



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in

Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa  
mediterranea

Tesi di Laurea

**Tradurre l'*horror* giapponese: sfide e  
strategie per la trasmissione  
interlinguistica dell'effetto del vero e  
della *suspense***

Un caso di studio su *Kōsetsu hyaku monogatari* di Kyōgoku  
Natsuhiko

**Relatore**

Prof. Stefano Lo Cigno

**Correlatore**

Prof. Pierantonio Zanotti

**Laureanda**

Gaia D'Andrea

Matricola 862564

**Anno Accademico**

2021 / 2022



*Alla piccola Gaia del passato:  
abbiamo affrontato molti momenti bui, è  
vero, ma siamo sempre state in grado di  
trovare l'interruttore e riaccendere la luce.  
A noi e ad altre mille avventure insieme.*



## 要旨

ホラー文学の翻訳研究において、起点言語 (Source Language) から目標言語 (Target Language) へサスペンスや恐怖感を効果的に変換するためには、最適な翻訳方法がいまだに提案されていない。そこで、本論文は日本ホラー文学のような非常に特殊な文脈に焦点を当て、その翻訳法について論じることを目的としている。とりわけ、サスペンス感やリアリティ効果 (*Reality Effect*) というジャンルの典型的な要素を損なわず、日本語 (起点言語) からイタリア語 (目標言語) への変換を行うことが可能であるか否かを追求する。そのため、作家・京極夏彦の『巷説百物語』 (1997 年) という短編小説に収録されている一話「小豆洗い」をケーススタディとして取り上げることにする。

原作に描かれているサスペンスや恐怖感を重視した翻訳法を導き出すには、以下の方法論に従って論文を形成した。

第一章では、現代翻訳理論の一般的な議論を行い、最先端の理論を提示する。その中、あるイメージを起点言語から目標言語に正しく伝達するために採用すべき戦略を探求・分析する研究者、キュクシアー・ジアン (Qiuxia Jiang) という研究者が提唱した翻訳理論を紹介する。実際、この翻訳理論は日本ホラー文学の文章への適用を目指しているもので、本論文の目的に所々一致すると思われる。

第二章では、作家とその作品の研究に焦点を当てる。現在、ディエゴ・クチネリ (Diego Cucinelli) は京極夏彦を研究している数少ない研究者である。彼の実績に基づき、京極夏彦の文学的ユニバースを文脈化し、その「スタイル」と「リズム感」を理解することができると思われる。これらは、ジェラルド・

ジュネットの「間テキスト性」の理論にも関する研究によって理解される。そうすれば、個々の作品に対する最も効果的な翻訳戦略を導き出せると本論文を通して主張したい。

第三章では、『巷説百物語』・「小豆洗い」の和伊訳を提供する。翻訳を作るに当たって第一章と第二章で取り上げた理論と先行研究の実績を組み合わせで応用した。また、今回採用した翻訳戦略を正当化するためにはあらゆる選択と原文が伴う数多い困難を説明する。最後に、日本ホラー文学の和伊訳におけるこれまで適用されたことのない独創的な方法を提案したい。また、その方法で最も重視したサスペンス感と恐怖感の効果的な伝達の可能性も提示する。

本論文で示した結果は他にあまり例の見ない有意義なものであり、翻訳研究の発展に貢献すると言える。しかし、その反面、今回取り上げたのは一人の作家による一つの作品に過ぎないので提唱した方法の普遍的な応用に関しては今の段階で詳しく検討できていないことも事実である。今後は研究対象をより幅広くした上での分析を行う予定である。

