme, quindi vorrei che si sentissero almeno un po' responsabili... Dunque, la prossima volta, vorrei una diagnosi in cui spiegano chiaramente tutti i sintomi del paziente e tutte le cose che non può fare, a prescindere da quanto potrebbe sembrare severo.

Secchō Ho capito. Proverò a chiederglielo gentilmente, magari davanti a un bicchiere di whiskey.

Detto questo, Secchō fa per alzarsi, ma Sōseki si muove nel sonno. Kyōko avvicina l'orecchio alla sua bocca. Secchō, ancora mezzo accovacciato, fa un passo verso Sōseki e osserva i movimenti della sua bocca. Anche O-Sen osserva da lontano.

Kyōko Cosa vuoi dire, caro? (*Scosta un po' il viso, poi si controlla*) Ugh, gli puzza l'alito... Che c'è, caro? “Da solo... è davvero... triste”. Ma ci sono qui io, non sei mica solo. Eh? “Voglio tenere in bocca del ghiaccio”?

Secchō Ghiaccio, subito!

Secchō si alza come se fosse stato tirato su, ma Kyōko lo rimprovera.

Kyōko Si segga.

Secchō Che vuole che sia per un pezzettino di ghiaccio? Il maestro vorrà solo rinfrescarsi la bocca. Signora, guardi che questo individuo è Natsume Sōseki.

Kyōko Lo so benissimo.

Secchō È il più grande scrittore di quest'epoca, cui ogni singola opera è acclamata da tutti i letterati del mondo. È l'incarnazione dello spirito ribelle che ha rifiutato senza pensarci due volte la cattedra all'Università Imperiale di Tōkyō. La sua persona è equivalente a una divinità per tutti i giovani che aspirano alla letteratura. Ed essendo una divinità si dovrebbero esaudire le sue richieste, non pensa? E questa divinità ora sta desiderando ardentemente un pezzetto di ghiaccio. Questa persona, a cui si potrebbe concedere perfino mezzo Giappone se lo volesse, ha solo questa piccola e umile richiesta. Kyōko, lo accontenti. E poi anche il dottor Morinari aveva detto che ghiaccio, sciroppo d'amido, brodo della minestra di riso in bianco e... e...

O-Sen (*Timidamente*) Tuorlo d'uovo...

- Secchō** Esatto. Aveva detto che questi quattro alimenti andavano bene.
- O-Sen** Il giorno dopo che lei è arrivata qui alla Kikuya, sì, il pomeriggio del 20, lei stessa stava mettendo nella bocca di Sōseki vari pezzetti di ghiaccio.
- Secchō** Vado a prenderne un po’.
- O-Sen** Signor Secchō, quello è compito mio.
- Kyōko** Fatevi gli affari vostri e non viziatelo!

A questa strigliata sia Secchō sia O-Sen si intimoriscono e si siedono, e anche Sōseki, sotto al *futon*, si calma.

- Kyōko** Per me Natsume non è né un “maestro” né un “essere simile a una divinità”. E non è nemmeno un “cliente famoso”. Natsume è Natsume. È solo Kinnosuke.¹³ Solo un uomo. Ma quest’uomo è mio marito. È il padre dei sette figli che ho partorito. Per questo è una persona importante e insostituibile. Se c’è da viziarlo, lo vizio io. Se c’è da prendersi cura di lui, me ne prendo cura io. Per favore, smettetela di fare come se io non ci fossi. Non posso far altro che credere che questa sera sia meglio non dargli nulla. Ho questo presentimento.

Secchō incrocia le braccia, assorto nei suoi pensieri. O-Sen indietreggia in un angolo e muove il ventaglio.

- Kyōko** (*Tornando calma*) Ve lo chiedo per favore, almeno per questa sera, non ignorate le mie parole. Quando Natsume sarà guarito, prometto che ve lo restituirò.
- Secchō** Farò come dice.

In un angolo, anche O-Sen si scusa inchinandosi fino a terra.

- Secchō** Ma non è che noi ci divertiamo a portare il maestro sulle spalle come se

¹³ “Sōseki” è uno pseudonimo.

fosse una portantina contenente una divinità. Lei è sua moglie, e noi siamo i suoi allievi. Le nostre posizioni sono molto diverse, ma anche per noi egli rappresenta una persona insostituibile, e in questo i nostri sentimenti non sono poi così differenti.

Kyōko Ho capito, non parliamone più.

Secchō (*Non badandole*) Si dice spesso che quando una persona sta per affogare, o per cadere da un punto elevato, veda davanti a sé tutto il suo passato in un istante, come delle immagini che girano a una velocità impressionante.

O-Sen (*Sovrappensiero*) Sono le stesse parole del signor Gensaku.

Kyōko E chi sarebbe questo Gensaku?

O-Sen Il più bravo capomastro dei carpentieri di Shuzenji. Pare che durante la costruzione dell'edificio separato della Kikuya abbia messo male un piede e sia scivolato dal tetto. In quel breve istante, prima di cadere al suolo e sbattere il bacino, si è ricordato di quando, mentre lavorava, aveva intrapreso una relazione amorosa con la figlia del suo capo, e per questa ragione fu cacciato e mandato a Shizuoka. (*Mentre parla si avvicina al centro rimanendo sulle ginocchia*) In seguito vagò in lungo e in largo a Kyōto, Okayama, Kumamoto, finché non fu accolto da un buon capo a Matsuyama, nello Shikoku, e in breve tempo si mise in proprio. E quando infine tornò a Shuzenji, trovò che il precedente capo aveva cambiato completamente idea e, chinando la testa, gli chiese di prendere in sposa sua figlia. Si dice che si sia ricordato tutto questo. Ma io penso che anche la figlia del capo sia stata incredibile, perché ha aspettato Gensaku per dieci anni, senza mai volersi mettere insieme a nessun altro uomo all'infuori di lui.

Kyōko E quel capomastro che fine ha fatto dopo aver sbattuto il bacino?

O-Sen È guarito dopo un mese. Il signor Gensaku non è solo bravo, ma anche molto fortunato. Pensi che una volta si perse sulla strada del ritorno dopo essere andato a vedere il bosco del monte Amagi e, signora, successe una cosa spaventosa...

Secchō O-Sen!

- O-Sen** (*Ravvedendosi un attimo e rintanandosi in un angolino*) ... Ma alla fine Gensaku riuscì a tornare a casa sano e salvo.
- Secchō** Chissà perché le persone in punto di morte ripercorrono tutto il loro passato in un istante? Un giorno questo fu argomento di discussione nello studio di Sōseki. In quell'occasione il maestro ci stava insegnando la teoria del filosofo francese Bergson. Ci parlò così: "Gli umani vivono ogni giorno desiderando il futuro. Tuttavia, quando ci si trova improvvisamente in una situazione di pericolo, quel futuro d'un tratto appare bloccato e si pensa che non ci sia più niente da fare. Allora in quell'istante gli occhi si rivolgono al passato. Siccome si pensa che non ci sia più futuro, non resta che rivolgere tutta la propria coscienza al passato. Ed ecco perché tutte le esperienze pregresse riaffiorano alla mente in una volta sola. Questo è ciò che dice Bergson. Interessante, non trovate?"
- Kyōko** Mi chiedo cosa c'entri questo con i vostri sentimenti profondi che provate per Natsume. Non riesco proprio a capirlo...
- Secchō** Il giorno dopo che sono arrivato qui con il dottor Morinari, il maestro ha sputato sangue proprio davanti ai miei occhi.
- Kyōko** Il giorno che sono arrivata io, giusto?
- O-Sen** (*Che deve sempre intromettersi*) Quando lei è arrivata era poco dopo le tre di pomeriggio, mentre l'ematemesi si è verificata alle otto e mezza di sera.
- Secchō** Mentre i miei occhi fissavano la bocca e il mento del maestro che si erano tinti di rosso, la mia coscienza mi faceva rivivere tutti i momenti passati insieme, uno dopo l'altro. Di quando, mentre ero ancora uno studente del liceo, andavo con Terada Torahiko,¹⁴ che era di un anno più grande di me, e altri a farmi insegnare gli *haiku* da Sōseki; di quando, dopo averne composto uno mediocre, il maestro mi rimproverò dicendomi "Saburō, gli *haiku* non sono altro che retorica, è tutta della retorica condensata. Solo che tu ancora non ne condensi abbastanza"; o di quando mi autoinvitai a casa vostra dopo che vi eravate appena sposati, e lei, signora, mi offrì del

¹⁴ 1878-1935. Fisico giapponese.

*gyūnabe*¹⁵...

Kyōko (*Ricordandosi*) E chissà come mai non appena mettevamo da parte tre o cinque yen voi vi autoinvitavate sempre, eh. E così i risparmi diventavano carne di manzo...

Secchō O di quando il maestro si vantava sempre dicendo “mia moglie” qui, “mia moglie” qua.

Kyōko Oh, non ne avevo idea.

Secchō E che diceva: “Mia moglie sarà anche poco colta, ma la ammiro perché crede in sé nel profondo”.

Kyōko (*Evidentemente felice*) Così mi fa arrossire...

Secchō Per poi aggiungere: “Se dovessi trovarle un difetto, direi che dorme troppo. Se si alza prima delle dieci di mattina, poi le duole la testa per tutto il giorno. Una cosa del genere non è proprio umana.”

Kyōko ...

Secchō Mi sono ricordato di quando, per ricambiare i suoi consigli sugli *haiku*, gli insegnai le basi della declamazione dei testi del *nō*, che avevo imparato da quando avevo sei anni. Di quando, dopo che mi arrivò un’offerta di adozione, andai da lui per un consiglio, e mi disse: “Sia che tu entri in quella famiglia come genero, o che una donna di un'altra famiglia entri a far parte della tua come tua moglie, o ancora che viviate un amore puro e libero e mettiate su famiglia solo voi due, in amore sono sempre le donne ad averla vinta. Fa’ come ti pare” e allora io decisi che tanto valeva entrare a far parte della famiglia Sakamoto. Mi sono ricordato di quanto mi sentii onorato quando mi incaricarono di occuparmi delle trattative per far lavorare il maestro con l’Asahi... In quei pochi secondi in cui lui ha sputato sangue, mi sono riaffiorati alla mente trentuno anni di ricordi tutti in una volta. Chissà perché non ho pensato a ciò che mi sarebbe aspettato dopo, non ho pensato: “Se ora dovesse succedere il peggio al maestro, io cosa dovrei fare d’ora in poi?”. Perché nella mia coscienza non è apparso il

¹⁵ Piatto ottenuto cuocendo in una pentola cipollotti, *tōfu* e carne di manzo. Popolare durante il periodo Meiji (1878-1912).

futuro?

Kyōko (*Ricordandosi quanto detto prima*) Forse anche lei stava per morire...?

Secchō L'ho creduto anch'io. La morte del maestro sarebbe allo stesso tempo una sentenza di morte per tutti noi. Il maestro rappresenta la nostra stessa vita. E... nient'altro. Ecco ciò che volevo dire. Vado a parlare con i dottori della Clinica Nagayo.

Secchō porge i suoi saluti a Sōseki nel suo *futon* estivo, a Kyōko, e con un cenno degli occhi saluta O-Sen, che si sta asciugando le lacrime con una manica, poi esce.

Kyōko Quando si è verificata quell'ematemesi il 19, chissà io cosa stavo pensando in quel momento? ... Mi sa che non stavo pensando a nulla. (*Poi afferma con più sicurezza*) Ero completamente assorta. (*Poi con ancora più certezza*) O meglio, avevo la testa completamente vuota. (*In questo momento ci sono grossi movimenti sotto al futon estivo, si alza e si abbassa*) Tesoro, ti ho detto che devi sopportare, resisti. Immagino che sia dura, ma ti proibisco di girarti nel letto. (*Mentre lo consola così, le viene in mente una cosa all'improvviso*) Chissà invece a cosa pensava il diretto interessato mentre sputava sangue. Mi chiedo quali episodi avessero luogo nella sua mente.

O-Sen Credo che dipenda da persona a persona, signora. Non c'è dubbio che quello che ha raccontato Secchō prima sia vero, così come la vostra "testa completamente vuota" lo sia. Si dice che il signor Roku in quell'istante abbia visto una maschera da buffone.

Kyōko Il signor Roku...?

O-Sen È un venditore di *tōfu*. Deve sapere che se ora Sōseki mangia il *tamago tōfu* è grazie a questa persona che gliel'ha fatto assaggiare. C'era un cuoco che lavorava per il principe Kitashirakawa, ed era una persona piuttosto altezzosa e scontrosa, e aveva ordinato a Roku di costruire un nuovo recipiente dove conservare il *tamago tōfu*. Lo sgridò dicendo: "Come osi portare il *tamago tōfu* per dei nobili nello stesso recipiente dove tieni quello

che dai al resto della plebaglia?”. Roku andò su tutte le furie a sentire una frase tanto dispotica, e per tutta risposta replicò: “Davanti al *tamago tōfu* non esistono né nobili né ricchi né poveri. Tanto alla fine diventiamo tutti la stessa mer...” ah, mi perdoni.

Kyōko Stia tranquilla, non mi scompongo di certo per simili sciocchezze.

O-Sen Va bene. Dopo aver lanciato quell’imprecazione, Roku gli lanciò il *tamago tōfu* e se ne tornò a casa. Il mattino dopo, mentre era ancora buio e Roku era intento nelle sue preparazioni, fu colpito da dietro con un grosso bastone di legno e si ribaltò. Si dice che nel momento in cui fu colpito, abbia pensato: “Che razza di attacco mi è venuto? Qui ci lascio le penne”. Poi, davanti a lui apparvero molte maschere da buffone, quelle usate a teatro, e intonarono un canto: “♪ Capo capo capodanno/ Posiziona il pino e anche il bambù/ I bambini son contenti, gli anziani invece no/ La vigilia dell’anno nuovo così odiata dai mariti...”.¹⁶ Poi presero una palla e ci giocarono muovendola in su, in giù, a destra e a sinistra. È per questo che le dico che ciò che si vede negli ultimi istanti prima di morire dipende da persona a persona.

Kyōko Questa storia è stata davvero interessante, O-Sen. Mi saprebbe dire chi è che ha colpito il signor Roku?

O-Sen Non si sa con certezza. Ma gira voce che sia stato uno dei domestici al servizio del principe.

Kyōko A sentire quell’imprecazione del venditore di *tōfu*, scommetto che Sōseki farebbe i salti di gioia. Dice sempre: “Dopo la caduta dei Tokugawa, i nobili, i ricchi e gli aristocratici non sono forse tutti allo stesso livello dei campagnoli? Anzi, i campagnoli più integri hanno ancora delle qualità, mentre quelli là sono tutti dei rammolliti. Il cibo marcio e i campagnoli rammolliti sono le uniche cose a cui non c’è mai fine eccetera eccetera”. Se

¹⁶ Si tratta di una vecchia canzone popolare giapponese, spesso cantata dai bambini nelle comunità rurali per celebrare l’arrivo dell’anno nuovo. Il verso sul pino e il bambù indica il *kadomatsu*, una decorazione fatta con bambù e rami di pino posta all’ingresso delle abitazioni per tenere lontani gli spiriti maligni. I versi successivi potrebbero riferirsi all’*otoshidama*, ovvero la paghetta che i bambini ricevono tradizionalmente dai membri più anziani della famiglia, ma che a volte si dà anche ai bambini di amici, e potrebbe comportare una spesa non indifferente per gli adulti.

posso dire la mia, sono solo dei pregiudizi della gente di Edo dopo che hanno cambiato il nome in Tōkyō.

O-Sen Il signor Sōseki non ne è stato molto felice, in realtà. Quando gli ho servito del *tamago tōfu*, già che c'ero gli ho raccontato anche di Roku. Dopodiché è stato un po' sovrappensiero, poi ha esclamato: “È inquietante sapere che nel mondo reale esiste qualcuno che sembra un personaggio saltato fuori da un mio romanzo, solo più vecchio”.

Kyōko Ma guarda, davvero in un romanzo di Natsume compare un venditore di *tōfu*? (*Ci pensa un po', poi ride sommessamente*) Anche se mi sforzo, non riesco a ricordarmelo. Non sono una brava lettrice dei suoi romanzi. Piuttosto, O-Sen, mi farebbe ascoltare la storia di Gensaku, il carpentiere capomastro di cui parlava prima? Che cosa spaventosa gli è capitata mentre tornava dal monte Amagi?

O-Sen Prima, signora, non potrebbe raccontarmi lei la storia del *konyaku*? Sarebbe noioso se parlassi solo io.

Kyōko Del *konyaku*...?

O-Sen Prima, parlando con Secchō, aveva detto: “Anche quando era ricoverato cercava di smangiucchiare di nascosto del *konyaku*. Non gli si possono proprio staccare gli occhi di dosso”, no?

Kyōko Aaah, quella storia del *konyaku*. Devi sapere che nella Clinica Nagayo per disturbi gastrointestinali dove mio marito è stato ricoverato fino a fine luglio, curano le ulcere con il *konyaku*. Lo si fa bollire, poi se ne mettono due pezzi sulla pancia del paziente, ogni giorno.

O-Sen Eh!? Ma non scotta?

Kyōko Eccome se scotta. A furia di metterlo, la pelle dell'addome di Natsume era diventata nera come dell'alga essiccata per le continue bruciature. E poi, Natsume ha anche la schiena terribilmente curva, no? Anche quello è colpa della cura con il *konyaku*. Infatti, con la pancia ridotta malissimo tra bruciature e vesciche, non appena prova ad allungare i muscoli della schiena...

O-Sen Le bruciature e le vesciche si stirano e fanno male?

- Kyōko** (*Annuisce*) Ora gli viene naturale stare con la schiena ricurva. D'altro canto, gli limitavano le porzioni di cibo, e non c'è da stupirsi che fosse affamato. Così, aspettava il momento che il *konyaku* diventasse più tiepido e se lo mangiava a pezzettini sotto le lenzuola.
- O-Sen** Il signor Sōseki ci sa proprio fare.
- Kyōko** Sì, quando si tratta di scrivere o di mangiare, ci sa proprio fare. Bene, ora è il suo turno, O-Sen. Quale situazione terrificante potrà mai essersi trovato davanti il capomastro?
- O-Sen** Poi se stanotte non riuscirà a dormire, non vorrò saperne nulla, va bene?
- Kyōko** Certo, certo. Su, prego.

Kyōko si posiziona involontariamente in modo da guardare meglio O-Sen. Quasi come se stesse aspettando quel momento, Sōseki prova a girarsi verso destra con tutte le sue forze.

Kyōko Ti ho detto che non puoi, caro!

Ma Sōseki si gira di colpo a destra. Dalla sua bocca provengono dei suoni terrificanti, che non sono di questo mondo.

- Sōseki** Gweeh...
- Kyōko** Ti senti male?
- Sōseki** (*Guardando Kyōko come se stesse guardando un orco*) Sta' lontana. Gweehh...
- Kyōko** Tu, vai a chiamare i dottori.
- Sōseki** Gweeehhh... Ti pare che... io possa... andare a chiamarli? È proprio per questo... che sei un... *otanchin paleologo*¹⁷... gweeh...
- Kyōko** Lo stavo dicendo a te, O-Sen. Presto!
- O-Sen** S-Sì!

O-Sen esce a carponi, senza alzarsi.

¹⁷ NATSUME Sōseki, *Io sono un gatto* [*Wagahai wa neko de aru*], trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza Editore, p. 179.

- Sōseki** Ugh, uh, ugh...
- Kyōko** Cerca di resistere, caro. Tra poco i dottori saranno qui.
- Sōseki** Ugh, gwehehh... (*la voce peggiora sempre più*)
- Kyōko** (*Non riuscendo a sopportarlo corre verso il parapetto*) Faccia presto, dottor Sugimoto. Lo aiuti, dottor Morinari! (*Grida, torna indietro, solleva Sōseki, che si sta raggomitando come un gambero, lo stringe fra le braccia*)
Caro...!
- Sōseki** (*Per l'ultima volta*) GWEH!

Sōseki vomita sul petto e sulla faccia di Kyōko una copiosa quantità (circa 500 grammi) di sangue fresco. Kyōko cambia posizione, sostiene Sōseki con la mano destra, mentre con la sinistra prende la sputacchiera che era vicino al cuscino e cerca di raccogliere con quella il sangue vomitato, ma non serve a molto.

Subito dopo l'ematemesi, la luce inizia a cambiare e in poco tempo il palco si tinge di color cremisi.

Secchō arriva, seguito dal vicedirettore Sugimoto Tōzō e dal dottor Morinari Rinzō, e i tre rimangono impietriti per un attimo.

Secchō Signora Kyōko, si faccia coraggio.

Eccetto Sōseki, che rimane con gli occhi aperti in una situazione di “morte apparente”, tutta la scena passa dal cremisi al nero, e scompare. Un raggio di luce, come una specie di filo, si fissa sugli occhi spalancati di Sōseki.

A un certo punto, si incomincia a sentire una musica incredibilmente calma e tranquilla provenire da un certo “luogo lontano”. La musica dev'essere eseguita da violini e *koto*.¹⁸

¹⁸ Strumento tradizionale giapponese a 13 corde disposte orizzontalmente su una cassa armonica appoggiata a terra.

1 – Ciliegio

Man mano che la melodia di violini e *koto* si affievolisce, ritorna la luce. Riguardo al modo in cui farla tornare, essa prima va puntata dritta nell'esatto punto in cui Sōseki, alla fine del prologo, ha vomitato sangue ed è entrato in uno stato di "morte apparente", poi si ingrandisce progressivamente l'anello di luce. In quel punto si trova un ragazzo sull'attenti che indossa una divisa scolastica, un berretto da studente e da una cui spalla pende una borsa di tela (grande abbastanza da far pensare che al suo interno ci sia solo il pranzo al sacco). In altre parole, questo ragazzo è la prima cosa che il pubblico vede. Fra poco sarà chiaro, ma ad ogni modo questo ragazzo si chiama Yamagata Kanjirō. Se in qualche modo assomiglia al Sōseki del prologo, o lo ricorda vagamente, probabilmente è perché l'attore che interpretava Sōseki si è travestito da Yamagata Kanjirō.