## Indice

Introduzione	1
Capitolo I: Cosa significa tradurre horror? L'ABC per il traduttore alle prime armi	6
1.1 Cosa s'intende con "una buona traduzione"?	8
1.2 Il traduttore e la scommessa sul testo	10
1.3 La bilancia del traduttore: perdite e compensazioni di significato	16
1.3.1 Il residuo di un testo	17
1.3.2 La perdita di un testo	18
1.3.3 La compensazione di un testo	20
1.4 Tradurre la letteratura <i>horror</i> : "reality effect" e "reception theory", due concetti fondamentali	22
1.5 Tradurre la letteratura <i>horror</i> giapponese: la <i>suspense</i> come immagine mentale	29
Capitolo II: All'interno dell'universo di Kyōgoku Natsuhiko: <i>yōkai</i> , casi irrisolti e <i>suspense</i>	37
2.1 Kyōgoku Natsuhiko, il cantastorie di <i>yōkai</i> e leggende antiche	38
2.2 La dimensione trans-testuale e la letteratura al secondo grado delle opere di Kyōgoku	44
2.3 <i>Kōsetsu hyaku monogatari</i> e la diegesi narrativa a più livelli	48
2.4 L' <i>appeal</i> del testo narrativo <i>Kōsetsu hyaku monogatari</i> di Kyōgoku Natsuhiko dal punto di vista traduttologico	52

Capitolo III: Traduttori <i>j-horror</i> in erba: applicabilità ed efficacia delle strategie traduttologiche scelte rispetto al caso di studio	64
3.1 La struttura della lingua giapponese in contrapposizione a quella italiana	65
3.2 Tradurre lingue altre: la traduzione come concetto di cancello (門)?	70
3.3 L'analisi del testo in funzione della traduzione	73
3.4 La strategia traduttologica	81
3.5 Le strategie traduttologiche applicate alla specificità culturologica: dall'immaginario <i>gestalt</i> al prodotto finale	83
3.5.1 Tradurre i proverbi e le espressioni idiomatiche culturospecifiche	84
3.5.2 Tradurre i suoni del Giappone: le onomatopee	93
3.6 Pensieri conclusivi sulla traduzione orrorifica di <i>Azukiarai</i>	99
Conclusione	101
Appendice	106
Il lava-azuki	107
Bibliografia	141
Ringraziamenti	152



## Introduzione

«Io non farò che tradurre. Ma che è tradurre? Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: “Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. Ogni buona traduzione è mutamento di veste. A dir più preciso, resta l'anima, muta il corpo; la vera traduzione è metempsychosi,, [...]» (“Da Croce a Eco: un secolo di pensiero sulla traduzione in Italia”)

(Pascoli, 1914)

Il presente elaborato è stato concepito dal duplice interesse per la traduzione letteraria e per le opere orrorifiche, nello specifico, per le opere di origine giapponese in cui vi è la menzione di *yōkai* e in cui vi è un costante crescendo di tensione.

Attraverso uno studio approfondito, si è scoperto che a oggi ancora nessuno studioso si sia mai soffermato sull'influenza che un'opera letteraria *horror* possa avere sulla sua traduzione, per quel che riguarda la specificità delle *lingueculture* giapponese e italiana. Vi sono effettivamente diverse ricerche,<sup>1</sup> seppur non sviluppate a sufficienza, sulle analisi delle traduzioni *horror*, le quali, però, si concentrano sempre ed esclusivamente sulla traduzione dalla lingua inglese verso altre lingue indoeuropee.

Si è dunque deciso di improntare la ricerca proprio su questo tema, verificando se ci siano delle teorie traduttologiche più efficaci rispetto ad altre per la corretta trasmissione dell'effetto del vero e della *suspense* – i due perni fondamentali di un'opera *horror* – da un prototesto (giapponese) a un metatesto (italiano). Per la realizzazione di ciò, è stato necessario identificare un'opera che sarebbe stata utilizzata come caso di studio per questa ricerca: la scelta è ricaduta su *Azukiarai* (小豆洗い, lett. Il lava-azuki), il primo racconto breve facente parte della raccolta *Kōsetsu Hyaku Monogatari* (巷説百物語, lett. le cento dicerie dell'orrore, 1997) dell'autore giapponese Kyōgoku Natsuhiko (京極夏彦, 1963 – ).

---

<sup>1</sup> Vanno menzionate le ricerche di Susanne M. Cadera e Anita Pavić Pintarić, Clotilde Landais e Petar Botić che hanno contribuito a creare un panorama per quel che concerne la traduzione di opere letterarie orrorifiche da una lingua sorgente a una lingua d'arrivo. Si entrerà più nel dettaglio nel capitolo I della tesi.

Si è scelto questo specifico autore perché sin dal 1994 – anno del suo debutto nel mondo letterario – è riuscito, con le sue opere peculiari, a creare una nuova sottocategoria all'interno del campo delle opere letterarie *horror* giapponesi: la *yōkai bungaku* (妖怪文学), ovvero “una dimensione intertestuale in continua oscillazione tra fantastico e *mystery*.”<sup>2</sup>

Infatti, attraverso l'elemento orrorifico degli *yōkai*, gli spiriti e mostri del folclore tradizionale giapponese, Kyōgoku è riuscito a creare delle storie *crime* ricolme di *suspence* ed elementi a sorpresa che lo hanno portato all'incredibile successo di cui vanta ancora oggi.<sup>3</sup> Particolarmente interessante è il suo stile diretto, ma allo stesso tempo intrigante: dalle pagine traspare, infatti, tutta la sua conoscenza per le arti, le tradizioni e il folclore del periodo Edo e riesce a divincolarle in un turbine di *pathos*, *suspence* e mistero che tengono il lettore letteralmente “incollato” alla storia.

Per quel che concerne, invece la scelta dell'opera, questa è stata presa in seno al fatto che, oltre alla consapevolezza che questo racconto possa provocare un possibile interesse che potrebbe manifestarsi in Italia, come lo è stato per il Giappone, è la seconda serie di romanzi più acclamata e popolare di Kyōgoku: gli sono stati, infatti, insigniti diversi premi letterari, tra cui il più recente premio Yoshikawa Eiji (吉川英治文学賞) per la letteratura popolare giapponese nel 2022 per la raccolta conclusiva di *Kōsetsu hyaku monogatari (owari no kōsetsu hyaku monogatari, 了巷説百物語, lett. La fine delle cento dicerie dell'orrore, 2021)*.

Di conseguenza, quel che questo elaborato si ripropone di fare è esplorare le teorie traduttologiche della letteratura dell'orrore e di analizzare le possibili strategie da adoperare per la corretta trasmissione dell'effetto del vero e della *suspence* dalla lingua d'origine alla lingua di arrivo; proponendo, come caso di

---

<sup>2</sup> Diego CUCINELLI, *Kyōgoku Natsuhiko, a rhetoric beyond the second degree*, *Between*, IV.7, 2014, <http://www.between-journal.it/> ultimo accesso: 24 novembre 2022.

<sup>3</sup> Dal 1994 a oggi, è uno dei più prolifici autori giapponesi. Molti dei suoi romanzi vantano diversi premi letterari giapponesi e molte delle sue opere sono state anche trasportate cinematograficamente.

studio, una traduzione del racconto breve *Azukiarai* in cui si applicheranno le teorie e le strategie traduttologiche precedentemente analizzate, in cui si cercherà anche di rispondere ai principali quesiti di ricerca, quali: 1.) è possibile trasmettere l'effetto del vero e la *suspence* dalla lingua giapponese alla lingua italiana nonostante le molteplici differenze culturali? e 2.) Quale strategia traduttiva risulta essere la più efficace per "accattivare" il pubblico italiano e avvicinarlo a nuove realtà in ambito letterario, nello specifico il *crime*, in chiave *horror*, giapponese?