Lo studente sta in piedi alla finestra frontale della sala insegnanti (un'anticamera a uso del personale scolastico) del liceo Ikueikankaika. Fuori dalla finestra si vede un vecchio albero di ciliegio di cui solo un terzo dei fiori è sbocciato, e piove.

Fuori dalla finestra, appare dal basso un berretto da studente. Poco dopo anche una faccia. Ma non una faccia normale, bensì una maschera da buffone. La maschera fissa l'interno della stanza per dieci secondi, poi sparisce all'improvviso a sinistra della finestra.

Dentro la sala insegnanti ci sono cinque scrivanie. Sulle scrivanie ci sono dei segnaposto verniciati di nero, con dei nomi e delle cariche scritti in bianco. Da sinistra a destra sono, in ordine:

“Nuida Shinsaku, capo segretario”

“Ogawa Sanshirō, docente di lingua inglese e di letteratura giapponese”

“Lancillotto, docente di conversazione in lingua inglese”

“(Il nome è grattato e non si legge), docente di matematica”

“Onorevole Preside”,

ma ciò che salta di più all'occhio è la scrivania su cui è appoggiato il segnaposto dell'“Onorevole preside”, poiché è di alta qualità ed enorme, tanto che sembra quasi una nave da guerra. Dato che il segnaposto è l'unica cosa che vi è appoggiata, la scrivania appare eccessivamente grande.

Sul lato sinistro c'è la porta che conduce alle aule e all'ingresso, mentre la porta sul lato destro è collegata alla guardiola notturna.

La maschera da buffone sbircia furtivamente dalla porta a sinistra. Chi indossa quella maschera è vestito in tutto e per tutto come Yamagata Kanjirō: stessa divisa, stesso berretto, stessa borsa di tela appesa a una spalla. Solo che quelli di Yamagata Kanjirō sono piuttosto sgualciti e logori, mentre questi sono nuovi di zecca. Il portatore della maschera, come si capirà fra pochissimo, è il nuovo studente, Kannari Kenkichi.

Kenkichi (*Si sposta per metà la maschera, parla timorosamente, è spaventato*) Ehm, io, da oggi, dovrei frequentare il liceo Ikueikankaika, sono iscritto al primo anno della classe A, ecco, in realtà, non sto troppo bene di stomaco, perciò, non potremmo finire prima la cerimonia di... Ehm, sbaglio o nessuno degli insegnanti è presente?

Yamakan (*Tornando a riposo, non più sull'attenti*) Oh, e così tu saresti il mio compagno di classe? Sai, io sono stato bocciato ancora, quindi dovrò rifare il primo anno, e sono nella classe A come te. Mi chiamo Yamagata Kanjirō. Piacere di conoscerti, Kannari Kenkichi.

Kenkichi Il piacere è tutto... Ma che strano. Come mai conosce già il mio nome?

Yamakan Beh, sai, dopo svariate bocciature posso dire di essere in questa scuola da molto tempo, e ormai conosco bene ogni particolare. E poi mi fanno stare in piedi molto in questa sala insegnanti. Anche senza volerlo ascolto ciò che loro dicono quando parlano mentre sono da soli, o i soliloqui del vecchio Nuida, il segretario. Ecco perché so un po' di tutto. Tra l'altro, tu sei l'unico nuovo studente di quest'anno, quindi, piuttosto sarebbe stato strano se *non* sapessi come ti chiami.

Kenkichi Ehm, per caso poco fa ha detto "mi fanno stare in piedi molto in questa sala insegnanti"?

Yamakan L'ho detto. In realtà, al momento è da un bel pezzo che sono in piedi.

Kenkichi E da quando?

Yamakan Dalla cerimonia di fine anno scolastico del 10 marzo.

Kenkichi Quindi, da un mese?

Yamakan (*Annuisce con aria orgogliosa*) Arrivo al mattino, sto in piedi, faccio una

pausa di un'ora, e poi rimango in piedi fino alle cinque di sera.

Kenkichi Che liceo severo.

Yamakan Il principio di questa scuola è l'elitarismo, per questo è così severa. Mentirei se dicessi il contrario. Ma sai, Kenkichi, in realtà io faccio apposta in modo che mi facciano stare qui in piedi; lo faccio per il bene degli insegnanti. Quando faccio qualcosa di male, mi dicono subito "ehi, Yamakan, per punizione dovrai stare in piedi", e così non possono più farmi lezione. La lezione finisce lì, capito?

Kenkichi Uno meno uno fa zero, giusto?

Yamakan Se per capire meglio usi la matematica, devi essere uno davvero bravo, eh.

Kenkichi Ma no, niente affatto.

Yamakan No no, ad essere sincero mi hai colpito. Mi sento come se fosse apparso un valido avversario. Comunque, il fatto che le lezioni finiscano prima aiuta i professori. Perché così possono rinchiudersi in aula insegnanti e dedicarsi interamente al loro secondo lavoro.

Kenkichi Secondo lavoro?

Yamakan Vedi, per certe ragioni la paga di questi insegnanti è terribilmente bassa.

Kenkichi E i professori che tipo di secondo lavoro fanno? Ricopiano testi? Gli vengono subappaltate delle traduzioni? Oppure...

Yamakan suona una delle quattro o cinque trombe giocattolo fatte di latta che erano poste sulla scrivania di "Nuida Shinsaku, capo segretario" e...

Yamakan Sono queste trombe. Ci sono queste trombe di grandi dimensioni che vengono portate qui da una fabbrica di giocattoli. Il lavoro dei professori consiste nell'applicarci delle strisce di cellophane e fare in modo che suonino bene, poi le devono abbellire mettendovi un nastro rosso e infine lucidarle finché non sono splendenti. Gli insegnanti si dividono questi compiti, e il tutto procede come se fosse una catena di montaggio. Quindi se uno di loro dovesse fare lezione per un'ora intera la catena di montaggio si spezzerebbe. Ed ecco perché io, non appena inizia la

lezione, faccio in modo che mi venga detto di starmene in piedi.

Kenkichi ... Ehm, e cosa hai combinato per dover rimanere in piedi dalla cerimonia di fine anno scolastico del 10 marzo? Penso che dover stare in piedi addirittura per un mese sia una punizione piuttosto pesante. Non credo che la si dovrebbe ricevere a meno che non si commettano un omicidio o un furto, ecco.

Yamakan (*Indica il segnaposto sulla scrivania del “docente di matematica”*) Il professore che si siede lì è soprannominato “Occhan” e insegna matematica. Vedi, un giorno l’ho stuzzicato dicendogli “Ah, professore, il signore dell’agenzia per l’impiego sta attraversando il cortile della scuola in questo momento”, e così, per punizione, mi ha ordinato di stare in piedi per un mese.

Kenkichi Ma, perché addirittura un mese di punizione, solo per aver detto così?

Yamakan Perché l’agenzia per l’impiego rappresenta un tasto dolente per Occhan.

Kenkichi Sì, ma non riesco comunque a capire...

Yamakan Ma certo. Dunque, dichiaro ora iniziata l’assemblea studentesca. Il tema di quest’assemblea saranno “i tasti dolenti del personale docente del liceo Ikueikankaika”.

Kenkichi Anche se la chiama “assemblea studentesca”, siamo solo noi due.

Yamakan Essere in due è comunque meglio di niente. Guarda che l’anno scorso, per un anno, tutte le assemblee le facevo da solo. Ah, quanto era sfiancante... Quest’anno siamo in due, quindi sarà molto più rilassante. Ascoltami bene, Kenkichi. Da quest’anno, gli studenti della classe A del primo anno diventano due. Il che significa che anche se faranno stare in piedi me, le lezioni potranno comunque svolgersi.

Kenkichi In realtà, vorrei dire qualcosa a proposito...

Yamakan Beh, per il momento ascolta. Se le lezioni riusciranno a svolgersi, sarà poi la vita quotidiana degli insegnanti ad essere in pericolo. Quindi, nel momento in cui faranno stare me in piedi, dovrai fare subito in modo che lo facciano anche con te. Dunque, la tattica più efficace per essere puniti è di farli arrabbiare parlando dei loro tasti dolenti. Ora insegnerò ai nuovi

studenti quali sono i tasti dolenti dei professori di questa scuola. D'ora in avanti fate in modo di non dimenticarli.

Kenkichi Ma...

Yamakan Ascolta!

Yamakan rimprovera Kenkichi e appoggia una mano sulla scrivania del “docente di matematica”.

Yamakan Il docente di matematica di questa scuola si è diplomato in un istituto di fisica. Il suo primo lavoro è stato in una scuola media da qualche parte nello Shikoku. Per me che conosco l'Occhan di adesso sembra quasi incredibile, ma pare che a quel tempo egli fosse pieno di vivacità, intrepido, rissoso e avventato, e che fosse soprannominato “Il signorino”. Tuttavia, dopo che si irritò molto a causa di qualche spostamento di personale, e in un eccesso d'ira tirò pure delle uova, non so se al preside o al professore d'arte, ma comunque lasciò quella scuola e tornò a Tōkyō, dove divenne tecnico apprendista alla Gaitetsu.¹⁹

Kenkichi (*Provando un po' di interesse per la storia*) La Gaitetsu sarebbe l'agenzia ferroviaria di Tōkyō, giusto?

Yamakan Sì, certo.

Kenkichi Ho sentito che l'anno prossimo, il 44 dell'era Meiji, verrà comprata dal comune di Tōkyō e diventerà una compagnia pubblica.

Yamakan (*Annuisce*) Lo stipendio mensile di un tecnico apprendista è di 215 yen. Per 6 yen al mese affittò una casa e ci andò a vivere con Kiyō, la vecchia domestica che si era presa cura di lui fin da quando era piccolo. Purtroppo, quella Kiyō, nel febbraio di un anno si ammalò di polmonite e morì velocemente. Pare proprio che la sua morte sia stata un brutto colpo per Occhan. D'un tratto non ebbe più voglia di fare niente, e la Gaitetsu lo licenziò.

Kenkichi E l'agenzia per l'impiego cosa c'entra?

¹⁹ Compagnia ferroviaria di Tōkyō nel periodo Meiji.

Yamakan Adesso ci arrivo.

Kenkichi Che storia lunga.

Yamakan E guarda che la sto comunque tagliando. Solo per la parte della scuola media nello Shikoku ci si potrebbe scrivere un libro intero. Ora ascolta attentamente senza interrompere.

Kenkichi ... Va bene.

Yamakan Occhan pensava di non poter vivere senza una domestica come Kiyō, così si rivolse a un'agenzia per l'impiego per trovare qualcuno che la sostituisse. Tuttavia, pare che il tipo di quell'agenzia fosse uno stupido, e gli mandasse solo domestiche orribili. Una sgraffignava una manciata di riso ogni volta che lo lavava, un'altra portava il suo amante a casa in pieno giorno, un'altra ancora passava tutto il giorno a suonare lo *shamisen*, e infine ne arrivò pure una che, seducendo col proprio fascino Occhan, ambiva a diventare sua moglie... Così lui ebbe un esaurimento nervoso e sviluppò una fobia per le agenzie dell'impiego. Ecco perché basta dirgli "Professore, è arrivato quello dell'agenzia per l'impiego" che Occhan, normalmente mansueto come un gatto appena adottato, dà in escandescenze e si mette a urlare: "Maledetto, adesso te ne stai in piedi nell'aula insegnanti per un mese, o anche due!".

Kenkichi Ora riesco a capire come si sente. Dover stare in piedi per un mese mi sembra una punizione normale.

Yamakan E inoltre, il 28 di ogni mese sta sempre a casa da scuola. È una cosa fissa. Perché quel giorno è l'anniversario della morte di Kiyō. Ormai l'unico scopo nella vita del nostro professore di matematica è di portare dei fiori alla tomba di Kiyō in un qualche tempio a Kobinata, e di passare tutto quel giorno lì davanti.

Kenkichi Per caso quel tempio è il Yōgen-ji a Kobinata?

Yamakan Esatto! È proprio quello, il Yōgen-ji... Ma tu come facevi a saperlo?

Kenkichi Ma, niente di che, ho solo pensato che magari potesse essere quello.

Yamakan Hai pensato che potesse esserlo e ci hai azzeccato... Come pensavo, sei proprio in gamba.

Mentre lo loda, Yamakan si sposta alla scrivania su cui si trova il segnaposto con scritto “Lancillotto, docente di conversazione in lingua inglese”.

Yamakan Lancillotto è un *gentleman* inglese. Ma è bravissimo anche in giapponese. Però è un tipo taciturno, e non parla mai più del necessario.

Kenkichi Per assumere una persona madrelingua per le lezioni di conversazione in inglese, certo che questo liceo è davvero incredibile.

Yamakan Sì, e devo dire che è stato proprio quello il motivo per cui mi sono iscritto qui. Il trucco per far arrabbiare Lancillotto è chiedergli: “Professore, perché ha deciso di risiedere permanentemente in un posto così lontano come l’oriente? Cosa la spinge a non tornare nel suo Paese, l’Inghilterra?”.

Kenkichi E si arrabbia per una domanda così banale?

Yamakan È un tipo che perde facilmente le staffe, così gli si rizzano non solo i capelli, ma pure i baffi, poi grida: “Il peccato mi insegue, e io insegue lui”, e alla fine dice: “Sta’ in piedi per un anno in sala insegnanti”.

Kenkichi Un anno?

Yamakan Proprio così. Grazie a questo due anni fa mi hanno fatto stare in piedi qui per un anno.

Kenkichi ... Il peccato mi insegue, e io insegue lui...

Yamakan Praticamente lui e il peccato stanno giocando ad acchiapparella. Pare che quando era giovane commise adulterio con la donna del suo signore, e per questo non poté più stare nel suo Paese. Sicuramente ci fu un duello per amore. Un amore per cui valeva la pena rischiare la vita.

Kenkichi Che bello. Credo che questo professore mi piacerà.

Yamakan Se è per questo a me piace molto. (*Si sposta alla scrivania di Sanshirō*) Il professor Sanshirō è un letterato laureatosi alla facoltà di Lettere dell’Università Imperiale di Tōkyō. Eppure, anche questo professore ha disputato un duello per amore. Un duello con il suo migliore amico, per ottenere la moglie di quest’ultimo. Fu la prima volta in vita sua che il

professor Sanshirō dimostrò della risolutezza umana, una risolutezza dovuta all'amore, e così prese per sé Michiyo, la moglie del suo migliore amico.

Kenkichi E poi?

Yamakan Proprio quando Sanshirō si stava tormentando per quanto aveva fatto, al punto da ammalarsi, sua madre morì inaspettatamente. E, come se non bastasse, tutto quello che avrebbe dovuto ereditare, dalla villa alle terre, ai campi, perfino la cenere sotto il focolare, tutto ciò che si trovava nella sua terra natale, gli fu sottratto con l'inganno dai parenti. Al momento, vive nascosto in una baracca buia e umida sotto una scogliera con la moglie. La quale ha anche problemi di cuore. Si dice che non durerà ancora a lungo. Kenkichi, io non provo altro che compassione per il professor Sanshirō. Per questo il suo tasto dolente cerco di non toccarlo mai.

Kenkichi era arrivato vicino alla scrivania dell'“Onorevole Preside”.

Kenkichi Però, se volessi che lui mi ordinasse di stare in piedi, cosa dovrei dirgli?

Yamakan Se lo deridi dicendogli “pecorella, pecorella smarrita, o, in inglese, *stray sheep*”, credo che, come prima cosa, ti farebbe stare in piedi per una settimana.

Kenkichi E il tasto dolente del preside che siede qui qual è?

Yamakan Non lo so. Il preside di questa scuola ne sarà pure l'amministratore, ma non si è fatto vedere qua nemmeno una volta. Quando deve dare delle direttive manda delle lettere. Manda per posta anche gli stipendi degli insegnanti e i soldi per le spese generali.

Kenkichi E come si chiama?

Yamakan Non lo so.

Kenkichi Allora anche nel retro delle buste che manda non ci sarà scritto nulla.

Yamakan Ci scrive solo “dal Preside”.

Kenkichi Uhm, quindi è proprio un preside misterioso.

Yamakan Sì, e gestisce tutto senza mai mostrarsi. Quelli che mi fanno più pena sono

i professori. Non appena vedono il postino che attraversa il cancello ed entra nel cortile della scuola, mollano qualsiasi cosa stiano facendo, che sia una lezione o un bisogno al bagno, e si precipitano di fuori.

Kenkichi Come mai?

Yamakan Ma perché potrebbero essere arrivate le loro paghe o una qualche ricompensa, no? Quando non si hanno notizie dal preside per cinque o sei giorni, sono tutti giù di morale, perché temono che il preside potrebbe essere rimasto deluso da questa scuola e abbia deciso di chiuderla. A seconda della lettera che arriva si incoraggiano o si avviliscono, sono completamente in balia della corrispondenza con questo amministratore. Ecco perché mi fanno pena. (*Getta uno sguardo oltre il vecchio ciliegio fuori dalla finestra*) Guardate, nuovi studenti. Vedete gli insegnanti in piedi davanti al cancello, bagnati dalla pioggia?

Kenkichi (*Si mette di fianco a Yamakan e guarda nella stessa direzione*) Mi vuole dire che stanno aspettando la lettera del preside?

Yamakan Esatto. In giorni importanti come quelli delle cerimonie di ammissione, di inizio e fine delle lezioni, e quella di diploma, manda sempre una lettera. ... Bene, direi che è tutto. Dichiaro terminata l'assemblea studentesca.

Kenkichi La ringrazio molto per avermi spiegato i trucchi per fare in modo che mi facciano stare in piedi. Anche se credo che a me non serviranno molto.

Yamakan Che hai detto? Guarda che se non faranno stare in piedi sia me che te, allora i professori dovranno svolgere le lezioni del primo anno della classe A. Così li mettiamo nei pasticci perché non potranno continuare con il loro secondo lavoro. Occhan non potrà più pagare il suo affitto di 6 yen. Il professor Lancillotto sarà privato dei suoi soldi per comprarsi il pane. Il professor Sanshirō farà fatica a pagare le spese mediche. E inoltre io sono negato per fare lezione, così come sono negato con i bruchi e i clisteri.

Kenkichi Anch'io non riesco a sopportare quell'ansia che si prova durante le lezioni. Anzi, non è che semplicemente non riesco a sopportarla, è che quando sto insieme ad altre persone del mio stesso anno sento

dell'elettricità scorrermi per tutto il corpo. Quell'elettricità mi sale fino ai capelli, finché non inizio a sprizzare scintille elettriche dagli occhi, dal naso e dalla bocca.

Yamakan Uhm, nonostante quello che ti succede, non si può certo dire che tu “faccia faville” in pubblico, eh?

Kenkichi Direi di no. Anche se sono l'incarnazione di quel modo di dire, mi succede nei momenti sbagliati. Quando sento che stanno per uscire le scintille, mi metto la maschera da buffone e così mi passa senza arrecare disturbi alle altre persone. Ad ogni modo, a me quell'atmosfera carica di ansia che si genera durante le lezioni fa troppa paura. Eppure, fino ad ora, consegnando ogni giorno in sala insegnanti una richiesta di uscita anticipata poco prima che iniziassero le lezioni, sono riuscito a farcela. Ho cambiato sei scuole finora, ma tutte mi espellevano alla fine del primo quadrimestre...

Yamakan Ma allora non ce l'hai fatta...

Kenkichi Comunque, ho intenzione di consegnare una richiesta di uscita anticipata ogni mattina anche in questa scuola.

Yamakan Allora così andrà bene. Tu uscirai prima, io farò in modo che mi dicano di rimanere in piedi, e così i professori potranno dedicarsi al loro secondo lavoro. Mi raccomando, Kenkichi, facciamo del nostro meglio.

Kenkichi Sì!

Il nuovo studente Kannari Kenkichi annuisce così energicamente che viene da chiedersi se l'osso del suo collo sia a posto, ma proprio in quell'istante i tre professori, Sanshirō, Lancillotto e Occhan, capeggiati in prima fila dal capo segretario, il vecchio Nuida Shinsaku, che sbandiera alta una busta, entrano in tutta fretta facendo un gran rumore.

Shinsaku Aspettate, aspettate, aspettate un attimo, ve ne prego. So che non v'è alcun bisogno di dirlo, ma per la nostra scuola le epistole che ci invia l'Onorevole Preside sono documenti ufficiali significativi e importanti, anzi importantissimi, anzi della massimissima importanza, più di qualsiasi

comunicazione o Gazzetta Ufficiale del Ministero dell'Educazione. Pertanto, finché il qui presente capo segretario Nuida Shinsaku non avrà terminato di segnarla nel registro dei documenti ricevuti, è severamente proibito aprirla.

Tenendo saldamente la busta nella mano sinistra, il vecchio Shinsaku si siede alla scrivania. Poi usando la mano destra apre un cassetto ed estrae un libro contabile dalla copertina nera con una fascetta recante il titolo "Registro dei documenti ricevuti del liceo Ikueikankaika", lo apre, prepara davanti a sé un portapenne che fa anche da calamaio per due tipi di inchiostro, rosso e nero, e due penne, si umetta le labbra e svolge il suo lavoro di contabilità. Pare che registrare la ricezione delle lettere del preside sia il solo e unico lavoro cerimonioso e ufficiale di questo vecchio. Per esempio, se il Papa di Roma ricevesse una lettera dal "Signore Dio che è nei Cieli", si può stare sicuri che la sua reazione sarebbe uguale a quella di questo vecchio in questi momenti. Dall'altro lato, i tre insegnanti sembrano dei cagnolini che aspettano il cibo dal padrone. Senza curarsi affatto di ciò che succede intorno a loro, fissano intensamente il vecchio Shinsaku e il suo lavoro di contabilità, come se volessero mangiarselo. Dopo poco, i tre professori prendono le trombe giocattolo di cui si parlava prima e le suonano in direzione delle orecchie di Shinsaku per mettergli fretta.