Nel dettaglio, una parte della tesi sarà dedicata all'esplorazione delle teorie traduttologiche moderne, che più hanno contribuito a sviluppare i *Translation studies*, e sulle possibili difficoltà che possono emergere in fase analitica pre-traduttiva di un testo letterario (indicando anche le possibili strategie con cui si possono sormontare tali difficoltà). Successivamente, ci si soffermerà sulla specificità del contesto traduttologico di opere orrorifiche, facendo riferimento agli studi eseguiti da Clotilde Landais e Ayşe Ataözü, e si cercherà di comprendere che cosa significhi nel dettaglio tradurre un testo letterario *horror*. Conseguentemente, si sposterà l'attenzione della ricerca dalle strategie traduttologiche in generale focalizzandola su quelle effettivamente attuabili per un prototesto orrorifico. In particolare, si presenterà la teoria traduttologica sulla progressione estetica ideata dal ricercatore cinese Qiuxia Jiang nel suo studio *Aesthetic Progression in Literary Translation* del 2008, in quanto si ritiene che questa possa essere la teoria traduttologica più efficace da attuare nel contesto delle opere letterarie *horror*, e quindi la "chiave" per superare tutte le difficoltà che un prototesto del genere può comportare. Questo perché, alla base della sua teoria, Jiang pone maggiore importanza su quella che è l'interpretazione (e l'immaginazione) del traduttore rispetto all'equivalenza linguistica. Si ritiene, infatti, che sia più importante riuscire a trasmettere efficacemente il *sensu* voluto e inteso dall'autore piuttosto che veicolare parola-per-parola quel che l'autore ha scritto all'interno di un'opera.

La seconda parte della tesi sarà dedicata allo studio approfondito dell'autore e delle sue opere, in quanto si crede che, comprenderne l'universo letterario, sia un punto fondamentale per la realizzazione di una traduzione efficace del testo originario. Infatti, si ritiene che la trasmissione efficace dell'esperienza orrorifica si possa definire tale solo quando il traduttore ha compreso totalmente il *modus operandi* dell'autore di cui sta traducendo un'opera e riesca a ricreare lo stesso ritmo e metrica che l'autore ha adoperato originariamente per, ad esempio, creare o dissipare la tensione. Come spiega anche Landais,

The author builds sentences so [that] they [can] arouse emotion in the reader's mind and, to produce the same effect in the mind of the translated work's reader, the translator should keep the original organization of a narrative: the original cutting of paragraphs, sentences, and parts of sentences to make the reader of the translated book shiver as if s/he were reading the source version.<sup>4</sup>

Per la comprensione approfondita dell'autore e del suo universo, si farà riferimento agli studi su Kyōgoku di Diego Cucinelli e sulla *letteratura al secondo grado* e sulla *diegesi* del critico letterario Gérard Genette, in quanto si crede possano essere fondamentali per il corretto inquadramento dello stile narrativo dell'autore. Inoltre, una parte sarà dedicata anche all'attrattiva dell'opera dal punto di vista prettamente traduttologico, introducendo – di conseguenza – un'iniziale analisi sulle strategie che potrebbero rivelarsi efficaci nel contesto specifico di *Azukiarai* portando come esempio pratico la traduzione inglese del medesimo racconto intitolata *The Wicked and the Damned: A Hundred Tales of Karma vol. 1* del 2015, tradotta da Ian M. MacDonald.

La terza e ultima parte sarà dedicata interamente alla presentazione del caso di studio e dunque alla traduzione del prototesto, la quale si potrà leggere nella sua

---

<sup>4</sup> Clotilde LANDAIS, *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction*, in *Literary Imagination*, volume 18, n. 3, Oxford University Press, 2016, p. 9.

interezza nella sezione “Appendice”. Quel che ci si ripropone di fare in questo punto della ricerca è quello di apportare degli estratti pratici della traduzione che possano evidenziare l’effettiva attuabilità delle strategie analizzate nei capitoli precedenti, evidenziandone in maniera trasparente i limiti, le potenzialità e l’efficacia e ragionando sulle difficoltà incontrate in determinate parti del prototesto. In particolare, si affronteranno nel dettaglio le componenti culturospecifiche proposte da Kyōgoku all’interno dell’opera e si analizzeranno i ragionamenti dietro i quali si sono prese determinate scelte traduttologiche, verificando se la teoria sulla progressione estetica proposta da Jiang sia effettivamente attuabile o meno per il contesto specifico del caso di studio.