Mentre succede tutto questo, Yamagata Kanjirō e Kannari Kenkichi hanno il seguente dialogo:

Yamakan Sai che si dice che quel vecchio segretario un tempo navigasse nell'oro?

Kenkichi Allora era un uomo d'affari? O per caso un funzionario di stato o qualcosa del genere?

Yamakan Ho sentito che amministrava un'accademia di cucito. Si chiamava Istituto Superiore Femminile di Cucito del Grande Giappone.

Kenkichi Ma pensa.

Yamakan Tuttavia, pubblicò un libro intitolato "Elementi di tecnica del cucito" pensando che avrebbe avuto un enorme successo, e invece fu un fallimento completo. Ne stampò addirittura duemila copie, ma dato che oltre ai suoi genitori, ai suoi fratelli e alle allieve dell'istituto di cucito lo

comprò solo una persona, fu una grande perdita.

Kenkichi E chi era quella sola persona?

Yamakan Credo si chiamasse Kaneda Fumiko. Era l'unica figlia di un imprenditore fattosi da solo. Pare che abbia usato il libro del vecchio per non fare troppa fatica nella parte di cucito in un corso di preparazione per spose novelle.

Kenkichi Ma una ragazza che commette simili scorrettezze non la vorrà mai nessuno. Come quel libro.

Yamakan Eh già.

Finalmente il vecchio Shinsaku finisce il suo lavoro di contabilità ed estrae della busta una lettera arrotolata. Sanshirō gliela prende, Lancillotto la ruba a Sanshirō e infine Occhan la sottrae a Lancillotto. In tutto questo la lettera si srotola, e la sua lunghezza totale è di quattro o cinque metri. I quattro sorreggono insieme la lettera e ognuno legge con gli occhi la parte che tiene in mano.

Shinsaku L'Onorevole Preside, in questo punto, sta parlando del tempo. C'è scritto: "... Possa il Cielo benedire la cerimonia di ammissione del mio liceo Ikueikankaika, facendosi chiaro e luminoso...", ma, purtroppo, sta piovendo. Maledetto Cielo, che non corrisponde la volontà del nostro Onorevole Preside.

Sanshirō In questo punto il Preside sta apprezzando i nostri sforzi. Per esempio: "... Ringrazio umilmente dal profondo del mio cuore tutto il personale docente di questa Scuola, che riesce a crescere degli animi forti nonostante la paga misera."

Lancillotto (*Con un po' di accento straniero*) Qui invece c'è scritta una ramanzina sia verso gli studenti già iscritti alla scuola sia per i nuovi.

Yamagata Kanjirō e Kannari Kenkichi si irrigidiscono.

Lancillotto Ora vi leggerò le parti evidenziate della ramanzina. "... Cari studenti del liceo Ikueikankaika, dovete tenere a mente che le persone non sono divise

tra “buone” e “cattive”. Non è possibile che al mondo esistano dei buoni o dei cattivi fatti così con lo stampino. Di norma, chiunque è buono. O per lo meno è una persona normale. Eppure, l’aspetto spaventoso è che chiunque, in circostanze critiche, può diventare immediatamente cattivo. E quali sono queste circostanze critiche? Provate a rifletterci molto attentamente, senza pensare ad altro. (*Non si sa cosa sia venuto in mente a Lancillotto, ma a poco a poco inizia a piangere*) Ebbene, io ritengo che le “circostanze critiche” si verifichino in presenza di due elementi: il denaro, e le relazioni uomo-donna. Credete che ci sia dell’altro? Prego, rifletteteci su” ...

Occhan (*Con la voce estremamente irrigidita*) Il Preside, il Preside è... Aaah, il nostro dio è morto!

Occhan rischia di perdere conoscenza, ma Kannari Kenkichi, lì vicino, riesce a sorreggerlo per un pelo. Al suo posto, Yamagata Kanjirō continua a leggere la parte finale della lettera.

Yamakan ... “Ciononostante, so che vi sembrerà improvviso, ma nemmeno io sono un uomo così meraviglioso da potervi fare la predica. Sono anch’io una di quelle persone che, in una circostanza critica, è diventata cattiva. Si è trattata di una forza spaventosa, che ogni giorno e ogni notte veniva da me e si stringeva attorno al mio cuore, al punto che non riuscivo a muovermi. Così facendo, quella forza mi opprimeva, come se volesse dirmi che ero un uomo misero, che non ero qualificato per fare nulla. Sono davvero un uomo senza valore.

Da questo punto in poi Ogawa Sanshirō, Lancillotto e Nuida Shinsaku, in quest’ordine, perdono conoscenza, quindi Kenkichi è molto occupato. Nel cercare di sorreggerli, in qualche modo riesce a procurare una sedia per ognuno di loro.

... Sarei dovuto morire molto prima, mi chiedo perché io sia vissuto fino a ora. Adesso basta. Oltre a non essere un dio, ormai ho anche esaurito le

energie per perseverare. Probabilmente, quando vi arriverà questa lettera io non sarò già più in questo mondo. Avevo già inviato una lettera a un ufficio intermediario, e ve la farà arrivare tra qualche giorno. Sono davvero, davvero dispiaciuto, ma temo che la scuola verrà chiusa. Una volta che non ci sarò più, non vorrei far preoccupare mia moglie con le spese per cibo e vestiti. Vorrei lasciarle in eredità i soldi derivati dalla chiusura della scuola. Vi prego di perdonare il mio egoismo. Addio.

A voi tutti,

Il preside

Kenkichi, ansimante, va accanto a Kanjirō.

Kenkichi Io, cosa dovrei fare? In questa situazione non si può certo continuare con la cerimonia d'ammissione, quindi non ci sarà più bisogno di finirla prima, il che mi rende felice, ma da domani non potrò più provare la gioia di chiedere un'uscita anticipata. E questo mi rende un pochino triste.

Yamakan Sorreggi anche me.

Kenkichi Eh?

Yamakan Sento che la testa ha iniziato a girarmi fortissimo...

E nel momento in cui Kenkichi, in tutta fretta, lo sorregge, diventa tutto buio in pochissimo tempo.

2 - Anemoni

La luce ritorna il più velocemente possibile. Nuida Shinsaku sta spolverando molto lentamente una trentina o una quarantina di libri sottilmente rilegati in stile giapponese accumulati sulla sua scrivania. Questi libri altro non sono che i famosi “Elementi di tecnica del cucito”, il libro che cambiò la vita del vecchio Shinsaku. Anche se la parola “Elementi” fa pensare a un plurale, si tratta di un volume unico. Probabilmente li aveva avvolti in carta di giornale e li aveva messi via da qualche parte, dato che sul pavimento ci sono della carta e dei fili sparsi qua e là. Il vecchio appare interessato alla guardiola notturna, e mentre spolvera va fino alla parte destra delle quinte, tende l’orecchio, poi ritorna a sinistra accanto alla sua scrivania. Ripete questo movimento per due o tre volte.

Fuori dalla finestra, come prima, sono appesi dei fili di pioggia al vecchio ciliegio. Inoltre, si vede una maschera da buffone, che viene subito tolta per rivelare il volto di Kannari Kenkichi. Dopo poco, questa scompare a sinistra, poi, passati quattro o cinque secondi...

Kenkichi *(Si affaccia dalla porta a sinistra)* Buongiorno. Che ne sarà del futuro di questa scuola? Se davvero si deciderà di chiuderla, non mi resta che fare dietro front e tornarmene a casa, ma se si decidesse di lasciarla aperta, allora *(si mette la maschera da buffone)* mi scusi, avrei un leggero dolorino ai denti, non è che potrei andare a casa prima?

Shinsaku Il destino di questa scuola è sospeso nel vuoto.

Kenkichi Sospeso?

Shinsaku *(Indica con lo sguardo la guardiola)* I professori hanno passato tutta la notte a discutere, senza sapere cosa fare. La riunione si è dilungata così tanto che ormai saranno venti ore che sono là dentro, e ancora non sono arrivati a una conclusione. E così il destino di questa scuola a volte è luminoso, altre oscuro, altre rimane sospeso in bilico mentre si muove tra la luce e l’oscurità. Oscurità e luce, oscurità e luce, luce e oscurità, luce e oscurità... *(mentre parla ondeggia lo spolverino a destra e a sinistra)* Oscilla in questo modo.

Kenkichi Il preside ha lasciato l’edificio scolastico e il terreno alla vedova, giusto? Quindi se lei li vendesse, potrebbe usare quei soldi per le vettovaglie per

il proprio sostentamento. In tal caso...

- Shinsaku** Le vetto... Cosa?
- Kenkichi** Le vettovaglie sono il cibo, il sostentamento significa rimanere in vita. In pratica avrebbe i soldi per comprarsi il cibo con cui tirare avanti, in altre parole non dovrebbe preoccuparsi delle spese quotidiane.
- Shinsaku** Certo che conosci proprio delle parolone complicate. Sei la prima persona davvero brillante che vedo qui all'Ikueikankaika da quando è stato aperto.
- Kenkichi** ... In tal caso penso che il destino di questa scuola dipenda dalla possibilità di comprare o meno l'edificio e il suo terreno dall'impiegato dell'agenzia che verrà qua in visita a fare le veci della vedova del preside. Crede che ci siano fondi a sufficienza nella cassaforte di questa scuola?
- Shinsaku** (*Scuote orizzontalmente la testa con aria afflitta*) In questa scuola non c'è nemmeno una cassaforte.
- Kenkichi** Allora, si potrebbero usare i risparmi degli insegnanti...
- Shinsaku** Nessuno di loro ha un libretto dei risparmi. Questo lo posso affermare con sicurezza.
- Kenkichi** Ma in tal caso tutta la riunione del corpo docente non è forse inutile?
- Shinsaku** Proprio così. Grazie a te ora ho compreso con chiarezza perché ho tirato giù dagli scaffali questi libri che ho pubblicato decine di anni fa e mi sono messo a spolverarli a uno a uno. Può darsi che, senza saperlo, avessi previsto che questa scuola sarebbe stata chiusa. Se verrò cacciato da qui, potrei mettermi a fare il commerciante ambulante e provare a vendere questi "Elementi di tecnica del cucito" per procurarmi le vettovaglie per il sostentamento, come le chiami tu. E quindi, credo che le mie gambe si siano mosse da sole e mi abbiano portato agli scaffali.
- Kenkichi** Questi sarebbero i famosi "Elementi di tecnica del cucito", di cui ne vendette solo poche copie?
- Shinsaku** Sì, esatto.
- Kenkichi** Spero che questa volta riesca a venderli.
- Shinsaku** Ad essere sinceri, non sono molto fiducioso...

Shinsaku d'un tratto si deprime e si mette a sedere sulla sua sedia. Kenkichi apre la finestra e cambia l'aria (entra il rumore della pioggia), poi, mentre raccoglie i pezzi di carta di giornale e di filo sul pavimento...

Kenkichi In ogni caso, finché questo posto non cadrà nelle mani dell'impiegato dell'agenzia, io voglio continuare ad essere uno studente al primo anno della classe A del liceo Ikueikankaika. A proposito, dov'è Yamagata Kanjirō? È in classe?

Shinsaku Uhm, stamattina non l'ho visto nemmeno una volta. Che non sia ancora arrivato? E dire che una qualità di quello studente sempre al primo anno era proprio quella di non arrivare mai in ritardo e di non essere mai assente... Sta a vedere che ha abbandonato questa scuola.

Kenkichi Non penso. Anche lui ha perso conoscenza dopo aver letto il testamento del preside. Dopotutto, anche a lui piace molto questa scuola...

Gli *shōji* di legno della guardiola notturna vengono aperti dall'interno. Dopo pochi secondi, esce Ogawa Sanshirō con aria arrabbiata. Dalla guardiola si sentono le strane risate di Lancillotto e Occhan.

Shinsaku *(Finge di non avere nessuna intenzione e, malfermo sulle gambe, si avvicina a Sanshirō)* Professor Ogawa, qual è la conclusione decisa dalla riunione del personale docente? A giudicare dalla sua espressione...

Sanshirō Oscuro, ecco com'è il risultato.

Shinsaku Come immaginavo...

Sanshirō Noi non disponiamo di capitali sufficienti per comprare questo posto. Pertanto, non ci resta che fare i bravi e consegnare tutto all'agenzia che poi si occuperà della mediazione. Ergo, questa scuola sarà chiusa... Siamo giunti alla conclusione a cui dovevamo giungere, e ora la riunione del personale docente è terminata.

Shinsaku Pe- però i professori Lancillotto e Occhan mi sembra che abbiano delle facce stupidamente felici.

Sanshirō Quei due possono suicidarsi. Ecco perché sono felici.

Shinsaku *(Comprendendo i sentimenti di Sanshirō)* Invece lei ha la sua bellissima moglie. Non può certo permettersi di andarsene prima per conto proprio lasciando lei indietro, da sola. Come la capisco.

Sanshirō Se mia moglie stesse bene, non mi importerebbe di seguire i professori Lancillotto e Occhan suicidandomi con loro. Anche se ci si suicida, penso che comunque non sia mai qualcosa che si fa per conto proprio. Se avessi una donna in buona salute, almeno saprebbe cavarsela in qualunque attività.

Shinsaku Ha proprio ragione. In passato si diceva che “per le donne, nulla cade mai in disuso”. Anche una vecchia decrepita, se le si dà una canna di bambù, riuscirebbe a soffiarcì dentro per ravvivare il focolare, e, da morta, sicuramente si godrebbe la sua seconda vita da spirito e si divertirebbe. Invece gli uomini, da vecchi, sono solo degli imbranati maleducati che si rimbambiscono sempre di più...

Sanshirō Ma mia moglie è malata al cuore. Si tratta di una malattia grave, per cui il sangue che dal cuore dovrebbe uscire verso le arterie torna indietro e ritorna nel cuore. Una guarigione completa è praticamente impossibile. Anzi, a causa di questo mia moglie è così gracile che non riesce a sopportare il minimo colpo. Probabilmente il cuore di mia moglie si fermerebbe nell’esatto istante in cui venisse a sapere che mi sono tolto la vita. Ovviamente, io ho tutto il diritto di uccidermi. Ma non ho il diritto di uccidere mia moglie. Che crudeltà, il matrimonio. Specialmente se la salute di uno dei due è molto debole, in quel caso è proprio un inferno.

Shinsaku Allora, mi chiedo se anch’io ho il diritto di suicidarmi. In quel caso potrei fare compagnia agli altri due professori. Anche perché portarmi dietro tutti questi libri e girare di casa in casa sarebbe davvero stancante.

Occhan Partiamo subito, forza.

Lancillotto Su, facciamolo.

Dicendo così, con tono allegro, Occhan e Lancillotto escono dalla guardiola notturna. Kannari Kenkichi è in piedi vicino al davanzale e sta spolverando tranquillamente e gentilmente gli “Elementi di tecnica del cucito”.

- Occhan** (*Mentre riordina la sua scrivania*) Arriveremo all'altro mondo per sera. Rilassiamoci facendo un bagno caldo e togliamoci di dosso la sporcizia di questo mondo. Poi brindiamo con una birra.
- Lancillotto** Se prendiamo la birra, la Ebisu è buona.
- Occhan** Certo, e sono sicuro che anche all'altro mondo avranno almeno la Ebisu. Poi, questa notte ci faremo una bella dormita e domani, dopo aver passato tutta la giornata in giro (*con una voce cupa, quasi spaventata*), al tramonto... Quella sarà la vigilia...
- Lancillotto** Mi sembra un buon programma.
- Occhan** (*Si rivolge a Lancillotto, con il tono sereno di sempre*) Domani, al crepuscolo, rivedrò Kiyō. Quando si era ammalata di polmonite, il giorno prima di morire mi ha chiamato e mi ha detto: “Bocchan, in nome del cielo, se muoio, ti prego di far seppellire la mia urna nella tua tomba di famiglia. Lì dentro aspetterò con gioia il giorno in cui mi raggiungerai.” E così le sue ceneri si trovano nel tempio di Yōgenji a Kobinata.²⁰
- Lancillotto** (*Bruscamente*) Certo che questa domestica di nome Kiyō è proprio una persona spaventosa.
- Occhan** Dici? Per me era una donna molto gentile.
- Lancillotto** Una che dice “Lì dentro aspetterò con gioia il giorno in cui mi raggiungerai” per me è terrificante. Se cose del genere le dice una donna di servizio o una domestica fanno proprio paura. Guarda che frasi simili, di solito, le pronunciano solo le fidanzate o le madri.
- Occhan** Eppure, grazie a quelle parole che mi ha lasciato Kiyō, quando penso alla morte, certo, mi fa ancora un po' paura, ma non quanto prima. Se penso di “morire” mi spavento, ma se cambio il mio modo di vedere le cose e mi concentro sul fatto che “andrò nella stessa tomba in cui si trova Kiyō”, allora non ho più così tanta paura. Mi capisci?
- Lancillotto** Tu sei felice. Invece io quando morirò sarò come trascinato in tribunale

²⁰ NATSUME Sōseki, *Il signorino* [*Bocchan*], trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2007, p. 156. Sono esattamente le due frasi con cui si conclude il romanzo.

per il giudizio. Per me la morte sarà l'inizio di tutto. Ho deciso che continuerò a bere birra Ebisu finché non morirò. Sarebbe molto difficile compiere il trapasso senza alcol.

Occhan Ma sì, ma sì, facciamo così. Beviamo birra fino al momento finale!

Alla fine, il vecchio Shinsaku si inginocchia davanti ai due.

Shinsaku Ve ne prego. Non potreste portarmi con voi?

Lancillotto (*Subito*) Ma certo, con piacere. Prego, prego.

Occhan In queste cose, più si è, meglio ci si sente. Però, in cambio, dovrà ultimare in fretta i preparativi.

Shinsaku Certo. Dunque, dove avete deciso di farlo?

Occhan Non riusciamo a deciderci se sul monte Aso o a Nikkō. Anche se, con le nostre finanze, il monte Aso nel Kyūshū è un po' troppo lontano...

Shinsaku Allora Nikkō? È un bel posto. Non sono mai andato al Santuario di Nikkō. E poi si dice pure "senza aver visto Nikkō non si può andare all'altro mondo", no, era "la bellezza di Nikkō non è di questo mondo" ..., ma sì, si dice anche "vedi Nikkō e poi muori".

Lancillotto Più che altro vorrei tanto che il mio letto di morte sia sul fondo dell'acqua. Piuttosto che diventare giallo per lo zolfo di un vulcano, credo che sia molto più bello morire annegando sul fondo del bacino della cascata di Nikkō.

In questo momento Kannari Kenkichi, che stava spolverando "Elementi di tecnica del cucito" al davanzale, si sposta indietro, e una bella donna, Tōyama Hanako (interpretata dalla stessa attrice che faceva Kyōko), alta, agghindata all'occidentale, il volto tinto di bianco in maniera un po' eccentrica, spia l'interno della sala insegnanti dalla finestra.

Hanako Le cascate Kegon? Oh, mamma che paura.

Tutti i presenti, stupiti, fissano attoniti Hanako che, grazie all'effetto dato dalla cornice della finestra e al vecchio ciliegio alle spalle, sembra proprio una di quelle belle donne

raffigurate in un ritratto all'occidentale. A proteggerla dalla pioggia tenendo un ombrello occidentale c'è la sua donna di servizio, O-Tama (interpretata dalla stessa attrice che faceva O-Sen).

Hanako A stare in piedi, su una roccia in cima a una cascata, anche la persona più valorosa impallidirebbe e avrebbe i brividi. Il bacino della cascata sotto i propri occhi apparirebbe persino più lontano della luna o delle stelle in cielo... o almeno così dicono. Le persone, di solito, credono che se si ha il coraggio di superare tale terrore, allora tanto vale affrontare nuovamente le avversità della vita, e dalla cima della roccia tornano indietro verso la società... o almeno così ho sentito dire. Ma ci sono anche persone che vogliono davvero morire, e quelle persone, costi quel che costi, si calano nel bacino della cascata con tranquillità, come se stessero andando alle terme a bagnarsi la testa o a schizzare acqua al petto... e vi entrano. Ad ogni modo, credo che a buttarsi da così in alto con un grido siano solo i nevrastenici.

In questo momento Occhan mormora:

Occhan Credo di averla già incontrata... Sì, sono sicuro che noi due ci siamo già visti da qualche parte.

Hanako (*Senza badargli*) Anche se c'è sempre chi prova dei metodi nuovi, e questa sembra essere la specialità di questo Paese. Per esempio, ultimamente pare che ci siano molte persone che saltano giù preparandosi un sacchetto: se lo calcano bene in testa quando sono ancora lontani dal precipizio, poi camminano sempre avanti senza vedere dove vanno.

Shinsaku E- ehm, mi scusi, Lei chi sarebbe?

Hanako Tōyama Hanako. Ho molto interesse nella gestione delle scuole. Gradirei visitare l'edificio scolastico.

Detto questo, si allontana dalla finestra verso sinistra. Al suo posto O-Tama si inchina profondamente davanti a tutti e...

O-Tama Mi chiamo O-Tama, e lavoro come donna di servizio presso i Tōyama. Ho iniziato a lavorare solo questa mattina, quindi sono ancora un po' inesperta.

Poi si allontana anche lei dalla finestra verso sinistra. Eccetto Lancillotto, tutti si sporgono dalla finestra e seguono Hanako con lo sguardo.

Lancillotto *(Piuttosto in profonda contemplazione)* Un'infinita distanza tra la cima della roccia e il bacino della cascata...! Ah, quant'è difficile morire con le proprie forze. Di questo passo non mi resterà altro che farmi legare una corda al collo da un'altra persona. Per fortuna, pare che in questa lontana terra d'oriente, se si dice al diretto interessato “muori, re!” o “uccidete l'imperatore”, anche se non lo si pensa davvero, un giudice ti spedirà nel regno dei morti. Ora che ci penso, è capitato un incidente del genere poco tempo fa. In passato, nel mio Paese, io rubai la sposa del mio Re; dovrei forse ribellarmi all'imperatore anche qui?

Hanako e O-Tama, padrona e domestica, iniziano la visita dell'interno dell'edificio scolastico, e il vecchio Shinsaku, Occhan e Sanshirō, che, per quanto volessero osservarle, ora non le vedono più, ritraggono la parte superiore del corpo che avevano sporto dalla finestra. Solo Kannari Kenkichi, per qualche motivo, guarda verso destra.

Shinsaku Miei cari professori, avete sentito cosa ha appena detto quella signora? “Tōyama Hanako. Ho molto interesse nella gestione delle scuole”. Non dovremmo forse gioire che abbia detto “molto interesse”? Forse è il caso di sospendere la nostra visita a Nikkō. *(Senza pensarci prende una tromba e ci soffia dentro)* In tutta onestà io sono felice.

Sanshirō Ma se questa persona dovesse diventare la nuova amministratrice della scuola, il nome dell'istituto potrebbe cambiare.

Shinsaku Che cambi pure. L'importante è che tutti e quattro rimarremo insieme *(pepperepè)*.

- Sanshirō** Sì, ha ragione (*e anche qui un pepperepè*). La cosa di cui sono più felice è di sapere chiaramente chi sia ad amministrare la scuola, ovvero il preside. Il preside sta seduto lì (*e indica la scrivania del preside*). Poter vedere il preside con questi occhi, poter sentire la sua voce con queste orecchie (*pepperepè*), questo è ciò che più mi rende felice (*pepperepè*).
- Shinsaku** Mi sento davvero sollevato (*pepperepè*), questa è la cosa più importante (*pepperepè*).
- Lancillotto** Capisco, e così la morte mi ha nuovamente evitato. Questa è l'ottantottesima volta. Addio morte, non ci vedremo per un po' (*pepperepè*).
- Occhan** Kiyo, aspettami (*pepperepè*) ancora un po'.

I quattro membri del personale scolastico suonano con forza le trombe della gioia. Ma, all'improvviso...

- Shinsaku** Silenzio! Basta con le trombe. Pensate se quella persona dovesse vederci in questa situazione. In un colpo solo sarebbe disgustata da tutti noi. La cosa più importante da fare ora, in quanto personale scolastico di questa scuola, è di accoglierla educatamente, tutti insieme. Non è forse così? Il qui presente capo segretario Nuida Shinsaku d'ora in avanti si assumerà l'incarico di fare umilmente da guida a quella persona. A voi professori chiedo di sedervi alle rispettive scrivanie e di assumere un atteggiamento consono al vostro ruolo, ve ne prego.

I tre professori si impegnano per assumere un "atteggiamento consono", intanto il vecchio Shinsaku si dà una sistemata e fa per uscire dalla porta a sinistra. Ma a un tratto...

- Kenkichi** È Yamakan! Yamagata Kanjirō sta venendo qui.
- Shinsaku** In questo momento non mi importa nulla di Yamakan.
- Kenkichi** Però, ha ricevuto un biglietto dal solito postino al cancello della scuola.

Il vecchio Shinsaku si inchioda al pavimento, i tre professori si alzano. Da fuori dalla finestra, Yamakan...

Yamakan Buongiorno. Scusate il ritardo. Questo è un biglietto dal preside.

Detto questo, attraversa la scena tenendo alto il biglietto ed entra subito dalla porta leggendone ad alta voce il testo.

Yamakan "... L'ora attuale segna le 20; dopo aver posticipato di un giorno il suicidio, finalmente ora lo metterò in pratica. Lo farò ingerendo una grande quantità di *veronal*. Accingendomi a separarmi per sempre da questo mondo, scriverò qui in breve il motivo per cui devo morire. Ai tempi dell'università, alloggiavo presso una certa vedova. In realtà vi era un certo pasticciere, che produceva dolci a buon mercato, che mi aveva chiesto: 'Vive con la sua unica figlia e la domestica, quindi potrebbe stare male perché conosce poche persone e si sente sola. Tu potresti essere il tipo adatto, ti prego di andare da lei e prendertene cura' e così mi aveva presentato alla vedova di cui parlavo prima; io mi ero trasferito a casa sua e da là andavo all'università." (*Smette di leggere e gira per l'aula mostrando il biglietto agli insegnanti, che sembrano un po' persi nel vuoto*) A questo punto il testo si interrompe un momento. Vedete? Anche il colore dell'inchiostro, fino a qui è nero. Però, il testo seguente è in viola ed è molto appariscente. Non trovate anche voi? Guardate. Allora, dov'ero rimasto? "... Quando avevo scritto fino al punto di prima, è entrata mia moglie nello studio. Mi ha detto: 'Devi essere stanco visto che hai continuato a scrivere fino a quest'ora' e ha lasciato del tè di fianco al mio gomito sinistro. Poi ha detto: 'Questa stanza ha un che di triste. Poco fa ho comprato due, tre piante occidentali da un vivaista quindi, che ne diresti di mettere qui gli anemoni che tanto ti piacciono, eh?'. Credo che questo piccolo gesto d'amore sia davvero sublime. E se penso che mia moglie non fa quasi mai gesti del genere, lo ritengo ancora più sublime..."

Poco prima, Hanako e O-Tama erano entrate in sala insegnanti. O-Tama se ne sta docile vicino alla porta, ma Hanako gira per la stanza, poi si siede alla scrivania del preside e mette del tabacco in una lunga pipa. Gli insegnanti assumono il loro atteggiamento consono, e il vecchio Shinsaku fa per porgere un accendino a Hanako. Per Yamakan diventa alquanto difficile continuare a leggere.

... Questi due piccoli gesti d'amore di mia moglie, mi hanno trattenuto in questo mondo. Ho rinunciato al suicidio.

Il personale scolastico è in tumulto.

... Per espiare almeno un poco i peccati che ho commesso in passato, ho deciso che continuerò ad amministrare il liceo Ikueikankaika, e adempirò al mio ruolo di preside. Mi scuso per avervi fatto preoccupare...”

Hanako Oh, ma pensa. Questo significa che sono venuta qui per niente?

Dato che il vecchio Shinsaku non riusciva a usare il fiammifero, Hanako lo prende e si accende la pipa da sola.

Hanako Stavo giusto pensando che questa poteva essere perfetta come scuola di inglese...

Yamakan Ehi, Kenkichi, chi sarebbero queste due donne? È molto difficile leggerle da quando sono entrate.

Kenkichi Ecco, sarebbero delle acquirenti.

Shinsaku Questa persona si chiama Tōyama Hanako.

Improvvisamente, Yamakan si avvicina a Hanako e le urla nell'orecchio. Lei si spaventa e si alza, ma lui continua a urlarle contro: “Vattene, waaah! Vattene, waaah!”. Afferra un rotolo appeso alla parete (una rappresentazione della mappa del mondo) presente sulla scena e lo agita.

- Occhan** Sei forse impazzito, Yamakan?!
- Sanshirō** Per punizione starai in piedi per un mese!
- Lancillotto** Mi è particolarmente difficile perdonarti un atto violento nei confronti di una donzella. Starai in piedi per un anno!
- Shinsaku** Piuttosto io dico che starai in piedi per tutta la vita!

Il personale scolastico rimprovera Yamakan. O-Tama protegge Hanako, e mentre fissa con odio Yamakan, le due escono di scena.

- Yamakan** Professori, vi prego di calmarvi.
- Lancillotto** E io a te, ti dico la stessa cosa. Calmati. Pentiti. Vatti a scusare con quella donzella.
- Kenkichi** Per il momento vado io a scusarmi con loro (*detto questo esce*).
- Yamakan** Kenkichi, non c'è bisogno di scusarsi, perché io non ho fatto altro che seguire quello che c'è scritto nel biglietto del preside. Alla fine del biglietto c'è scritto, con inchiostro rosso, così. Ecco, vedete, professori, è davvero dell'inchiostro rosso, no? "Inoltre, se dovessero presentarsi delle agenzie o degli acquirenti, cacciateli via immediatamente. E se dovessero ostinarsi, minacciateli pure. Colpiteli con un bastone. Il preside".

Fuori dalla finestra, Hanako cammina, mentre O-Tama le regge l'ombrello. Dopo poco le raggiunge Kenkichi, che le insegue educatamente, ripetendo molti inchini.

Yamakan appoggia rispettosamente il biglietto sulla sedia del preside, e il personale scolastico guarda alternativamente il posto del preside e fuori dalla finestra. Dopo poco, cala lentamente il buio.

3 – Gigli bianchi

L'aspetto dell'aula insegnanti è diverso rispetto alle due scene precedenti. La finestra è coperta da una tenda nera, le scrivanie sono messe in ordine, e dal punto in cui si trovava, a destra, la scrivania del preside, fino allo *shōji* in legno che collega alla guardiola notturna, si trova un palco temporaneo. Sulla sinistra ci sono tre sedie. O meglio, anche se ho già scritto tutto, in realtà è ancora buio, e questa disposizione non apparirà chiara al pubblico finché non entrerà la luce. Mentre è ancora buio, si sente il discorso del preside del liceo Ikueikankaika.

... Oggi ho messo piede per la prima volta all'interno del liceo Ikueikankaika. Nonostante io sia il preside di questo istituto, nonché il suo unico finanziatore, fino a oggi non ero mai venuto qua. Ciò rappresenta una grave negligenza da parte mia, e di questo mi scuso profondamente. V'è un'altra cosa di cui devo assolutamente scusarmi... (*si schiarisce la gola con due o tre colpi di tosse*) Questo edificio, così come il terreno circostante, sono riuscito a ottenerli grazie al denaro ricavato dalla vendita dei miei terreni al villaggio dove sono cresciuto, nonché di svariati preziosi oggetti d'arte che venivano tramandati di generazione in generazione. Inoltre, riguardo alla paga che inviavo ogni mese in svariati modi al personale scolastico... so bene che era molto misera, davvero uno stipendio da quattro soldi, anzi, forse a malapena da un soldo, e per questo voglio porgervi le mie più sentite scuse, ma sappiate che quegli stipendi, così come le spese amministrative, cercavo in tutti i modi di pagarli, anche vendendo vari servizi da tè o vasi preziosi, ogni volta che mi capitavano tra le mani. In origine, l'edificio della Ikueikankaika doveva essere persino più grande di quello dell'Università Imperiale di Tōkyō, e il suo terreno doveva essere grande circa quanto i due parchi di Hibiya e di Ueno messi assieme. E io avrei dovuto essere in grado di consegnare a ogni membro del personale scolastico uno stipendio quasi uguale a quello che prende un capo redattore di un giornale. Tra parentesi, lo stipendio mensile di Ikebe

Sanzan,²¹ capo redattore dell'Asahi Shinbun di Tōkyō, che vanta decine di migliaia di copie in circolazione, è di 170 yen. Tuttavia, nel periodo in cui mi ero allontanato per studiare al liceo e poi all'università, un mio zio era rimasto al mio villaggio natale per amministrare il mio patrimonio, ma, per farla breve, ha sperperato tutto quanto. Ed ecco perché ora vi devo chiedere di stare in questo edificio che non è molto meglio di una piccola scuola di cent'anni fa, in un fazzoletto di terra, e con degli stipendi da un soldo. Ovviamente, non vi sto dicendo che dovete lamentarvi con mio zio, che è tutta colpa sua, che lui si è comportato male. Alla fine, sono stato io che, nell'ignoranza della mia giovinezza, ancora incapace di dubitare delle persone, dopo tanti giri, ora vi faccio soffrire. È con l'intenzione di scusarmi per tutto questo che oggi mi sono fatto vedere per la prima volta davanti a tutti. Spero vogliate perdonarmi.

In questo momento si accende la luce. Sul palco temporaneo, si vede la figura di un gentiluomo, vestito con abiti occidentali eleganti e signorili, con un alto doppio colletto e scarpe in pelle di capretto appena lucidate, dalla punta ristretta e il tacco lievemente rialzato, che si inchina profondamente verso sinistra. Qui, ci sono i quattro membri del personale scolastico (i tre professori sono seduti, mentre il vecchio Shinsaku è in piedi) e, in ultima fila, i due studenti (in piedi).

... Immagino che molti di voi si staranno chiedendo perché, per così tanto tempo, ho svolto il ruolo del “preside misterioso” o dell’“amministratore che non si mostra”, ma la verità è che ci sono molte circostanze ingarbugliate e temo di non riuscire a spiegarle in poche parole.

Il gentiluomo alza la testa, e si vede che, sul volto butterato, porta dei baffi all'insù e degli occhiali tondi (in realtà è Tōyama Hanako).

... Bisogna anche dire che non mi piace affatto uscire. Non mi sono mai

²¹ 1864-1912. Giornalista giapponese.

presentato in una riunione, detesto le folle, a detta di mia moglie appartengo a una specie che odia gli esseri umani, e forse è anche per questo che non mi sono mai mostrato qui. Ho perso tutta la fiducia che avevo in mio zio, poi, in seguito a certi episodi, ho perso anche tutta quella che avevo in me, e ho finito per diffidare di tutto il genere umano, ma è proprio per questo che, al contrario, voglio provare ancora a credere nelle persone. Anche se di poco, voglio essere utile a qualcuno. Ed ecco perché gestisco una scuola in segreto. Mi sto contraddicendo. Sono proprio un idiota. Questo è ciò che fa chi è privo di contenuti. Sono vuoto dentro. Il nulla. Non c'è assolutamente niente... Eppure, tra la moltitudine delle persone, c'è forse qualcosa di sbagliato nella presenza di questo niente di niente di niente? Dopotutto, le bottiglie di latte sono utili proprio perché sono vuote, no? Un secchio, una stanza, un vaso, un cappello, sono tutti oggetti che hanno un utilizzo proprio perché sono vuoti dentro. L'obiettivo formativo di questo istituto è quello di crescere persone vuote, senza contenuti. Miei cari studenti, vi prego di diventare persone vuote. Vi avverto, sarà alquanto difficile riuscirci. Così difficile che a volte preferirete morire. Il fatto che io ogni tanto desidero la morte è proprio a causa di questo. All'interno del mio animo, i peccati che ho commesso in passato si avvolgono in una spirale, e per colpa loro non riesco mai a diventare completamente una persona vuota, e alla fine mi dispero. Beh, direi che, come saluto del preside, può bastare. Ho parlato abbastanza. D'ora in avanti, spero di collaborare con tutti voi. La prossima volta parliamo di qualcosa di più divertente. Immagino che oggi sia stata dura ascoltare il mio discorso sconclusionato, seccante e per nulla interessante. Ma, se ci fosse qualcuno a cui è piaciuto, prego, siete liberi di pensarla così.

Il personale scolastico rivolge un caloroso applauso al preside, che sta per scendere giù. Fra di loro, il vecchio Shinsaku, piangendo e allungando le mani, esclama:

Shinsaku Vostra Maestà Onorevole Preside, il Vostro è stato davvero un discorso inimitabile, personale e originale. Per me, il Vostro umile Nuida Shinsaku, ogni Vostra singola parola è stata come un'esplosione di elettricità. Riecheggiando nella mia testa e rimbombandomi nel petto, mi hanno davvero regalato la sensazione di ricevere un massaggio elettrico.

Si notano due peculiarità nei movimenti del preside dopo essere sceso. La prima, è che ogni volta che qualcuno gli si avvicinava chiedendogli una stretta di mano, o comunque quando qualcuno gli si avvicinava troppo al volto, a lui cadeva sempre un piccolo oggetto per terra (un fazzoletto, una sigaretta, un porta-sigarette...); la seconda, è che nel camminare, il modo in cui muoveva la gamba destra e quella sinistra era diverso, come se stesse naturalmente mettendo male i piedi. La prima, era un modo ingegnoso per evitare che il suo travestimento venisse scoperto, la seconda...

Shinsaku Uhm, Vostra Maestà Onorevole Preside, se mi posso permettere, mi pare che le Vostre gambe non stiano benissimo, per caso avete calpestato un chiodo o qualcosa di simile?

Preside = Hanako (*Orgogliosamente*) Sa, sono andato in Occidente, perché me l'aveva ordinato il Ministero dell'Istruzione, e là ho appreso questo modo di camminare. Questa è la camminata del ventesimo secolo.

Shinsaku (*Emozionandosi tantissimo*) Oooh, questa sarebbe la *cosa* del ventesimo secolo? (*Poiché questa emozione l'aveva rivolta direttamente solo al preside, si rivolge anche agli insegnanti, che lo stavano semplicemente accerchiando, affascinati, con occhi colmi di stima e amore*) Stimati professori, avete udito? Sua Maestà l'Onorevole Preside è invero una persona colma di nuove conoscenze di ritorno da un viaggio in Occidente. Professori, quella di oggi è un'occasione irripetibile. Su, parliamo con Sua Maestà l'Onorevole Preside.

Eppure, anche se gli insegnanti sono molto felici dell'occasione, se ne stanno semplicemente lì a fare cerimonie. Yamakan e Kenkichi osservano la scena da un angolo,

compiaciuti. Il preside mostra (senza farla in maniera troppo esagerata) quella particolare camminata, e intanto...

Preside = Se dovessi spiegare un po' più nel dettaglio lo stile di questa nuova
Hanako camminata, direi che la gamba destra rappresenta il Giappone che finora seguiva un sistema vetusto, e la sinistra invece rappresenta il nuovo pensiero importato dall'Occidente. Prima, si stende molto in avanti la gamba sinistra, che abbiamo detto essere il nuovo, poi, trascinando in questo modo la gamba destra, cioè il vecchio, si avanza a poco a poco. (*Lo fa vedere camminando*) Nuovo – Vecchio, Nuovo – Vecchio, Occidente – Giappone, Occidente – Giappone, Scienze occidentali – Spirito giapponese, Scienze occidentali – Spirito giapponese...

Eccetto Lancillotto, il personale scolastico lo imita.

Preside = Una volta che i giapponesi avranno acquisito appieno questo modo di
Hanako camminare, (*lo esegue più velocemente*) e riusciranno ad andare anche a passi veloci, ecco, sarà in quel momento che il Giappone raggiungerà l'Occidente per la prima volta, per poi riuscire a superarlo. Non bastano le novità. Nella società odierna, di quelli che si compiacciono di volere impulsivamente a tutti i costi il nuovo, ci sono già i magazzini Mitsukoshi,²² i teppisti, e poi una parte di scrittori e di critici della scena letteraria, mentre di quelli che ritengono positivo solo il vecchio, che se pensano a un saggio nominano Confucio, e se pensano a un Buddha nominano Śākyamuni,²³ ci sono soprattutto quegli sciocchi così sciocchi che più sciocchi non si può che sono convinti che ciò che vi sia di più sacro siano il santuario di Ise e quei bigotti degli Dei del Takamagahara.²⁴ È di vitale importanza che il rapporto tra Vecchio e Nuovo sia presente all'interno del corpo di ogni singolo individuo giapponese. In altre parole,

²² Nota catena di centri commerciali giapponese. Al tempo della storia, vendeva principalmente *kimono*.

²³ Uno dei nomi con cui è noto Gautama Buddha, il Buddha storico.

²⁴ Il Takamagahara (traducibile come "la piana nell'alto dei Cieli") è, secondo la mitologia *shintō*, il luogo in cui risiedono i *kami* della tradizione giapponese.

questa è la camminata per il futuro di questo ventesimo secolo.

Shinsaku (*Che, infervorato, la stava provando, ma all'improvviso si tiene il fianco*)
Certo che a camminare così ci si stanca parecchio, Vostra Maestà Onorevole Preside. Mi fanno male i fianchi, e ho l'impressione che il mio corpo debba cadere a pezzi.

Preside = Beh, questo mi sembra ovvio, anche perché in realtà è una camminata
Hanako assurda. Però, se si è preparati a rovinarsi la salute camminando così, vale la pena provare a farlo. (*Si tiene il fianco*) Anche se, perfino io che predico così inizio a sentire male al bacino.

Senza tante cerimonie, Shinsaku gli porge una sedia dicendo “prego”, poi si rivolge agli altri insegnanti.

Shinsaku Su su, professori, porgete i vostri saluti a Sua Maestà l'Onorevole Preside, poi iniziate a prepararvi per *quella cosa*.

Preside = (*Si siede in una posizione dignitosa, appoggiando una mano sullo*
Hanako *schienale, poi si guarda l'orologio d'oro*) Quella cosa?

Shinsaku Vede, i nostri professori sono tutti introversi, timidi con gli sconosciuti e piuttosto chiusi. Pertanto, il Vostro umile Nuida Shinsaku ha giudicato che per loro fosse impossibile trasmetterVi con parole e atteggiamenti il loro sentimento sincero di estrema felicità, tale da ascendere ai Cieli, per aver incontrato Sua Maestà l'Onorevole Preside, e, dunque, ho pensato a uno spettacolo che, di recente, va molto di moda nell'alta società...

Preside = Wow!