Nella parte conclusiva dell’elaborato si verificherà se i quesiti iniziali siano stati risposti, evidenziando dove opportuno quali siano stati i limiti della ricerca e spiegando che, comunque, questa per definirsi davvero completa necessita di ulteriori approfondimenti e studi.

Per concludere, quel che questo elaborato si ripropone di fare è verificare se la teoria traduttologica proposta da Qiuxia Jiang sia effettivamente applicabile in un contesto pratico e specifico, come quello della traduzione in italiano di opere orrorifiche giapponesi, ponendosi come primo esempio nel suo caso. Si ritiene che ulteriori studi siano effettivamente necessari, ma si spera che con questa ricerca si possa contribuire ad ampliare una sottocategoria dei *Translation studies* che ancora oggi risulta essere poco approfondita.

## Capitolo I

### Cosa significa tradurre *horror*? L'ABC per il traduttore alle prime armi

*«Non verbum e verbo, sed sensum de sensu. [...] Se qualcuno non pensa che l'eleganza di una lingua è necessariamente mutata dalla traduzione, si provi a tradurre parola per parola Omero in latino, e dirò di più, lo traduca in prosa nella sua stessa lingua; vedrà che l'ordine delle parole risulta ridicolo e il poeta più eloquente riesce appena ad esprimersi»*

(S.Gerolamo, 395 c.a.)

La storia della traduzione ha origini antichissime, si pensi solo che è opinione comune individuarne l'inizio con l'avvento della Torre di Babele.<sup>1</sup> Eppure, il fenomeno dietro i vari processi traduttivi è, ancora oggi, argomento di forti dibattiti. Si pensi alle varie discussioni avvenute nel corso degli anni, in cui, inizialmente, il ruolo della traduzione non veniva nemmeno considerato come un campo di studio "vero e proprio". Si credeva, infatti, che facesse perlopiù parte di altri campi più ampi – come quelli della letteratura o della linguistica – e che non fosse necessario, quindi, soffermarsi sui processi e le tecniche dietro le quali era effettivamente possibile trasmettere un concetto da una lingua sorgente a una lingua di arrivo. Citando direttamente Osimo,

Nel 1998 [...] un equivoco di fondo dominava il campo: che tradurre fosse solo un'applicazione della conoscenza linguistica, e che chiunque avesse una conoscenza linguistica potesse improvvisarsi traduttore. [...] Non [aveva] senso interrogarsi su un metodo traduttivo e tanto meno sulla competenza extralinguistica del traduttore.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> George STEINER, *Dopo Babele, Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1975), Garzanti Editore, 2019.

<sup>2</sup> Bruno OSIMO, "Introduzione" in *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Ulrico Hoepli, 2011 (III edizione), p. XII.

Ed è proprio da queste ideologie che la traduzione ha ricoperto, per diversi decenni, un ruolo marginale all'interno delle ricerche scientifiche e dell'universo accademico.

La svolta arrivò, infatti, quando, a partire dal ventesimo secolo, gli studiosi cominciarono a prendere atto che il processo traduttologico fosse un fenomeno ben più complesso di "trovare semplicemente un equivalente da una lingua all'altra". Questo pensiero comune, come ha sottolineato anche la studiosa e traduttrice Christiane Nord (1943 -), si poté sviluppare nel momento in cui il mondo riconobbe che "tradurre non è un'arte che si sviluppa di per sé, con il possesso stesso di due lingue quando si ha la necessaria predisposizione, bensì è un'attività professionale per la quale è indispensabile una formazione approfondita".<sup>3</sup>

Si affermano, così, i cosiddetti *Translation Studies* – per alcuni chiamati anche *scienza della traduzione* – il cui focus non è più, necessariamente, sulla questione della traducibilità di un testo e su quanto "fedele" questo debba essere rispetto al testo fonte. Bensì, l'attenzione degli studiosi si spostò e la loro ricerca iniziò a focalizzarsi non tanto più nel rispondere al quesito di ricerca "quale è una buona traduzione?", quanto nel tentare di rispondere a "una buona traduzione per chi?".<sup>4</sup> Viene, dunque, a mancare il concetto di fedeltà verso il testo, perno basilare su cui molte teorie traduttologiche dei primi anni del Novecento si fondavano, per lasciare spazio al concetto di lealtà e intenzione verso più elementi, quali l'autore, le culture del testo fonte e del testo di arrivo, il lettore e lo stesso traduttore.

Anche i dibattiti sull'equivalenza e sull'intraducibilità di un testo vengono meno, per dare invece ampio margine alle problematiche legate alla traduzione di un testo e alla discussione e soluzione delle stesse:<sup>5</sup> ci si concentra, infatti, su

---

<sup>3</sup> Christiane NORD, Prefazione in *Teoria e tecnica della traduzione: Strategie, testi e contesti* di Diadori Pierangela. Le Monnier Università – Mondadori Education, 2012. p. XI.

<sup>4</sup> Pierangela DIADORI, *Teoria e tecnica della traduzione: Strategie, testi e contesti*. Le Monnier Università – Mondadori Education, 2012. p. XIII.

<sup>5</sup> DIADORI, *Teoria e tecnica...* p. 3.

tematiche diverse, quali le eventuali perdite che possono avvenire all'interno di un testo e le compensazioni che si possono adottare per esplicitare meglio il messaggio voluto dall'autore,<sup>6</sup> chiamate più semplicemente *strategie traduttive* – argomento, tra l'altro, ripreso più volte dagli scritti di studiosi come Osimo, Eco, Diadori e Nergaard.<sup>7</sup>

In sostanza, le questioni che maggiormente interesseranno questo elaborato saranno la ricerca delle varie *strategie traduttive* possibili, applicabili efficacemente, però, a un contesto traduttologico più specifico: il contesto traduttivo delle opere letterarie *horror* giapponesi.

### 1.1 Cosa s'intende con "una buona traduzione"?

Sebbene non si possa dare una vera risposta a questo quesito, in quanto, come menzionato precedentemente, non vi è più il bisogno di sapere quale sia una *buona* traduzione, quanto cercare di capire quale sia il *destinatario* a cui si vuole rivolgere tale traduzione; si ritiene opportuno dover fare prima alcune premesse.

Dagli anni Novanta, i *Translation Studies*, arrivarono alla conclusione che non fosse possibile categorizzare le traduzioni e che di conseguenza non si potessero formulare dei concetti "unici" che servissero da teoremi da applicare al campo di studi della traduzione.<sup>8</sup> Questo perché, secondo studiosi come Lefevere, più che della lingua, la traduzione si occupa maggiormente di culture.<sup>9</sup> Questa realizzazione portò, quindi, a una *svolta* all'interno del campo traduttologico, individuata da Mary Snell-Hornby con il termine *cultural turn*<sup>10</sup> in cui ci si aspetta

---

<sup>6</sup> Meglio conosciute con il termine *processi di negoziazione* che riprenderò e di cui parlerò poi più avanti.

<sup>7</sup> Per un approfondimento dell'argomento, cfr. *Il manuale del traduttore: guida pratica con glossario, terza edizione* di Bruno Osimo (2011), *Teoria e tecnica della traduzione: Strategie, testi e contesti* di Pierangela Diadori (2012), *Dire quasi la stessa cosa* di Umberto Eco (2003) e *Le teorie della traduzione nella storia* di Siri Neergard (1993).

<sup>8</sup> Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore...*

<sup>9</sup> Cfr. André LEFEVERE, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge, 1992.