Hanako

Shinsaku È solo uno stupido spettacolino da niente. Inoltre, dato che sarà rappresentato da dilettanti privi di talento, vi risulterà evidente la sua immaturità, anzi, lo stesso definirlo “immaturo” sarebbe presuntuoso, è più al pari di un saggio scolastico. Eppure, volevamo a tutti i costi rallegrare in qualche modo Vostra Maestà Onorevole Preside. Volevamo vedere il Vostro volto sorridere, e con questo unico pensiero fisso, tutti

noi reciteremo con la nostra più totale dedizione. Il personale scolastico, all'unanimità, si impegna per rappresentare quest'opera ai Vostri occhi con una profondissima lealtà nei Vostri confronti, e preghiamo affinché Voi rimaniate per sempre l'amministratore del liceo Ikueikankaika.

Anche i professori si inchinano profondamente.

Preside = (*Ricambiando l'inchino*) Ebbene, che rappresentazione pensate di proporre?

Shinsaku Vorremmo proporVi un'opera che non appartiene né al teatro tradizionale né a quello più moderno, ma che costituirà un nuovo perno di quest'arte. Voi assisterete alla prima rappresentazione, in questo Paese, di un dramma-*haiku*.

Preside = Un, cosa, scusi?

Hanako

Shinsaku Una rappresentazione teatrale, dunque, un dramma, che avrà l'essenza degli *haiku*, ossia un dramma-*haiku*. Potremmo definirlo come una specie di *tableau vivant*. Come materiale abbiamo usato tutti *haiku* tratti dall'opera di Masaoka Shiki,²⁵ e l'ideatore ne è stato il professor Ogawa Sanshirō.

Il vecchio Shinsaku spinge la schiena di Sanshirō e lo manda davanti al preside.

Sanshirō (*Si irrigidisce*) Èèè, è u- u- u- u- u-, è un onononore per me mostrarVelo. Da quale scuola Vi siete laureato?

Preside = Dal dipartimento di Lettere dell'Università Imperiale. Mi sono specializzato in letteratura inglese.

Sanshirō A- allora Voi, Signor Preside siete un mio *senpai*. A maggior ragione è ancora più un onore.

²⁵ 1867-1902. Uno dei poeti più famosi del periodo Meiji. Fu amico di Sōseki.

E, estasiato, entra nella guardiola notturna, adibita a camerino. Di seguito si svolgono dialoghi simili.

Occhan (*Nervosissimo*) E- e- e-...

Preside = (*Con aria baldanzosa*) Ehilà.

Hanako

Occhan E- e dove abita?

Preside = Ah, era questo che voleva chiedermi. Abito nella zona di Yamanote.

Hanako

Occhan Lo immaginavo. Allora siete un autentico abitante di Edo.

Preside = (*Annuisce*)

Hanako

Occhan (*Orgoglioso*) Anch'io lo sono.

Lancillotto ... Dato che vi siete specializzato in letteratura inglese, se andaste all'estero, andreste in Inghilterra?

Preside = Ho vissuto a lungo a Londra.

Hanako

Lancillotto E che impressione vi siete fatto?

Preside = È un posto molto, molto lontano.

Hanako

Lancillotto (*Concorda mestamente*) ... La penso allo stesso modo.

Shinsaku Dunque, Vostra Maestà Onorevole Preside, Vi prego di aspettare mentre gli attori dilettanti si cambiano nel camerino. Nell'attesa, i due studenti rappresentanti di questa scuola converseranno con voi. Kannari Kenkichi è il capoclasse del primo anno della classe A, ed è il primo genio che si presenta in questo istituto. Invece, Yamagata Kanjirō è un tipo simpatico che ha da sempre messo in pratica la Vostra filosofia educativa degli "individui vuoti, senza contenuto". Questi due, dopo la rappresentazione, eseguiranno per voi una danza con le maschere da buffone e da donna paffuta. (*Poi, all'improvviso, con un tono e un fervore quasi pietosi*) Vostra Maestà Onorevole Preside, Vi prego, lasciate che Vi tocchi.

Il preside, ovviamente, sussulta.

Shinsaku Voi, Vostra Maestà Onorevole Preside, siete rimasto a lungo un'illusione, avvolto nel mistero, finché l'altro ieri ci avete mandato un biglietto con scritto: "Dopodomani, voglio visitare la scuola". Da allora, tutto quanto il personale scolastico è come in un sogno. Anche se posso vederVi da così vicino, sentire la Vostra voce, e parlare con Voi anche di argomenti futili, ancora non riesco a crederci. Mi sento ancora come se fossi all'interno di un sogno che continua. Ve ne prego, lasciatemi confermare per davvero che questa mia gioia non è una mera illusione.

Poco prima, Occhan, Sanshirō e Lancillotto erano usciti e stavano davanti all'entrata della guardiola-camerino. Tutti e tre si stavano mettendo un costume da gatto (non penso che ci sia bisogno di dirlo, ma sostituirli con dei peluche è inammissibile), ma si erano fermati, e così questi tre mezzi-gatti ora erano in ginocchio, sul pavimento, con l'ombra della disperazione che traspariva dal loro volto, così come da tutto il corpo, ad osservare attentamente il preside e il vecchio Shinsaku.

Shinsaku Vostra Maestà Onorevole Preside, mi lasci confermare che noi siamo invero dei fortunati. Scusatemi!

Shinsaku salta ai piedi del preside. Poi, tocca saldamente, con entrambe le mani, le ginocchia, le cosce, le mani, i gomiti, e ogni volta esclama:

Shinsaku Non è un'illusione. Non è un sogno. Non ce l'eravamo immaginati, e non è neppure un incubo. È reale. È vero. È la pura e autentica verità.

Lo ripete in continuazione (e ogni volta i tre mezzi-gatti esultano). Successivamente, fa per toccare il petto del preside. In quell'istante, il preside fa cadere gli occhiali. Shinsaku emette un "ah", poi salta all'indietro e gli raccoglie gli occhiali.

Shinsaku Che cosa terribile che ho commesso. Le lenti sono tutte a pezzi...

Preside = Tanto li portavo solo per mostra. Non serve che se ne preoccupi. Anzi, se
Hanako vuole, può tenerli.
Shinsaku Vi ringrazio moltissimo. (*Col viso più raggianti mostrato finora*)
Dunque, Vi prego di attendere un momento.

Il vecchio Shinsaku ritorna trionfante dai tre mezzi-gatti, e tutti insieme gioiscono del fatto che si trovano nella realtà e che il preside esiste davvero, poi si mettono in riga e lo salutano con un profondo inchino. I tre animali entrano nel camerino. Il vecchio Shinsaku tira una cordicella che penzola di fianco a lui, e un sipario cala dall'alto sul palco temporaneo. Quello non è altro che "La grande mappa del mondo", un enorme rotolo (normalmente da appendere al muro) usato durante le lezioni. Il vecchio Shinsaku fa ancora un inchino, entra nella guardiola-camerino e chiude rispettosamente lo *shōji* in legno.

In quell'istante, il preside torna barcollante alla sedia, si siede ed emette un lungo sospiro...

Hanako Caspita, questo incarico è più importante di quanto potessi immaginare. Se avessi saputo che mi avrebbe fatto sudare così tanto sudore freddo e sudore denso, non l'avrei mica accettato.

Kenkichi No, sono sicuro che per quanto fosse stato difficile, se l'avessimo supplicata seriamente, con tutte le nostre forze, lei avrebbe accettato ugualmente. Perché lei è fatta così.

Hanako Oh, certo che per essere giovane dici delle cose piuttosto sfacciate.

Kenkichi Qualche giorno fa, quando Kanjirō l'ha cacciata dall'aula insegnanti e io l'ho seguita fino al ponte davanti al cancello e mi sono inginocchiato fino a terra per poi spiegarle per filo e per segno il motivo per cui eravamo arrivati a quel punto, mi ha anche perdonato...

Hanako Mi ha molto sorpresa vedere un ragazzo con una maschera da buffone inginocchiarsi fino a terra davanti a me.

Yamakan Ah, vorrei scusarmi anch'io una decina di volte. Signora, mi scusi.

Hanako (*Mentre si aggiusta un attimo il trucco con un piccolo specchietto portatile e un piumino, e poi ridà le pieghe ai baffi*) Certo che tu non hai proprio fegato, eh. Guarda che ti basterebbe prendere il coraggio a due mani e scusarti seriamente una volta sola.

- Yamakan** Il giorno dopo che l'ho cacciata da qui, Kenkichi ci ha portato in un ristorante di cucina occidentale, e lei mi ha offerto una bistecca, no? In realtà, pensavo che in quell'occasione mi fossi scusato seriamente, come se ne andasse della mia vita.
- Hanako** E quella tua intenzione mi si è trasmessa perfettamente, come se fosse elettricità. È per questo che ti ho perdonato, no?
- Yamakan** Giusto, allora non mi scuso più.
- Hanako** E fai bene così.
- Yamakan** Certo che comunque lei ha un bel fegato. Quando il vecchio segretario stava per toccarle le tette... il petto, ho pensato davvero che l'avrebbe scoperta. Ma lei...
- Hanako** Far cadere apposta un piccolo oggetto per attirare l'attenzione degli uomini è una mossa tipica delle donne. Quando ce n'è bisogno, facciamo cadere qualcosa. Fate attenzione anche voi: dovete essere ben preparati prima di raccoglierlo.
- I due** Sissignora!
- Hanako** In quanto donna, preferirei che mi facciate i complimenti per il mio saluto come preside invece del mio trucchetto degli occhiali. Visto che mi avete spiegato in mezza giornata la faccenda del "preside misterioso", ho scritto un bel discorso, non è vero?
- Kenkichi** La parte dei secchi, delle stanze e dei vasi che sono utili proprio perché vuoti se l'è inventata lei, giusto?
- Hanako** Ti è piaciuta?
- Kenkichi** Molto.
- Hanako** Grazie.
- Yamakan** A me invece ha colpito molto la parte: "Miei cari studenti, vi prego di diventare persone vuote". Mi si è come conficcata in fronte.
- Hanako** Grazie. Ho sempre voluto provare a dire "miei cari studenti" da un luogo sopraelevato almeno una volta. E dato che oggi si è avverato il mio sogno di una vita, mi sento davvero *bliss*.
- Yamakan** (A Kenkichi) Cosa significa *bliss*?

- Kenkichi** (A Hanako) Può fare lo spelling?
- Hanako** (*Tirandosela*) B-l-i e doppia s.
- Kenkichi** (*Scrivi in aria*) “Doppia esse” sarebbero due esse, quindi...
- Yamakan** (A Kenkichi) Di cosa state parlando in questo linguaggio tecnico?
- Kenkichi** È inglese. (A Hanako) Significa “felicità donatale dal cielo”, giusto?

Hanako sorride lievemente. In quel momento si aprono gli *shōji* in legno della guardiola-camerino, esce il vecchio Shinsaku con l’aspetto, maestoso, di un poeta di *haiku* e fa un *pepperepè* con la tromba.

Shinsaku Perdonateci per la lunga attesa. Poiché i preparativi dei nostri attori dilettanti sono lietamente giunti a termine, ora ci apprestiamo a mostrarVi il dramma-*haiku* “Gatti in amore”. Esatto, si intitola “Gatti in amore”. È un *tableau vivant* con 24 scene in totale.

Dopo questo saluto, mette davanti all’entrata della guardiola un paravento a tre pannelli (un vecchio paravento che era stipato nella guardiola. Qua e là è rattoppato con carta da calligrafia. Ovviamente, se si vuole, ci si possono anche scrivere delle espressioni sōsekiane come “venire dall’interno e venire dall’esterno”,²⁶ “edonista indolente”,²⁷ “prendere se stesso come scala d’orientamento”,²⁸ “semplice e pura”,²⁹ “*stray sheep*”,³⁰ “prima della nascita del padre e della madre”³¹...). Così dalla guardiola-camerino non si vedono più gli insegnanti che si dirigono sul palco provvisorio.

Dopo un po’ si sente un altro *pepperepè* di tromba e “la grande mappa del mondo” che fa da sipario viene tirata su. Le sedie vengono girate verso il palco, e su di esse vi prendono posto il preside, con Yamakan e Kenkichi ai due lati.

²⁶ NATSUME Sōseki, “La civilizzazione del Giappone moderno” [*Gendai nihon no kaika*], trad. di Asa-Bettina Wuthenow, in Luisa Bienati, Bonaventura Ruperti, Asa-Bettina Wuthenow, Pierantonio Zanotti (a cura di), *Letterario, troppo letterario*, Venezia, Marsilio, 2016, p. 100.

²⁷ NATSUME Sōseki, *Fino a dopo l’equinozio* [*Higan sugi made*], trad. di Andrea Maurizi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2018, p. 160.

²⁸ NATSUME Sōseki, *La modernizzazione del Giappone moderno...* (op. cit.), p. 101.

²⁹ NATSUME Sōseki, *E poi* [*Sore kara*], trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2011, p. 226.

³⁰ NATSUME Sōseki, *Sanshirō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, p. 145.

³¹ NATSUME Sōseki, *La porta* [*Mon*], trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza Editore, p. 205.

I

Sul lato sinistro del palco provvisorio (guardando dal camerino è il lato opposto) si trova un poeta di *haiku* dall'aria vagamente cristallina. Non c'è nemmeno bisogno di dire che sta indossando gli occhiali tondi ricevuti in dono dal preside. Dopodiché entra da destra un gatto dal pelo di tre colori, Micetta (Sanshirō) e fa un miagolio. Ora, riguardo ai travestimenti da gatto, occorre dire che si sono usati degli acquerelli per colorare degli indumenti che gli uomini che si pavoneggiavano sfoggiando abiti occidentali indossavano sotto ai completi nel periodo Meiji, e, in base ai colori, si sono ottenuti tre diversi costumi: Micetta, Tigre e il Nero, a cui poi si sono attaccate delle code. Poi forse è meglio mettere anche un cappuccio con orecchie da gatto e disegnare dei baffi. Micetta fa quattro o cinque miagolii, in maniera quasi commovente, come se fosse in calore, e all'ultimo miagolio si forma il *tableau vivant*. Ovvero, tutti i presenti si immobilizzano. Il poeta osserva la scena e rimane ammaliato da quella raffinatezza per cinque o sei secondi. Poi, a gran voce, declama:

La mia Choma

Aspetta il suo Tama

In questa notte.

Dopodiché, anche lui si immobilizza. Con questo, la prima scena è terminata. Da dietro il paravento risuona la tromba, il *tableau vivant* si disfa e il poeta e Micetta fanno un inchino al preside il quale, insieme ai due studenti, applaude.

II

Micetta esce da destra, il poeta rimane. Subito dopo entra Tigre (Lancillotto) da sinistra e, con l'espressione di uno che non si capisce a cosa stia pensando, attraversa diagonalmente il palco con un passo felpato eseguito il più lentamente possibile e si ferma nella parte destra. Il poeta si commuove a vederlo, poi, con grande trasporto, declama:

Gatto in amore,

Che cosa muove il tuo

Passo felpato?

Poi si immobilizza. Da dietro il paravento risuona la tromba, il poeta di *haiku* ritorna normale e si inchina al preside. Applauso dei tre spettatori.

III

Micetta della prima scena e Tigre della seconda entrano sul palco da destra felicemente in coppia e parlottano fra loro nella lingua dei gatti. Sempre da destra, come se stesse inseguendo i due, entra il Nero (Occhan) e si frappone tra Micetta e Tigre. Il Nero è innamorato di Micetta. Tigre si arrabbia e gli salta addosso e i due lottano. Micetta prova a intervenire per fermarli, ma viene coinvolta anche lei e diventa una lotta a tre. I tre si acciambellano, e nella mischia cadono dal palco provvisorio finendo, ancora aggrovigliati, davanti al preside. In quel momento si ferma la scena. Anche il poeta scende sul palco principale, osserva il tutto con aria compiaciuta, poi declama, con voce chiara e sonora:

Si radunano.

Sono in tre e litigano.

Gatti in amore.

Poi, proprio mentre stava per immobilizzarsi, dall'altro lato della tenda nera che copriva la finestra si sente improvvisamente la voce acuta di O-Tama.

O-Tama Signora Hanako!

Non appena si sente il suono di una finestra che si apre, la tenda nera viene fatta cadere di colpo, perché O-Tama l'ha afferrata e l'ha tirata giù.

O-Tama Deve scappare, signora Hanako. Intanto, ho già qui con me tutti i suoi effetti personali.

O-Tama, con un grosso fagotto in *furoshiki* (ovviamente arabescato) sulle spalle, grida ancora "Signora, faccia presto!", poi sparisce a sinistra della finestra.

Il vecchio ciliegio all'esterno, che nelle scene 1 e 2 era fiorito solo per un terzo, ora è in un'abbondante piena fioritura.

Tutti i presenti rimangono paralizzati con lo sguardo stupefatto, sia per la comparsa brusca di O-Tama, sia per l'improvvisa colorazione rosea che la luce solare ha assunto per via del ciliegio, e tutta la scena si tramuta in un "grande *tableau vivant*".

Dopo qualche secondo, O-Tama entra dalla porta a sinistra dicendo, casualmente nella stessa metrica di un *haiku*, con versi rispettivamente da 5, 7 e 5 sillabe:

Signora, presto!

Scappiamo nella mia

Terra natale.

Dopo aver pronunciato queste parole, fissa Hanako con fermezza.

La prima a liberarsi da questa situazione in stile *tableau vivant* è, appunto, Hanako, che risponde:

Hanako O-Tama, questa mattina, quando sono uscita di casa, non le avevo forse detto di non venire qua a meno che non ci fosse una grave emergenza? (*Si strappa via i baffi all'insù*) Anche se, dato che ormai è qui, (*si toglie la parrucca*) non serve più a niente brontolare (*si strappa anche le sopracciglia*) ...

Di seguito, i quattro membri del personale scolastico, per via della successione di "eventi inaspettati", (anche se, forse, più che "di seguito", sarebbe meglio dire "prima", visto che ciò che era inaspettato per loro erano, appunto, la rimozione dei baffi, della parrucca e delle sopracciglia) sono talmente stupiti da continuare a stare immobili. Più precisamente, ogni volta che si sbalordivano, emettevano un "Ah" di stupore, e poi si pietrificavano. In pratica, rimangono come in un *tableau vivant* fino a nuova indicazione.

Kenkichi E pensare che sia i professori sia il segretario erano così felici... (*si mette quasi a piangere*)

Yamakan Questa è una vera e propria intrusione. Che poi, come diamine ti sei conciata? Vestita così in pieno giorno sembri proprio una ladra, ma sarai stupida?

- O-Tama** Zitti! (*Dopo averli rimproverati, lascia per un po' i due studenti in stato di tableau vivant*) Hanako, la *geisha* O-Natsu di Shinbashi è stata catturata dalla polizia. Pare che abbiano scoperto che si sia fatta fotografare nuda da Watman.
- Hanako** Oh, cielo... (*per un attimo, anche lei si immobilizza*)
- O-Tama** Signora Hanako, O-Natsu non sa tenere la bocca chiusa. Non c'è alcun dubbio che si metterà a parlare di tutto quanto di sua spontanea volontà, dicendo: "Se mi sconterete la pena, vi dirò tutti i nomi di quelle che si sono fatte fotografare nude come me. Allora, quella che vendeva di più si chiamava Tōyama Hanako, il suo indirizzo è..." eccetera eccetera.
- Hanako** Forse hai ragione. Anzi, sono sicura che parlerà.
- O-Tama** Vero? Per questo, quando ho saputo dal gestore della casa da *geishe* dove lavorava O-Natsu che l'avevano arrestata, ho immaginato che, entro poche ore, la polizia sarebbe venuta a prendere anche lei.
- Hanako** Pare che si sia verificata davvero una "grave emergenza". In tal caso, ti chiedo scusa per averti sbattuto in faccia quelle parole sgradevoli.
- O-Tama** Non me le ha sbattute affatto in faccia. Le ho evitate tutte.
- Hanako** Se mi catturassero, sarebbe la terza volta...
- O-Tama** E sarebbe la fine.
- Hanako** Di sicuro mi manderebbero in un carcere femminile. O-Tama, siamo state insieme poco tempo, ma hai fatto davvero del tuo meglio.
- O-Tama** Signora Hanako, si faccia forza. Non l'hanno mica catturata per ora. Presto, si cambi. Sarà un lungo tragitto fino al mio villaggio natale, ai piedi del monte Aso. Dei capelli da donna su un viso così butterato e degli abiti maschili danno troppo nell'occhio. Altro che arrivare al Kyūshū, attirerebbe una folla immensa di curiosi anche solo andando da un vicino a chiedere in prestito del *miso*. (*Batte rumorosamente le mani*) Signora Hanako!

Il rumore creato dalle mani di O-Tama sveglia tutti dall'incanto del *tableau vivant*. Nel momento in cui ciascuno dei presenti torna libero di muoversi, fanno piovere domande su

O-Tama, in ordine. Intanto, Hanako si fa scudo con il grosso fagotto in *furoshiki* di O-Tama e, accovacciata, si sistema il viso.

- Kenkichi** Chi sarebbe questo Watman?
- O-Tama** Uno straniero di Yokohama. È un fotografo.
- Yamakan** Cosa intende per “fotografare nuda”?
- O-Tama** Qualcosa che per un liceale è ancora troppo presto da vedere.
- Sanshirō** Lasci che le porga anch’io le stesse domande.
- O-Tama** La signora Hanako è l’amante di vari stranieri in giro per il mondo. Le foto del suo corpo completamente nudo vengono caricate sulle navi nel porto di Yokohama, e da lì vengono portate in giro per il mondo.
- Occhan** In effetti anch’io l’ho già vista...
- O-Tama** Ah sì? Buon per te. Ora immagino che vivrai più a lungo. Dopotutto, è in grado di estasiare perfino me, che sono una donna. Se paragoniamo la pelle delle normali *geishe* di Shinbashi a un tallone levigato con una pietra pomice, allora quella di Hanako è come un uovo sodo appena sgusciato. Tra le varie foto, la mia preferita è quella con i gigli bianchi messi a decorazione, lì splende come il sole...
- Lancillotto** Gigli bianchi...! Ma i gigli bianchi dovrebbero adornare le spoglie di una giovane fanciulla...³²
- O-Tama** Non è mica un presagio. Semplicemente è coperta dai gigli. Il davanti è bianco, e il dietro è nero. Bianco e nero. Quella decorazione è così bella...