<sup>10</sup> Cfr. Mary SNELL-HORNBY, *The turns of translation studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Benjamins Translation Library, volume 66, Amsterdam, 2006.



che il traduttore ponga particolare attenzione alle culture del testo fonte rispetto alle strutture grammaticali. Questo perché, come affermava anche Nida, “le differenze tra culture possono causare al traduttore più problemi che le differenze tra le strutture linguistiche”.<sup>11</sup>

Entra quindi “in gioco” il discorso della traduzione intesa come comunicazione interculturale – ovvero quell’atto di comunicazione che avviene tra due o più culture<sup>12</sup> – grazie anche, come spiega Neergard nella sua introduzione in *Teorie contemporanee nella storia della traduzione* (1995), alle visioni post-strutturaliste di studiosi come Derrida che portarono alla messa in discussione di quegli stessi concetti su cui fondavano le teorie tradizionali, arrivando alla conclusione che molti termini, quali *testo*, *lingua* e *nazionalità*, fossero ben più complessi di quel che si era, invece, abituati a credere. Si pensi solo che Derrida arrivò persino a mettere in dubbio la stessa correlazione tra *originalità* e *autorità*, ponendo una maggiore attenzione sul ruolo del traduttore che, fino a quel momento, risultava essere ancora *invisibile* all’interno dell’opera.<sup>13</sup>

Entrando, dunque, nel merito della comunicazione interculturale, il traduttore, che si ritrova a dover tradurre un testo da una cultura fonte a una cultura di arrivo, penserà di certo che non potrà mai del tutto riuscire a trasportare *fedelmente* il senso voluto dall’autore originale. Bisogna, tuttavia, fare delle considerazioni: il concetto di fedeltà, inteso come equivalenza esatta, risulta essere un pensiero datato e per certi versi superato. Come, infatti, ci enuncia Eco in *Dire quasi la stessa cosa* (2003),

La conclamata ‘fedeltà’ delle traduzioni non è un criterio che porta all’unica traduzione accettabile. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile e il testo fonte è stato interpretato con

---

<sup>11</sup> Citazione di Eugene NIDA, all’interno dell’“Introduzione” in *Teorie contemporanee nella storia della traduzione* a cura di Siri Neergard. Strumenti Bompiani, 1995. p. 15.

<sup>12</sup> Siri NEERGARD, *Teorie contemporanee nella storia della traduzione*, Strumenti Bompiani, 1995. p. 15.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare ogni istante per la soluzione che ci pare più giusta. Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*.<sup>14</sup>

Risulta, quindi, efficace interpretare *fedeltà* come *lealtà*, piuttosto che equivalenza totale, poiché si viene a intendere così il processo traduttologico come atto di responsabilità del traduttore nei confronti di più elementi, quali il prototesto, il metatesto, l'autore e i nuovi destinatari. Responsabilità che si manifesta attraverso la trasparenza e la verità del traduttore nell'adottare, ad esempio, stili chiari che permettano ai destinatari del metatesto di comprenderlo nella sua intenzione o nell'adattare, a seconda dei casi, la traduzione al genere testuale e alla cultura in cui andrà a inserirsi.<sup>15</sup> Riprendendo un discorso tenuto da Franco Buffoni per il convegno *Il traduttore come Autore* del 2009, il concetto di lealtà traduttiva sarebbe da intendere come quel "sentimento serio che può spingerti a guardare [...] negli occhi dicendole: ti ho tradito ma ti ho amato",<sup>16</sup> rivelando così non solo il legame nei confronti dell'autore e del prototesto, ma anche la capacità di presentare una traduzione che possa essere recepita e compresa dai destinatari del metatesto. Si risponde così alla domanda iniziale "una buona traduzione per *chi?*": buona per la circostanza del testo fonte, buona per i destinatari del testo di arrivo (per il caso qui presentato: lettori interessati alla letteratura e al genere orrorifico giapponese) e buona, soprattutto, per il traduttore che l'ha presa in carico.