Hanako, finito di sistemarsi il viso, si alza con risolutezza.

- Hanako** O-Tama, vado a cambiarmi nella guardiola notturna.
- Shinsaku** Onorevole Preside, (*dice mentre la segue da presso. Notare come abbia tolto il “Vostra Maestà” dall’appellativo*) il qui presente Nuida Shinsaku ha capito tutto.

³² Riferimento all’ultimo capitolo di *Kairokō*, dove le spoglie di Elaine di Astolat vengono adagiate su una barca e un giglio bianco viene posto tra le mani del cadavere.

O-Tama Si sposti un attimo.

O-Tama allontana il vecchio Shinsaku dalla sua padrona e lo spinge fino al centro del palco.

O-Tama Vorrei accompagnare la signora Hanako alla stazione di Shinbashi, deve essere là per l'una di pomeriggio. Vorrei farla salire sul treno a vapore dell'una e dieci. Tōkyō non è sicura, pullula di persone come se fossero girini. Se invece andrà in campagna, dove un giorno dura anche 48 ore, la signora Hanako vivrà di certo più a lungo. Devo farla arrivare in campagna il prima possibile...

Shinsaku Dobbiamo appendere la foto nuda della Preside qui, in questa sala insegnanti.

Il vecchio Shinsaku spinge via O-Tama con tutte le sue forze. Questa, anche per colpa del grosso fagotto in *furoshiki* che ha sulla schiena, vacilla e arretra saltellando, per poi cadere distesa sbattendo il sedere nel palco provvisorio.

Shinsaku Se dico così, è solo perché l'Onorevole Preside si è fatta fotografare nuda da un fotografo straniero di Yokohama, e con i soldi guadagnati da tale attività ha gestito finora questa scuola. Tuttavia, data la sua professione, non poteva certo permettersi di venire in un luogo come questo. Ed ecco perché ci dava tutte le istruzioni del caso tramite lettere o altri metodi. Io credo fermamente che il corpo nudo dell'Onorevole Preside sia proprio il fondamento di questo istituto.

Sanshirō In effetti così torna tutto.

Lancillotto (*Annuisce*) Dopotutto, il denaro è già di per sé impuro. Ottenere qualcosa di immorale con metodi altrettanto immorali non è un male. Il punto è come lo si usa. Se viene utilizzata per uno scopo nobile, anche qualcosa di impuro si converte in sacro. Non sono affatto contrario al modo in cui la Preside abbia usato quel denaro.

Occhan Esatto. Eppure, sono certo che da qualche parte... (*Smette di pensare e*

ritorna al discorso di prima) La penso anch'io così. Quella persona è la preside.

Il personale scolastico del liceo Ikueikankaika decide di credere, all'unanimità, che la persona davanti a loro sia la preside. Hanako da destra, e i due studenti da sinistra, osservano la scena.

Shinsaku Di recente, l'Onorevole Preside si è finta un'acquirente ed è venuta a vedere la scuola, ma in realtà quella era un'ispezione. In seguito ad essa, ha giudicato che il personale scolastico di questo istituto mette al primo posto la serietà e che finora ha svolto un eccellente lavoro, pertanto oggi è giunta qui. Non è così, Vostra Maestà Onorevole Preside?

Hanako Amministrare una scuola era il mio sogno.

Shinsaku Intende dire che quel sogno si è finalmente concretizzato partendo da zero?

Hanako Quando avevo del tempo libero provavo ogni volta a fare la consulente intermediaria, per me era come un'avventura da intraprendere. Cercavo sempre delle occasioni, come delle accademie di cucito o delle scuole di studi cinesi, mi davvo delle arie da acquirente e andavo in giro...

Shinsaku E, dieci anni fa, ha comprato questo posto...?

Hanako Dieci anni fa? Forse a quel tempo stavo cercando un posto dove morire (*dato che ha appena detto qualcosa di sconcertante, sorride dolcemente*). ... Parliamo un po' del passato. C'era una volta, in un posto molto lontano, una giovane ragazza iperprotetta. Su di lei, alcuni dicevano che ti faceva sentire come se stringessi nel palmo un frammento di cristallo riscaldato con dell'incenso, mentre altri dicevano che era una monella infedele e incostante.

Occhan Aspetti...

Hanako Quale delle due dicerie corrisponde a verità...?

Shinsaku Quale?

Hanako Non lo sa nessuno. Nemmeno la ragazza in questione lo sapeva. Quella

ragazza aveva un giovane che le aveva fatto una promessa sul loro futuro. Tuttavia, si innamorò di quello che sembrava essere un rispettabile letterato venuto da Tōkyō, e piantò in asso il giovane.

Occhan Questa storia l'ho già sentita da qualche parte...

Hanako Ma il *karma* è sempre dietro l'angolo, e il letterato conobbe una bellissima ragazza più ricca, e così questa volta fu la ragazza iperprotetta a venire mollata.

Occhan Questa parte è diversa dalla storia che conosco io.

Shinsaku (*Irritato*) Professor Occhan, non deve esprimere il suo parere ogni volta. Viene meno l'atmosfera.

Hanako Quella storia di rotture fu solo l'inizio della malasorte. In seguito, le arrivarono molte proposte di matrimonio, ma si conclusero tutte in un nulla di fatto, e, alla fine, per lei divenne dura rimanere in quel posto lontano, così se ne andò in una grossa città. A proposito, il primo giovane era un professore di inglese in un liceo. Il letterato dopo era il preside di suddetto liceo.

Occhan Non è possibile...!

Shinsaku Sssh! L'Onorevole Preside sta raccontando una storia passata.

Hanako Forse a causa di quel fatto, a quella ragazza mancavano moltissimo i professori liceali, ma, allo stesso tempo, li trovava odiosi. Voleva amministrare un liceo per controllare i professori come voleva lei, ma voleva anche essere gentile con loro. Anche se la ragazza ormai era invecchiata, inseguiva ancora i suoi sogni irraggiungibili e provava a fare da agente intermediario, e non appena sentiva di un'occasione per una qualche scuola, si travestiva da acquirente e andava a visitarla. In realtà, andava a visitare il suo sogno. Tuttavia, a un tratto si imbatté in due studenti premurosi che le chiesero di fare, anche solo per un giorno, il preside di una scuola. ...E così, anche se solo per una giornata, il sogno di quella ragazza si è finalmente avverato. (*Rivolta a Yamakan e a Kenkichi, a sinistra*) Vi ringrazio.

Shinsaku Ma allora, ciò che ha raccontato finora non era solo una storia, ma è

successo davvero?

Hanako (*Annuisce*)

Occhan (*A Shinsaku*) Ecco, guardi. È per quello che...

Shinsaku (*Con tono straziante*) Ma allora, l'Onorevole Preside, alla fine non era l'Onorevole Preside...?

Hanako Sono solo una donna sola, esausta e caduta in rovina.

L'animo del personale scolastico, ancora una volta, è sospeso nel vuoto. O-Tama si alza con un "oh-issa" e...

O-Tama Ma qui c'è la sua O-Tama.

Hanako Hai ragione, forse ora potrò vivere senza patire troppo la solitudine.

In questo momento, Kenkichi avanza fino al centro e...

Kenkichi Piuttosto, signora, perché da questo momento non diventa lei la preside?

Hanako, sorpresa, si ferma. Yamakan asseconda Kenkichi:

Yamakan Giusto! E O-Tama potrebbe fare la bidella.

Anche O-Tama, sorpresa, si ferma.

Kenkichi Dopotutto, prima, il vecchio segretario ha pur detto che non gli importava di una preside che guadagnava denaro posando nuda per delle foto, no? Aveva perfino proposto di appendere una di quelle foto alla parete. A questi docenti serve solo un preside che loro possano vedere.

Yamakan Noi due ce la metteremo tutta per andare in giro a vendere foto di lei nuda. Così accumuleremo il denaro necessario, e potremo comprare la scuola dal preside misterioso.

Kenkichi (*Energicamente*) Sì, facciamolo!

Yamakan Ce la faremo di sicuro!

Hanako e O-Tama stanno ferme in piedi a riflettere. Poi, a un tratto, dal gruppo del personale scolastico, che si era come pietrificato, esce Occhan che indica Hanako ed esclama:

Occhan Il Porcospino, il Buffone, Camiciarossa, Zucca acerba...³³ Ora ricordo. Questa persona è la figlia dei Tōyama, Madonna!

Tutti si muovono insieme e si posizionano in modo da guardare Hanako dal basso. Poi si pietrificano e si ha un *tableau vivant*. In quel momento il vecchio ciliegio fuori dalla finestra alle spalle di Madonna disperde i suoi petali come in una bufera. Il ciliegio è l'unica cosa che si muove in questo momento. La luce va lentamente restringendosi sul vecchio albero.

³³ Le traduzioni dei soprannomi che Bocchan aveva affibbiato ai vari personaggi sono tutte tratte da NATSUME Sōseki, *Il signorino...* (op. cit), p. 26.

4 - Iris

Mentre è ancora buio, la pioggia cade incessantemente. Dopo un po', in mezzo alla pioggia si sente la voce di Yamagata Kanjirō che declama una lettera ad alta voce. Il suo tono è parecchio risoluto, come se lancia un duello a una presenza enorme proprio di fronte a lui.

Yamakan “Signor preside! Oh, misterioso signor preside, amministratore ignoto che non si è mai mostrato ai nostri occhi nemmeno una volta! Questa che leggo non è una semplice lettera, bensì una lettera di protesta pubblica e ufficiale, cui ogni riga, anzi ogni parola, è scritta secondo la volontà generale di tutti i giovani valorosi e acculturati che studiano al liceo Ikueikankaika. Questa volta, dopo che avrà letto attentamente e più volte questa lettera, le chiediamo con tutto il cuore di assumere un atteggiamento responsabile.

Signor Preside. L'istituto in cui noi studiamo, il liceo Ikueikankaika, è sull'orlo della crisi più grave mai capitata dalla sua fondazione. Dalla mattina di questo martedì, per tutte le giornate di mercoledì e di giovedì, i quattro membri del personale scolastico non si sono presentati a scuola. Noi studenti non ci siamo affatto persi d'animo e, di nostra sponte, stiamo studiando da soli. Tuttavia, non possiamo che essere preoccupati per l'assenza continua e ingiustificata di tre giorni di tutto il personale scolastico, un fatto senza precedenti. Inoltre, signor preside, la causa principale di questa assenza di tre giorni senza permesso di tutto il personale scolastico è nientepopodimeno che lei, lei e la sua irresponsabilità da campagnolo senza nome.” ... Certo che scrivi proprio bene, Kenkichi.

A questa battuta si fa luce. Siamo nella sala insegnanti del liceo Ikueikankaika che è ritornata a com'era nelle scene 1 e 2. È tutto uguale. Ad essere diversi sono il vecchio ciliegio fuori dalla finestra, dato che non è più in fiore ma ha le foglie, e sembra che gli abbiano versato addosso della vernice verde, e, alla parete, la “grande mappa del mondo”

dipinta su rotolo da appendere, che nella scena 3 ha svolto il ruolo di piccolo sipario nel dramma-*haiku*, solo questi due elementi. Al vecchio ciliegio sono appesi degli spessi fili di pioggia. Sono fili così spessi, che paiono proprio volersi sforzare di legare insieme il cielo e la terra.

Yamakan Ha proprio un tono solenne. E pensare che l'hai scritta in una sola notte.

Kenkichi Ho finito che era quasi l'alba. Per questo oggi ho un po' sonno.

Yamakan Ci credo. Beh, dormi pure. Ci penso io a leggerla tutta fino alla fine. *(Riprende a leggere la lettera)* "Signor preside. Finora lei non si è mai mostrato in questa scuola e ha sempre fornito indicazioni e mandato i soldi attraverso lettere o biglietti dove non scriveva nemmeno il suo indirizzo, e che firmava semplicemente con le due parole 'Il preside'. A volte scriveva anche cose come 'Mi suicido, pertanto la scuola sarà chiusa' oppure 'Mia moglie mi ha preparato il tè quindi ho cambiato idea, non mi suiciderò più'. Forse a lei andava anche bene così, ma provi a mettersi nei panni di chi riceveva tali lettere. Non ci prenda per i fondelli. Questo non è mica uno scherzo!" Oh, gli hai inveito contro.

Kenkichi La togliamo? Forse è meglio togliere questa riga, che dice?

Yamakan No, direi che qui ci sta. Inveiamogli pure contro. "Tutto il personale scolastico era come buttato giù nell'inferno dell'inquietudine, avevano perso la loro calma usuale ed erano stati costretti a vivere nel terrore costante. Così come i condannati a morte tremano di paura all'udire il suono dei passi del carceriere, così il personale scolastico di questo istituto viveva nella costante ansia del suono dei passi del postino nelle due occasioni in cui arrivava, al mattino e al pomeriggio. E proprio quando quest'ansia era giunta al culmine, una donna visitò questa scuola. Era una brava persona, gentile ma risoluta allo stesso tempo. La totalità del personale scolastico, con la forte approvazione degli studenti tutti, chiedono che questa persona ricopra il ruolo di sostituta preside. Se non sarà possibile, temo proprio che tutti quanti impazziranno per l'assenza di un dirigente scolastico". *(A Kenkichi)* Hai ragione. Non ci resterebbe altro

da fare. E questo, noi studenti lo sappiamo meglio di tutti.

Kenkichi (*Sorride leggermente e annuisce*) Provi a leggere il seguito.

Yamakan ... “Proprio così. Non ci resterebbe altro da fare. E questo, noi studenti lo sappiamo meglio di tutti”. (*Lo ammira*) Incredibile, c’è scritto pure quello che penso io. “Per un attimo, tutto il personale scolastico era felice. Anche se era temporanea, anche se era un falso, anche se era una sostituta, c’era una persona seduta alla cattedra del preside. Nulla più di questo poteva rallegrare gli animi di chi lavora in questa scuola. Inoltre, quella donna aveva trovato un nuovo metodo per racimolare denaro, e quindi sia i professori che il segretario erano tranquilli”. (*A Kenkichi*) Beh, anche noi eravamo... (*si ferma, poi continua a leggere*) “Ovviamente, anche noi eravamo più tranquilli. (*Muove la testa, ammirato*) Eppure, quella donna era una persona troppo gentile e financo troppo buona. Quando qualcuno del personale scolastico, senza volerlo, si lasciava scappare un ‘Come mi sento solo...’, lei faceva di tutto per consolare tale sentimento, anche utilizzare il proprio corpo, e così lo invitava nella guardiola notturna. In altre parole, era una donna così buona che non riusciva a ignorare la solitudine altrui. Penso che quella donna che era diventata la nostra sostituta preside, in passato, abbia provato sulla propria pelle quella ‘solitudine’ al punto da trovarla insopportabile. Ecco perché, probabilmente, comprendeva la solitudine altrui, quella sofferenza, e non poteva ignorarla. Uno studente provò a intrufolarsi dicendole ‘Signora sostituta preside, anch’io mi sento solo’, ma lei lo rifiutò rispondendogli ‘Sbrigati a diplomarti. Quando l’avrai fatto ascolterò ciò che hai da dire’. Pertanto, non è una persona che si comporta sempre allo stesso modo, ma distingue bene caso per caso...”. Ehi, ma sono io, questo studente. Toglila questa parte, dai.

Kenkichi No, è meglio scrivere tutto sinceramente. Perché è proprio quando si scrive senza mentire, che il testo acquisisce forza.

Yamakan Però...

Kenkichi Si ricorda la prima istruzione che la sostituta preside diede a noi studenti?

“Ciò che è presente in tutto il mondo e che funziona sempre è il dovere morale chiamato ‘onestà’”. Ci disse proprio così.

Yamakan Va bene, va bene, ho capito... “Signor preside. La mattina presto di questo lunedì, la moglie del professor Sanshirō si è suicidata. Anche se, i professori e gli studenti l’hanno saputo solo intorno a mezzogiorno, quando hanno visto arrivare il professor Sanshirō, ridotto all’ombra di se stesso, che, senza preavviso, provava a impiccarsi all’albero di fianco alla sala insegnanti. Ci siamo precipitati tutti a togliergli la corda dal collo. Dopo, il professore, mentre prendeva a pugni il tronco dell’albero...”. (*A Kenkichi*) È stata una scena davvero terrificante, vero? Le mani del prof si ricoprivano del suo stesso sangue a ogni pugno che tirava. Così (*inizia a prendere a pugni anche lui una scrivania o qualcos’altro*). “Ma certo che amavo Michiyo, l’amavo con tutto me stesso! Dal giorno in cui sono nato fino a oggi, l’unica decisione risoluta che io abbia mai preso è stata proprio quella di sottrarre Michiyo, che mi era apparsa davanti, al mio amico, nonostante fossero sposati. Per prendermi Michiyo ho dato fondo alle energie di una vita. In quel momento mi sono consumato. Anche Michiyo doveva esserne al corrente, ne sono sicuro. In pratica io e Michiyo eravamo saldamente legati da amore e fedeltà! È vero che sono andato a letto solo una volta con la sostituta preside nella guardiola notturna. Ma quella era solo una scappatella. Solo un gioco. Invece Michiyo l’ha presa sul serio...” ...

Kenkichi Ho scritto anche tutto ciò che ha detto il professor Sanshirō quel giorno.

Yamakan (*Legge il seguito alla svelta, in silenzio*) Oh, è vero, c’è scritto proprio tutto. (*Legge*) “... ‘Invece Michiyo l’ha presa sul serio e si è impiccata all’architrave’. Così gridò ad alta voce. Tuttavia, la donna che ricopriva il ruolo di sostituta preside tornò prima del previsto da uno studio fotografico a Kanda dove si era recata per un certo lavoro, e sentì tutte queste parole del professor Sanshirō, vicino alla fontanella”. (*A Kenkichi*) Quella volta sono stato io per primo a vedere arrivare dalla fontanella quella persona, pallida e dall’aria inquieta.

- Kenkichi** Lo so. Lei si è fatto in quattro per dissimulare ciò che stava dicendo il professor Sanshirō, cercava di coprirlo.
- Yamakan** Mi pare ovvio. Non volevo che quella persona ci rimanesse male, così mi sono messo in piedi, coprendo il professore, e ho detto: “Oh, signora sostituta preside, buongiorno. Non pensavo fosse già qui”. E allora lei mi ha risposto con voce un po’ tremante dicendo: “Certo che ci sono. Sono una persona, dopotutto”. Anche se immagino che avrai scritto anche questo dialogo.
- Kenkichi** L’ho omesso.
- Yamakan** (*Guarda la lettera*) È vero. Perché l’hai fatto? “Signora preside, non sapevo fosse già qui”. “Certo che ci sono. Sono una persona, dopotutto”. Era un bello scambio di battute.
- Kenkichi** Il testo sarebbe diventato prolisso. L’ho omesso per poi concludere perfettamente il testo con le parole che quella persona disse dopo, che suonano più adatte per una lettera di protesta.
- Yamakan** Tu dici?
- Kenkichi** “Professor Sanshirō, quando lei, quella notte nella guardiola notturna, disse: ‘Come mi sento solo...’, intende forse dire che non lo pensava seriamente? In tal caso lei non ha ancora conosciuto la vera solitudine. ‘Come mi sento solo...’... Dovrebbero essere parole che esprimono solo i veri sentimenti di una persona, non crede? ...”.
- Yamakan** (*Continua a leggere da dove era arrivato Kenkichi*) “... È un lamento sincero, non crede? È proprio perché dovrebbero essere dei lamenti sinceri che ogni volta che voi professori lo dicevate io vi facevo compagnia. ... Addio”.
- Kenkichi** Sono parole forti. Non potevo metterci delle inutili frasi di preambolo appena prima.
- Yamakan** Va bene, ho capito. (*Continua a leggere, irritato. Quell’irritazione si trasmette alla lettura*) “Quella donna che faceva da sostituta preside e la sua domestica O-Tama se ne sono partite per un luogo lontano, e il personale scolastico è piombato nella disperazione e si sta assentando da

scuola senza permesso. Signor preside! L'origine di tutta questa tragedia sta nella sua assenza, nella sua assenza in quanto preside. In una delle lettere che aveva inviato precedentemente aveva scritto così: 'Ho tradito il mio migliore amico e mi sono preso sua moglie, e così facendo ho spinto una persona che tanto stimavo al suicidio. Da allora non ho smesso di tremare pensando alla gravità del crimine che avevo commesso. In quel periodo, la madre di mia moglie si è ammalata gravemente. Io l'ho assistita con bontà, al meglio delle mie forze. Lo facevo per il bene dell'ammalata, e anche per il bene di mia moglie, che amavo, ma se dovessi dire per quale altro grande motivo lo facevo, direi che lo facevo per gli esseri umani. Fino a quel momento, in occasioni simili, anche se sentivo che dovevo fare assolutamente qualcosa, non riuscivo a fare nulla e alla fine potevo star certo che non avrei mai mosso un dito. È stato in quel momento che io, che fino ad allora avevo tagliato i ponti con la società e non volevo mai fare nulla, ho sentito per la prima volta che volevo davvero compiere qualcosa di buono, anche se non era molto. Così, sono stato dominato da quel tipo di sensazione che devo per forza chiamare "espiazione" e, pensando che, per quanto poco, dovevo riallacciarmi alla società e fare del bene per le persone, ho deciso all'improvviso di fondare il liceo Ikueikankaika.' Signor preside! Glielo chiedo espressamente. Se davvero ha a cuore il bene delle persone, riveda questo suo comportamento irresoluto e codardo. Si mostri davanti a noi in tutta la sua magnificenza e si assuma le responsabilità che le spettano. La situazione attuale non è di alcun beneficio per le persone, e il personale scolastico si trova in uno stato a dir poco penoso. Faccia che oggi sia l'ultimo giorno che controlla il liceo Ikueikankaika da lontano. Noi tutti studenti di questa scuola siamo fermi nella nostra richiesta, e per quanto riguarda la sua assenza, siamo disposti a mettere in gioco le nostre vite per contestare questo scambio epistolare, ovvero il metodo di cui si serviva così spesso, pertanto la sfidiamo a mostrarsi personalmente. Firmato: i rappresentanti degli studenti del primo anno della classe A

Yamagata Kanjirō e Kannari Kenkichi” ...

Kenkichi Che gliene pare? Crede che vada bene?

Yamakan *(Per la troppa commozione trema come se avesse le convulsioni)* Ma quale bene e bene, Kenkichi? Va più che bene, benissimo, anzi, è magnifica!

Kenkichi Meno male.

Yamakan Non ho ancora finito di lodarti. È incredibile, strabiliante, entusiasmante...

Shinsaku ... Oooh issa.

Dicendo così entra il vecchio Shinsaku. Il motivo per cui ha esclamato “oooh issa” è perché ha appoggiato sulla sua scrivania un fagotto da viaggio vecchio stile fatto con una mantella rossa. Il fagotto è molto gonfio e dà l'impressione di essere molto pieno e anche pesante. Ovviamente, è anche equipaggiato con impermeabile e ombrello occidentale. I due studenti sono sorpresi, ma anche felici.

I due Buongiorno.

Shinsaku *(Con voce grave che indica una forte determinazione, mai udita prima d'ora)* I professori?

Yamakan Non sono ancora arrivati. Ma siamo lieti che lei, vecchio segretario, si sia presentato a lavoro.

Kenkichi In questi tre giorni non c'era niente da fare, quindi non facevamo altro che pulire.

Yamakan ... Era molto triste.

Shinsaku *(Rivolto alle scrivanie vuote dei professori)* Se si vive insieme, si finisce per ferirsi. Questo perché esiste la cupidigia. Allora si vuole restare da soli. Ma a quel punto si prova solitudine, è inevitabile. Allora io... *(in questo momento volge lo sguardo a destra, fuori dalla finestra, e d'un tratto un rossore gli appare in volto)* Ma quello è il professor Lancillotto! Oh, e c'è anche il professor Occhan...

Il vecchio Shinsaku afferra il suo ombrello e si precipita fuori dalla porta come un proiettile.

- Kenkichi** Non so perché ma c'è un'aria diversa dal solito.
- Yamakan** Forse è perché hanno perso la faccia. (*Piega la lettera di protesta e la mette dentro una busta*) Chiunque si sentirebbe imbarazzato se dopo un'assenza non permessa di tre giorni ritornasse al lavoro, no? Ecco perché cercano di darsi un po' di tono, ma con deferenza. Sono sicuro che sia Lancillotto che Occhan entreranno con deferenza, adesso vedrai. Comunque, sono contento. Così questo posto tornerà ad assomigliare a una scuola.
- Kenkichi** (*Bisbigliando*) Però c'era qualcosa di strano.
- Yamakan** Piuttosto, Kenkichi, questa lettera di protesta, io direi comunque di sbatterla in faccia al preside misterioso. Lo farò anche se dovessi setacciare la zona casa per casa con una benda attorno agli occhi. Farò una ricerca così minuziosa che troverò di sicuro dove abita quel bastardo di un preside. Sta' a guardare.
- Kenkichi** Legati una benda attorno alla testa, e degli iris attorno ai piedi.
- Yamakan** Degli iris...?
- Kenkichi** Ne "Lo stretto sentiero del profondo nord" di Bashō c'è scritto: "Fioriscono come iris / annodati ai miei piedi / i lacci dei *waraji*".³⁴ Pare che aiutino a evitare le sventure, nonché ad arrivare alla propria meta.
- Yamakan** Uhm, capisco. Allora forse non me ne leggerò solo uno o due, ma me ne porterò dietro una montagna e camminerò con aria tracotante.
- Kenkichi** Per prime proviamo con la Maruzen, poi la Kyūkyodō³⁵ e poi con l'agenzia per l'impiego. Il preside misterioso scriveva le lettere su fogli prodotti dalla Maruzen, mentre le buste erano della Kyūkyodō. E la donna che è stata sostituita del preside aveva sentito in un'agenzia dell'impiego prima di venire qua...
- Yamakan** Lascio a te l'elaborazione del piano. In cambio, lascia a me il pestaggio

³⁴ MATSUO Bashō, *Lo stretto sentiero del profondo nord* [*Oku no hosomichi*], trad. di Chandra Candiani, Ozumi Asuka, Torino, Einaudi, 2022, p. 31. I *waraji* sono sandali di paglia.

³⁵ Due aziende giapponesi. La Maruzen è una casa editrice, mentre la Kyūkyodō è specializzata in articoli in carta giapponese tradizionale.

del preside. Lo riempirò di pugni finché non gli cambierò i connotati.

Kenkichi Lascia dire anche a me almeno un: “Non ci prenda per i fondelli. Questo non è mica uno scherzo!”.

Yamakan Solo questo?

Kenkichi (*Abbassa la testa, imbarazzato*) È che non conosco altre espressioni.

Yamakan Io gli direi così. (*Tutto d’un fiato*) Ehi, brutto damerino, codardo, imbrogliatore, pusillanime, lupo-mascherato-da-pecora, avvoltoio, bestia che abbaia come un cane rabbioso,³⁶ cretino beato...³⁷

Kenkichi Cretino beato?

Yamakan Beh, perché chi è cretino è un semplicione, no? Rifiuto umano, buono manco per pulirsi il culo, feccia, i cavalli mangiano la feccia di *tōfu* ma della feccia come te non troverebbe un acquirente nemmeno se si arrivasse fino a Matsumae in Ezo.

Kenkichi Wow. Ma Matsumae in Ezo non è un po’ troppo vicino?

Yamakan Uhmm (*riflette ad alta voce, ma poi sposta lo sguardo sulla “grande mappa del mondo”*) ... non si troverebbe un acquirente per feccia come te nemmeno se si arrivasse fino al polo nord o al polo sud!

Kenkichi È un po’ troppo lontano. Credo che vadano bene anche la Siberia o Giava.

Yamakan Bene, allora...

E mentre Yamakan è concentrato, rientra in scena Shinsaku, con un elmo da cavaliere sotto l’ascella destra e una borsa di tela fuori moda (di Occhan) nella mano sinistra. Dopo di lui seguono Lancillotto e Occhan. Anche loro due sono equipaggiati rigorosamente contro la pioggia.

Shinsaku Certo che piove proprio a dirotto... Non è passata neanche una settimana da quell’episodio... pensavo quasi di non venire nemmeno oggi. ... Anche se dico così, ora mi vedete qui e penserete che l’umile Nuida Shinsaku non sia riuscito a stare con le mani in mano e si è presentato qui, ma in realtà è solo stamattina che... (*dicendo così, appoggia l’elmo e*

³⁶ NATSUME Sōseki, *Il signorino...* (op. cit), p. 120.

³⁷ NATSUME Sōseki, *Io sono un gatto...* (op. cit.), p. 41.

la borsa sulle rispettive scrivanie, poi si accorge di una cosa, e osserva attentamente quella borsa e quella appoggiata sopra la sua scrivania) ...

Non è possibile!

Occhan In realtà...

Lancillotto *(Contemporaneamente a Occhan)* Ehm, ecco...

Shinsaku *(Di pochissimo, ma in ritardo rispetto agli altri)* Anche il qui presente Nuida Shinsaku...

I tre si sorprendono perché hanno quasi parlato contemporaneamente, e tacciono. Guardano il soffitto, si coprono il volto, poi, poco dopo...

Lancillotto Allora...

Occhan Ecco...

Shinsaku Ehm...

Parlano ancora nello stesso momento. Dopo pochi secondi, calcolano il momento giusto, ma poiché credono che parleranno ancora tutti e tre allo stesso istante, questa volta si fanno un cenno. Trovato questo compromesso, si danno il segnale, quando all'improvviso si apre la finestra con un rumore sordo (per un attimo si sente, fortissimo, il rumore della pioggia) e Sanshirō, equipaggiato anche lui per la pioggia, sporge la faccia.

Sanshirō Signori professori, e lei, signor Nuida, mi scuso per il disturbo che vi ho arrecato di recente. *(Abbassa la testa energicamente, con ancora indosso il cappello. L'acqua piovana che si era accumulata nella cavità nel cappello si riversa copiosamente nella sala insegnanti)* Ho pensato di trasferirmi in un posto molto lontano. Credo che non vi sia altro modo per scusarmi. Anche se, da solo, sarò sopraffatto dalla solitudine...

I tre *(Si mettono in fila e annuiscono)*

Sanshirō Questa è la seconda volta dalla nascita in cui Ogawa Sanshirō prenderà una decisione risoluta. *(Getta dentro le scarpe completamente inzuppate)* Quelle sono il mio unico bagaglio. Come disse una volta in un discorso quella persona che ricoprì il ruolo di sostituta preside, voglio diventare

una persona vuota. (*Getta l'impermeabile*) Vuoto come una botte svuotata di tutto il suo contenuto. Senza niente. (*Rovescia le sue scarpe basse e fa uscire tutta l'acqua*) Scorrerò comodamente verso i luoghi più bassi di questo mondo, sempre più giù, come fa l'acqua. Nel fare così prima o poi raggiungerò il grande mare. Ora mi chiedo se quella persona non volesse dire questo. (*Infine, scavalca la finestra*) Sono stufo di treni a vapore, battelli a vapore, velivoli, diritti, doveri, regole della buona società, basta con i rapporti umani..., voglio farla finita con questo stile di vita simile a un cobite che si dimena all'impazzata nella sabbia sul fondo di un fiume fino a impazzire. Mi chiedo se non sia possibile un modo di vivere in cui ci si dimentica di tutto e non si piomba in un sonno profondo. (*Poi socchiude la finestra alle sue spalle e si accorge*) Ah, ho sbagliato entrata.

Lancillotto In effetti hai sbagliato proprio entrata. Ma ciò che hai detto è giusto. O per lo meno coincide perfettamente (*va a chiudere la finestra con la maniglia*) con quello che stavo pensando io. Volevo dire quasi le stesse cose che hai detto tu. Alla fine, gli esseri umani non sono in grado di fare nulla.

Occhan Non è che non sono in grado, è che è meglio che non facciano nulla.

Sanshirō Esatto! Ogni volta che provano a fare qualcosa finiscono per commettere un peccato. Per via del *karma*, anche se si compie qualcosa di buono, poi una parte di essa genererà *karma* negativo. E come se non bastasse, esso si accumula così tanto che, alla fine, le energie di una persona non bastano a espiarlo tutto... Per questo, la cosa migliore che si possa fare a questo mondo è di riunirsi con degli amici con cui si va d'accordo, e fissarsi tutti quanti in faccia il più a lungo possibile.

Tutti quanti si scambiano un lieve sorriso a vicenda, poi riflettono. Poi sorridono di nuovo. Ma, in quell'istante...

Shinsaku (*D'un tratto*) Certo che è proprio difficile diventare come una botte

svuotata di tutto il suo contenuto.

Gli altri tre fissano intensamente Shinsaku.

Shinsaku *(Un po' in fretta va a prendere la sua borsa e la spolvera)* Ovviamente anche la mia umile persona in origine era della vostra stessa opinione, stimati professori. A riprova di ciò, ho chiuso casa e sono accorso qui con solo questa borsa. Ma, come disse quella persona, diventare vuoti è sicuramente... Non è una cosa che si può fare così facilmente come trangugiare del *chazuke*. È spaventosamente difficile. E se ci penso...

Lancillotto Prova a visualizzarti come eri prima della nascita di tuo padre e tua madre. Se ci riuscirai, almeno la “v” di vuoto, dovresti...

Occhan Quando ci sembrerà dura, basterà infilarsi in un *futon* nella guardiola notturna e dormire. Io farò così.

Lancillotto ... In tal caso, *(prende l'elmo)* deduco che questo non servirà più.

Nell'istante in cui Lancillotto prende il suo elmo e sta per lanciarlo fuori dalla finestra, si sente una voce provenire da dentro la pioggia.

Voce *(Si avvicina dalla parte destra della finestra)* Sono il postino, ho per voi la solita lettera. È la raccomandata veloce da parte del preside. Ehm, guardate che il fiume qui davanti sta per esondare. Di sicuro crollerà anche il ponte. Questa scuola rimarrà isolata in mezzo all'acqua. Bene, ora, se volete scusarmi.

Da dentro la pioggia viene consegnata una busta molto voluminosa a Lancillotto.

Voce *(Si sta allontanando nella stessa direzione da cui era venuta)* Scusate se mi intrometto, ma è meglio se vi andate a rifugiare da qualche parte. Questa non è di certo una pioggia normale. È proprio un guaio per un postino, accidenti...

Dopo aver tenuto in alto, ben in vista, la busta, Lancillotto la butta dentro l'elmo con un rumore tonfo e lancia tutto, imbuto e lettera, contro il vecchio ciliegio. In quel momento, si vede un lampo. Di fianco a lui, il vecchio Shinsaku chiude la finestra.

Shinsaku Quando mi verrà da piangere per la difficoltà di diventare vuoto dentro, potrei mettermi a comporre degli *haiku*, anche se non saranno un granché.

Chiude completamente, girando bene la maniglia. A quel punto, i due studenti...

Yamakan Ma, professori! Era la lettera del preside!

Kenkichì Potevano esserci i vostri stipendi!

I docenti e Shinsaku ignorano completamente i due studenti.

Sanshirō (*A Shinsaku*) Divertirsi così, per hobby, potrebbe essere un buon metodo, in effetti. Ma io voglio coltivare la mia forza di volontà, e, per quanto sarà difficile, riesaminerò tutte le mie sciocche idee e scaverò a fondo, a fondo, sempre più a fondo nella mia coscienza. E quando non avrò più da scavare, sarò diventato vuoto per la prima volta. Ecco perché mi sono preparato a lungo.

Shinsaku Anche se ora è in tempi duri, si vede che è pur sempre un letterato. È degno di lei. I suoi pensieri sono di altissima classe. E guardi che non lo dico con ironia.

Sanshirō Io sono già piuttosto vuoto. Quindi non sento l'ironia, così come nient'altro. A me basta sgusciare fuori da, che so, un orinale. Mi basta sgusciare fuori da uno di quei vasi che si usano per trasportare il letame e...

Prende la "grande mappa del mondo", la gira, prende un pennello e nel foglio bianco sul retro disegna velocemente una montagna.

Sanshirō Se riuscissi ad arrivare in un luogo da cui, in lontananza, si possa

ammirare una montagna come questa, sarei soddisfatto.

Shinsaku Allora, se qui davanti ci scorresse un fiume... Così, che ne dice?

Occhan Bello. Allora facciamo che è primavera. Una primavera molto mite. Boschi di ciliegi, boschi di susini... Si vedono i ciliegi e i susini? Non sono un professore d'arte, quindi non so disegnare bene, ma beh, pensateli come tali.

Lancillotto Che posto magnifico. È proprio il paese del riso, non trovate?

I tre (*Un po' sorpresi*) Del riso...?! Per caso ha fame?

Lancillotto No, intendo la risata... quella che si fa quando si è contenti. La sala insegnanti la costruiamo in questo punto?

Ognuno dei quattro dice qualcosa a modo suo, e nel frattempo collaborano per disegnare una loro terra ideale. Il risultato finale è molto vicino a uno dei dipinti in stile *nanga* che poco dopo Sōseki dipingerà effettivamente (ad esempio “Ritorno dei monaci nel bosco di bambù”, “Foschia sul vasto mare”, “Cartami sulle verdi cime”, eccetera).

I due studenti osservano quella scena con grande attenzione, poi alla fine si rilassano e...

Kenkichi Kanjirō, sembra proprio che la nostra lettera di protesta rivolta al preside misterioso non serva più. Ormai si sentono come se fossero arrivati in paradiso, o come se il paradiso fosse arrivato da loro.

Yamakan Si direbbe che condurranno una vita semplice e tranquilla, eh?

Kenkichi (*Dal profondo del cuore*) Spero davvero che possa concludersi tutto per il meglio.

Yamakan Certo che però sono dei professori davvero banali. Non appena sembra che si demoralizzino, si tirano su, e quando sembra che non sappiano più che pesci pigliare, ti sorprendono con delle uscite sconcertanti.

Kenkichi Quindi il loro comportamento è incoerente...?

Yamakan Sì, e quella loro incoerenza li fa sembrare proprio come se appartenessero a un sogno.

Yamagata Kanjirō strappa la lettera di protesta dal centro. Kenkichi gli sottrae di mano una metà e i due studenti strappano ognuna delle due metà finché c'è qualcosa da strappare, poi sparpagliano in aria i pezzettini rimasti.

In quel momento il vecchio ciliegio fuori dalla finestra inizia ad affondare. O forse è che l'aula insegnanti, o tutto il liceo Ikueikankaika, inizia a galleggiare? Del vecchio ciliegio ormai si vede solo la cima, e dopo poco non si vede più nemmeno quella. Fuori dalla finestra c'è il nulla. Non si sente più nemmeno il rumore della pioggia. Ma si sente provenire, da un luogo lontano, una melodia fatta da violini e *koto*. Il disegno della terra ideale del personale scolastico è quasi completato. I docenti e Shinsaku, come aiutati dalla musica, terminano il disegno. La luce si affievolisce molto lentamente, e, all'ultimo, svanisce di colpo.

Epilogo – Vivere ancora a lungo

Quando torna la luce, siamo nello studio di Sōseki a Wasedaminamichō. Davanti a una classica scrivania in stile giapponese, con appoggiato sopra del materiale da leggere, Sōseki sta seduto sui talloni, la schiena eretta, e fuma una sigaretta mentre guarda un punto lontano. A destra della scrivania, e un poco più in avanti, si trova l'impiegato della Shun'yōdō, nonché editor responsabile di Sōseki, Okada Fukusaburō, che sta sciogliendo un fagotto in *furoshiki*. Quelli che egli sta tirando fuori dal fagotto sono cinque volumi appena stampati di copie omaggio per l'autore di "Dal mio quaderno dei ritagli". A proposito, questa edizione di "Dal mio quaderno dei ritagli" contiene anche "Ricordi", è in un formato inusuale di circa 18 x 11 cm e ha 376 pagine. La rilegatura è opera di Hashiguchi Goyō.³⁸ Il prezzo è di 70 sen. La prima tiratura è stata di 1700 copie. Pubblicato per la prima volta il 18 agosto dell'anno 44 dell'era Meiji. Già che ci sono vi dico anche che la tiratura successiva sarà il primo anno dell'era Taishō e sarà di 300 copie. A sinistra della scrivania, e un poco più avanti, Kyōko versa del tè. In altre parole, i tre attori sono già sul palco.

È la mattina del 10 agosto dell'anno 44 dell'era Meiji, ed è passato quasi un anno dalla "grave malattia a Shuzenji". Dalla quinta a sinistra si sente provenire il canto di un uccellino.

Ora, per quanto riguarda il Sōseki di questo epilogo, finché non gli sarà indicato diversamente, "rimane per tutto il tempo seduto nella solita posizione a fissare un punto lontano", e ha solo delle reazioni indolenti alle domande che gli porgono Kyōko e Okada. Ma non è che sia imbronciato o altro. Vedendo questo, Kyōko e Okada continuano il discorso, escludendo Sōseki. Anche se in questo epilogo non c'è nessun "discorso che debba continuare".

Okada (*Appoggia rispettosamente una delle copie omaggio sulla scrivania*)
Questo è "Dal mio quaderno dei ricordi", che dal 15 agosto sarà esposto davanti alle entrate delle librerie della città. Prego.

³⁸ 1880-1921. Silografo attivo nel periodo Meiji, tra le varie opere disegnò le illustrazioni per molti autori famosi.

- Kyōko** (*Appoggia una tazza di tè accanto alle ginocchia di Okada*) Ecco a lei, signor Okada. Vedo che si dà molto da fare fin dal primo mattino.
- Okada** Mi scusi per il disturbo, e grazie per il tè. (*Beve un sorso*) Dato che sapevo che aspettavate di partire per il viaggio di conferenze nel Kansai, ho chiesto al rilegatore di finire prima il lavoro. Anche se pare che per via delle recenti piogge la linea del Tōkaidō abbia interrotto il servizio.
- Kyōko** (*Annuisce*) Infatti pare che dovremo partire domani mattina.
- Okada** Per la Shun'yōdō queste piogge sono state una benedizione. Grazie ad esse sono riuscito a consegnarvi queste copie omaggio prima che partiste. (*A Sōseki*) È una rilegatura di Hashiguchi Goyō, ha svolto come sempre un ottimo lavoro.
- Sōseki** (*Annuisce leggermente, come perso nei suoi pensieri*) ...
- Okada** (*A Kyōko*) Per caso sta male...?
- Kyōko** In effetti, di recente non sta molto bene.
- Okada** (*Si passa la mano sulla propria pancia*) Ha ancora male qui? L'estate scorsa, anch'io avevo intenzione di recarmi in tutta fretta a Shuzenji, ma (*si passa la mano ancora una volta*) se è ancora la pancia... è un guaio. So che non dovrei dirlo, ma Sōseki è la principale fonte di guadagno della Shun'yōdō, quindi sono piuttosto turbato. (*Si tiene la pancia*) Ha iniziato a fare male lo stomaco pure a me.
- Kyōko** Questa volta è il sedere.
- Okada** (*Senza accorgersene tira un sospiro di sollievo e guarda Sōseki*) Bene, che sollievo.
- Sōseki** ...
- Kyōko** Pare che si tratti di un'infezione perianale.
- Okada** Dopotutto è un lavoro dove si deve stare parecchio seduti, mi viene quasi da pensare che sarebbe più strano se non la contraesse, una malattia del genere. Però finora non si è mai sentito di persone decedute per un'infezione perianale. (*A Sōseki*) Quando era giovane, per caso lei non aveva una buona vista?
- Sōseki** ...

Kyōko (*Assolutamente senza cattive intenzioni*) Anche la testa non è che fosse il massimo. C'è stato un periodo in cui sforzava troppo il cervello. È addirittura troppo intelligente, Natsume.

Sōseki ...

Okada Quindi prima la testa, gli occhi, poi lo stomaco, e ora il sedere. Si direbbe che la malattia stia scendendo sempre di più. Questo significa che chiunque comandi la malattia che sta abitando il corpo di Sōseki sta per venire espulso dal suo sedere. Non è forse una bella notizia?

Kyōko prende in mano una delle copie appoggiate sulla scrivania, osserva la rilegatura, sfoglia velocemente le pagine, e...

Kyōko È stato davvero un dono del *tengu*, che quella volta Natsume sia tornato in vita.

Okada Intende forse dire che lei, signora, è una devota e fedele guaritrice per mezzo di preghiere?

Kyōko In realtà il giorno prima della famosa grave ematemesi, ho spedito una lettera da Shuzenji al *tengu*.³⁹

Okada In altre parole, ha richiesto una preghiera?

Kyōko (*Annuisce*) Anche se due o tre giorni prima che arrivasse la mia lettera, sono andata dal *tengu* e ho notato che c'erano tre gatti mai visti prima, ed erano proprio Micetta, Tigre e il Nero...

Okada Oooh...

Kyōko E poi è arrivata la mia lettera. E quando è arrivata...

Okada Si sono trasformati?

Kyōko Ma no, si figuri. Quando è arrivata, i gatti erano spariti.

Okada (*Dato che il racconto non è così interessante*) Ah...

Kyōko Comunque, d'ora in avanti sembra quasi una storia di fantasmi. Il

³⁹ Il *tengu* è una figura mitologica del folclore giapponese. Può apparire sotto diverse spoglie, anche se generalmente è raffigurato come un uomo alato con un naso molto lungo, e spesso ha tratti caratteristici di altri animali. Nella penisola di Izu, dove si trova Shuzenji, circolano fin dal passato molte leggende su questi esseri, ed essi vengono venerati in molti templi della zona, per cui è probabile che Kyōko si sia recata presso uno di questi, o abbia scritto una lettera a uno dei templi della penisola.

ventunesimo giorno da quando avevo iniziato a pregare il *tengu* per la guarigione di Natsume...

Okada (*Si sporge ancora in avanti*) Il giorno in cui si sono avverati i suoi desideri, eh?

Kyōko I tre gatti erano inaspettatamente tornati dove c'è il *tengu*, hanno sputato sangue e poi sono morti. Credo proprio che i gatti abbiano fatto da sostituti per Natsume.

Okada Capisco. In effetti potrebbe essere andata davvero così. Dopotutto c'è un legame davvero forte tra Sōseki e i gatti...

Kyōko Se addirittura tre gatti sono morti al suo posto, penso che Natsume vivrà ancora a lungo. Dopo un viaggio, stranamente, tende ad ammalarsi, ma credo proprio che al ritorno da questo viaggio di conferenze a Ōsaka starà bene.

Okada Anche di recente, mi sembra a metà giugno, Sōseki è andato in viaggio a Shinshū per una conferenza, giusto?

Kyōko Sì, e stranamente ha portato anche me. Abbiamo visitato il tempio Zenkōji, e abbiamo dormito a casa del dottor Morinari, a Takada, nella prefettura di Niigata. Nella clinica per disturbi gastrointestinali Morinari, un edificio appena costruito e molto pulito. Era una bella clinica.

Okada E dopo che siete tornati non è successo nulla...?

Kyōko No. ... A parte il problema al sedere.

Okada Allora credo davvero che quei gatti abbiano fatto da sostituti per Sōseki. Mi consulterò con il mio direttore e faremo costruire una stele commemorativa per loro.

Kyōko (*All'improvviso*) Questo libro sembra fatto proprio bene.

Okada La ringrazio. (*A Sōseki*) Ho ricevuto un complimento da sua moglie, ha sentito?

Sōseki ...

Kyōko Sarà perché c'è incluso "Ricordi"? Io non leggo molto ciò che scrive mio marito. Ma questo "Ricordi" è diverso. Già quando era in corso di pubblicazione, aspettavo impazientemente, ogni mattina, quasi con l'ansia,

che arrivasse la copia dell'Asahi.

Okada La capisco. In effetti è la prima volta che (*si rivolge a Sōseki*) Sōseki in un'opera scrive così bene, e così tanto, su di lei, signora.

Sōseki ...

Okada (*A Kyōko*) Certo che lei a Shuzenji si è proprio dedicata totalmente a suo marito. Le faccio davvero tanto di cappello. Si potrebbe quasi dire che Sōseki fosse un passero, e lei il suo padrone...

Kyōko (*Legge*) "... Ho intenzione di ricordare ogni cosa, anche la più insignificante, che è accaduta nella notte senza luce dal momento in cui, al crepuscolo, vomitai una quantità veramente copiosa di sangue in una volta sola, fino all'alba del giorno dopo.

Anche Okada prende una copia del libro, la apre, e inizia a leggere a turno con Kyōko.

Kyōko "All'approssimarsi della sera, fui assalito improvvisamente da un dolore al petto, e, per la troppa agonia, dissi a mia moglie, che mi aveva appena fatto sdraiare gentilmente:

Okada "Spostati più in là, sento troppo caldo!

Kyōko "Suonò più come un ordine dato bruscamente. Ma anche così non riuscivo a sopportarlo, così, disubbidendo alle parole del medico, che mi aveva detto di riposarmi stando sdraiato supino, provai a girarmi verso destra per vedere se riuscivo a dormire. Mi è stato detto che la mia condizione comatosa, di cui ovviamente non ricordo nulla, fu dovuta all'ischemia cerebrale provocata da questo mio sforzo di girarmi nel sonno.

Pare che il fiume di sangue che sgorgò da me in quel momento tinse di un rosso sporco anche lo *yukata* di mia moglie, che faceva di tutto per restarmi accanto, e che non se lo aspettava. Secchō esclamò, con voce tremante:

Okada "Signora Kyōko, si faccia coraggio.

Kyōko "O almeno è quanto mi è stato raccontato."

Una luce inizia ad abitare gli occhi di Sōseki, e per tutta la parte seguente, letta ancora alternativamente, ma scambiandosi i ruoli (Kyōko legge le battute, Okada le parti narrative), lui mostra un ampio sorriso sul volto.

Okada “Io ero convinto che il momento in cui mi ero sforzato per girarmi a destra nel sonno, e quello dopo in cui vedevo il mio sangue fresco nella tinozza in metallo ai piedi del cuscino, fossero assolutamente contigui. Ero sicuro che tra quei due istanti non vi fosse nemmeno lo spazio per infilarvi un capello. Poco dopo mia moglie mi disse:

Kyōko “Non è così. In quel momento sei morto per trenta minuti.

Okada “All’udire ciò, rimasi sconvolto. Io, che credevo di aver mantenuto, senz’ombra di dubbio, la mia coscienza, chiara e intatta, in realtà ero morto per ben trenta minuti. Da bambino, per scherzo, avevo finto di perdere conoscenza, due o tre volte, e ripensandoci ora, forse la morte è qualcosa di simile, solo che ciò che io ho sperimentato per il lungo intervallo di trenta minuti, in quel caso si ripete in continuazione. Immerso in questi pensieri, senza accorgermene,

Kyōko Non crede che siano un po’ troppo poche, 1700 copie?

Okada (*Colto alla sprovvista, gira qua e là le pagine*) Ehm, “Io...”, “Io... Io mi sono perso. “Io...” Signora, dove sta leggendo?

Kyōko Sto parlando del numero di copie della prima tiratura di questo libro.

Okada Ah, avevamo già terminato la lettura?

Kyōko “Il papavero selvatico”, alla sua prima tiratura, aveva avuto 3000 copie, no?

Okada Esatto. “Sanshirō” ne aveva avute 3400, e poi “E poi” 2500. Il più recente...

Kyōko Anche quel “La porta”, così triste, ne aveva avute 2000. Questo “Ricordi” aveva ricevuto ottime critiche già mentre era in corso di pubblicazione, e dato che parla della grave malattia di Natsume e del rifiuto del titolo di dottorato di quella primavera sarà sicuramente sulla bocca di tutti. Cosa vi costava stampare altre 300 copie?

Okada Suvvia, signora, sono sicuro che andrà in ristampa in men che non si dica.
Quindi non cambia nulla.

In questo momento, si sente il rumore della pioggia che colpisce la tettoia. Sōseki si solleva di scatto a metà, e si ode una melodia congiunta di violini e *koto*. Sōseki si alza del tutto. Kyōko e Okada si stupiscono e lo guardano.

La porta a sinistra (quella che conduce alla veranda e poi al giardino) si apre lentamente, ed entra Kannari Kenkichi, lo studente del liceo Ikueikankaika, con una maschera da buffone calata sul volto. Sōseki fa qualche passo verso destra e si mette di fronte a lui. Kyōko e Okada osservano con aria dubbiosa Sōseki (solo lui).

Kenkichi Buongiorno. Ecco, in realtà, avrei un problemino al fondoschiena, quindi oggi vorrei chiederle di uscire prima...

Sōseki (*Osserva Kenkichi come se provasse una grande nostalgia in fondo al cuore*) ...

Kenkichi Oh, sembra che questa non sia l'aula insegnanti. Scusate il disturbo (*si inchina profondamente a Sōseki*). Ma che strano. Dove sarà finita l'aula insegnanti del liceo Ikueikankaika?

Sōseki, senza esitare, indica un punto nel vuoto verso destra.

Sōseki Forse da quella parte.

Kenkichi (*Guarda nella stessa direzione*) Da quella parte?

Sōseki Sì, credo che sia di là.

Kenkichi (*Annuisce molto energicamente*) Sì. Allora è da quella parte.

Detto questo, i due personaggi fissano lo sguardo nel punto indefinito in cui, ora e per sempre, anche in futuro, continuerà a esistere una "scuola sōsekiana". Kyōko, mentre continua a parlare, versa dell'altro tè nella tazza di Okada.

Sipario

Bibliografia

AOYAMA Tomoko, “Parodi no aru nihongo kyōiku” (“Insegnamento del giapponese con la parodia”), *Sekai no nihongo kyōiku*, n. 7, 1999, pp. 1-15.

青山友子、パロディのある日本語教育、『世界の日本語教育』、n. 7、1999年、1-15頁。

AOYAMA Tomoko, “The love that poisons: Japanese parody and the new literacy”, *Japan Forum*, vol. 6, n. 1. 1994, pp. 35-46.

BERGSON, Henri, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Arnaldo Cervesato, Carmine Gallo (a cura di), Bari, Laterza, 1994 (ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900).

BERNARDELLI, Andrea, *Che cos'è l'intertestualità*, Roma, Carocci Editore, 2013.

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

BIGLIAZZI, Silvia, KOFLER, Peter, AMBROSI, Paola (eds.), *Theatre translation in performance*, New York, Oxford, Routledge, 2013.

CHIARO, Delia (ed.), *Translation, Humour and Literature*, Volume I, Translation and Humour, London, New York, Continuum International Publishing Group, 2010.

COELSCH-FOISNER, Sabine (ed.), *Drama Translation and Theatre Practice*, Francoforte sul Meno, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004.

COHN, Joel R., *Studies in the comic Spirit in modern Japanese Fiction*, Cambridge Mass., Harvard UP, 1998.

DELABASTITA, Dirk, “Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies”, *Target. International Journey of Translation Studies*, John Benjamin's Publishing Company, 1994, pp. 223-243.

DELABASTITA, Dirk, “Introduction”, *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, Special issue of *The Translator* 2 (2), 1996, pp. 1-22.

DENTITH, Simon, *Parody*, Londra, New York, Routledge, 2002.

DYBALA, Pawel, RZEPKA, Rafal, ARAKI Kenji, SAYAMA Kohichi, “Japanese Puns Are Not Necessarily Jokes”, *Artificial Intelligence of Humor*, Papers from the 2012 AAAI Fall Symposium, Arlington, Virginia, USA, 19-10-2012, pp. 7-13.

FAINI, Paola, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Roma, Carocci editore, 2008.

GENETTE, Gérard, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982).

HUTCHEON, Linda, *A theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londra, Methueun, 1985.

IMAMURA Tadazumi, “Inoue Hisashi no uchū” (“L’universo di Inoue Hisashi”), in *Higeki kigeki*, vol. 63, 7, 2010, pp. 48-50.

今村忠純、井上ひさしの宇宙、『悲劇喜劇』、63 (7)、2010年、48-50頁。

INOUE Hisashi, *Bun to Fun (Bun e Fun)*, Tōkyō, Shinchōsha, 1970.

井上ひさし、『ブンとフン』、東京、新潮社、1970年。

INOUE Hisashi, *Parodi shigan (Aspirazione alla parodia)*, Tōkyō, Chūōkōronsha, 1979.

井上ひさし、『パロディ志願』、東京、中央公論社、1979年。

INOUE Hisashi, *Wagahai wa Sōseki de aru (Io sono Sōseki)*, Tōkyō, Shūeisha, 1982.

井上ひさし、『吾輩は漱石である』、東京、集英社、1982年。

ISHIZAKI Hitoshi, “Wagahai wa Sōseki de aru” (“Io sono Sōseki”), in *Inoue Hisashi. Sono gengo uchū no miryoku (Inoue Hisashi. Il fascino del suo universo linguistico)*, inserto speciale in *Shibun Takashi hen, Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, vol. 49, 10, Tōkyō, Gyōsei, 1984, pp. 132-137.

石崎等、吾輩は漱石である、「井上ひさし。その言語宇宙の魅力」特集、至文堂編、『国文学：解釈と鑑賞』49 (10)、東京、ぎょうせい、1984年、132-137頁。

KANDA Keiichi, SUZUKI Makoto, “Natsume Sōseki no teienkan ni kansuru kenkyū – The Image and View of Gardens in the Works of the Author Sōseki Natsume”, *Journal of the Japanese Institute of Landscape Architecture*, Vol. 65, 5, 2001, pp. 389-392.

神田圭一、鈴木誠、夏目漱石の庭園観に関する研究、『ランドスケープ研究・公益社団法人 日本造園学会』、65 (5)、2001年、389-392頁。

KLAUDY, Kinga, “Compensation in translation”, in Patra Szatmári, Dóra Takács (eds.), *...mit den beiden Lungenflügeln arbeiten. Zu Ehren von János Kohn*, Monaco, LINCOM, pp. 163-175.

KOMORI Yōichi, NARITA Ryūichi hen, *Inoue Hisashi wo yomu: jinsei wo kōtei suru manazashi* (Leggere Inoue Hisashi: uno sguardo che afferma la vita), Tōkyō, Shūeisha, 2020.

小森陽一、成田龍一編、『井上ひさしを読む：人生を肯定するまなざし』、東京、集英社、2020年。

KRISTEVA, Julia, “Word, Dialogue and Novel”, in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1991, pp. 35-61.

MATSUO Bashō, *Lo stretto sentiero del profondo nord [Oku no hosomichi]*, trad. di Chandra Candiani, Ozumi Asuka, Torino, Einaudi, 2022.

MAZZA, Caterina, “Inoue Hisashi e il *parodi būmu*”, in Matteo Cesari, Paola Scrolavezza (a cura di), *Giappone, storie plurali*, Associazione italiana per gli studi giapponesi AISTUGIA, Bologna, I libri di Emil, 2013, pp. 193-206.

MAZZA, Caterina, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Venezia, Cafoscarina, 2012.

MINAMITANI Akimasa, “‘Kairo-kō’: its text and Natsume Sōseki”, *Journal of Social and Information Studies*, n. 18, Maebashi, Gunma University, 2011, p. 207-225.

南谷覺正、「蕙露行」のテキストと漱石、『群馬大学社会情報学部研究論集』、
第18巻、2011年、207—225頁。

NAKAMURA Akira, “Inoue Hisashi no gengo sekai” (“Il mondo linguistico di Inoue Hisashi”), in Shibun Takashi *hen*, *Kokubungaku: kaishaku to kanshō*, vol. 49, 10, Tōkyō, Gyōsei, 1984, pp. 31-49.

中村明、井上ひさしの言語世界、至文堂編、『国文学：解釈と鑑賞』49 (10)、
東京、ぎょうせい、1984年、31-49頁。

NATSUME Sōseki, “La civilizzazione del Giappone moderno” [*Gendai nihon no kaika*], trad. di Asa-Bettina Wuthenow, in Luisa Bienati, Bonaventura Ruperti, Asa-Bettina Wuthenow, Pierantonio Zanotti (a cura di), *Letterario, troppo letterario*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 97-111.

NATSUME Sōseki, *E poi [Sore kara]*, trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2011.

NATSUME Sōseki, *Fino a dopo l'equinozio [Higan sugi made]*, trad. di Andrea Maurizi, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2018.

NATSUME Sōseki, *Il 210° giorno [Nihyakutōka]*, trad. di Andrea Maurizi, Torino, Lindau, 2019.

NATSUME Sōseki, *Il signorino [Bocchan]*, trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2007.

NATSUME Sōseki, *Io sono un gatto [Wagahai wa neko de aru]*, trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

NATSUME Sōseki, *Sanshirō*, trad. di Maria Teresa Orsi, Venezia, Marsilio, 1990.

NEWMARK, Peter, *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano, 1988, (ed. or. *Approaches to Translations*, 1981).

NIDA, Eugene, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.

ODASHIMA Yūshi, *Inoue Hisashi no gekikotoba* (Le parole del teatro di Inoue Hisashi), Tōkyō, Shin Nihon Shuppansha, 2014.

小田島雄志、『井上ひさしの劇言葉』、東京、新日本出版社、2014年。

OTAKE Takashi, “*Dajare* is more Flexible than Puns: Evidence from Word Play in Japanese”, *Journal of the Phonetic Society of Japan*, Vol. 14, n. 1, 2010, pp. 76-85.

RANDACCIO, Monica, “Drama translation as textual and cultural transformation”, in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, n. 11, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2009, pp. 139-157.

ROBINS, Christopher, “Revisiting Year One of Japanese National Language: Inoue Hisashi’s Literary Challenge”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 40, 1, 2006, pp. 37-58.

RUBIN, Jay, “*Sanshirō* and *Sōseki*”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1976, Vol. 36 (1976), pp. 147-180.

SAITŌ Yōichi, “Inoue Hisashi no Chēhofu – ‘Romansu’ wo megutte” (“Il Čechov di Inoue Hisashi – Su ‘Romansu’”), *Niigata daigaku jinbun kagaku kenkyū kiyō*, vol. 131, 10/12/2012, pp. Y47-Y68.

齋藤陽一、井上ひさしのチェーホフ～『ロマンス』をめぐる～、『新潟大学人文科学研究紀要』、第131輯、2012年12月10日、Y47-Y68頁。

SENDA Akihiko, *The voyage of contemporary Japanese theatre*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 1997 (ed. or. *Nihon no gendai engeki*, 1995).

SUH, Joseph Che, “The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts - The Case of Cameroon”, in *TRAlinea*, Vol. 13, 2011, pp. 1-5.

TOBIAS, Shani, “Translation as Defamiliarization: Translating Tawada Yōko’s Wordplay”, *Journal of the American Association of Teachers of Japanese*, Vol. 54, Number 2, 2020, pp. 199-216.

VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999 (ed. or. *The Translator's Invisibility: A history of translation*, 1995).

WELLS, Marguerite, *Japanese Humour*, New York, St. Martin's Press, 1997.

WINDLE, Kevin, "The translation of drama", in Kirsten Malmkjær, Kevin Windle (eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, 2012, pp. 153-168.

ZAWISZOVÁ, Halina, "Manzai-like humor sequences: Exploring a particular form of highly collaborative conversational humor in Japanese interactions", in *The Gakushuin journal of international studies*, vol. 7, 2021, pp. 41-69.

ZUBER-SKERRITT, Ortrun, "Towards a Typology of Literary Translation: Drama Translation Science", *Meta*, 33 (4), 1988, pp. 485-490.

Sitografia

HIROFUMI Okano, *Playwright Hisashi Inoue puts a prayer for peace in his play Chichi to Kuraseba (The Face of Jizō)*, now translated into eight languages, 19 ottobre 2007, intervista pubblicata sul sito della Japan Foundation e disponibile al seguente link: https://performingarts.jpf.go.jp/E/art_interview/0710/1.html .

<http://www.komatsuza.co.jp/aboutus/inoue.html#more02> .

https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/769_14939.html .

https://www.aozora.gr.jp/cards/000148/files/792_14937.html .

<https://www.confetti-web.com/detail.php?tid=67989&> .

TANAKA Nobuko, "Inoue Hisashi: Crusader with a Pen", *The Japan Times*, 1° ottobre 2006 (intervista ripubblicata su *Japan Focus* e disponibile all'indirizzo: <https://apjff.org/-Tanaka-Nobuko/2241/article.html>).