## 1.2 Il traduttore e la scommessa sul testo

Ricœur, nel suo saggio *Sfida e felicità della traduzione* (2004) introduce per la prima volta quella che egli definisce le "scommesse difficili", ovvero tutte quelle

---

<sup>14</sup> Umberto ECO, *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di tradizione*, Studi Bompiani. 2003 p. 364.

<sup>15</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Carocci Editore, 2018 p. 70.

<sup>16</sup> Discorso tenuto da Franco BUFFONI, per il convegno *Il traduttore come Autore* presso l'università per Stranieri di Siena del 2009.

difficoltà legate alla traduttologia che un traduttore deve affrontare nel corso della messa a punto del metatesto.<sup>17</sup> Egli, per spiegare al meglio questa sua visione, intese queste scommesse riassumendole all'interno del termine *prova*, "nel doppio senso di 'sofferenza provata' e di 'sperimentazione'",<sup>18</sup> rifacendosi anche al concetto dello psicoanalista Freud e al duplice significato che diede della parola "lavoro":<sup>19</sup> in quanto anche nella traduzione, allo stesso modo che per il "lavoro del lutto" e il "lavoro del ricordo", si avranno determinati pesi con cui soppesare le perdite e le compensazioni all'interno di un testo, e quindi alle scommesse da intraprendere man mano che si traduce.

Un'altra difficoltà con cui il traduttore deve confrontarsi obbligatoriamente, secondo Ricœur (e Berman<sup>20</sup>), è quella del rapporto tra estraneo – o autore, prototesto e cultura fonte – e destinatario – o lettore del metatesto e cultura d'arrivo.<sup>21</sup> La difficoltà del traduttore consiste, infatti, nel fare da intermediario tra i due poli e cercare di veicolare il messaggio nel modo che ritiene più opportuno in base alla situazione. Tuttavia, la difficoltà risiede anche nel fatto che, come postulato dal filosofo Franz Rosenzweig, il traduttore debba necessariamente servire "due padroni",<sup>22</sup> ovvero l'estraneo, mantenendo fede all'essenza del testo che lo rende unico nel genere, e il destinatario, cercando di rendere l'opera accessibile e allo stesso tempo intrigante ed "esotica" e creando, di conseguenza, quel che si potrebbe definire un paradosso traduttivo. Come ci spiega Ricœur, infatti, "questo paradosso rivela in effetti una problematica inedita, sancita sia da un voto di fedeltà che da un sospetto di tradimento".<sup>23</sup> Per Berman, invece, il traduttore, inteso come mediatore tra estraneo e destinatario, una volta

---

<sup>17</sup> Paul RICŒUR, *Sfida e felicità della traduzione* all'interno del volume *Tradurre l'intraducibile: sul tradurre*. Urbaniana University Press. 2008.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Cfr. Sigmund FREUD, *Lutto e melanconia* (in *Metapsicologia*) del 1915-1917 per il significato di "lavoro di lutto" "lavoro del ricordo" a cui fa riferimento Ricœur nel suo saggio.

<sup>20</sup> RICŒUR, *Sfida e felicità*... p. 50.

<sup>21</sup> Cfr. Antoine BERMAN, *La prova dell'estraneo*. Trad. it. di G. Giometti, Macerata: Quodlibet. 1997.

<sup>22</sup> Franz ROSENZWEIG, *La Scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*. Francoforte, 1976 p. 115.

<sup>23</sup> RICŒUR, *Sfida e felicità*... p. 50.

che avrà terminato l'opera di traduzione, non si ritroverà in un paradosso traduttivo, quanto in uno stato di insoddisfazione apparente. Questo perché, nonostante il traduttore possa definire un'opera traduttologica conclusa, egli comprende che, dovendo necessariamente servire due padroni, non riuscirà mai raggiungere totalmente l'ideale della traduzione perfetta:<sup>24</sup> ritrovandosi, di conseguenza, in una fase di resistenza duplice, in cui si ritroverà faccia a faccia sia con quella imposta dal testo fonte, sia con quella imposta dal testo d'arrivo. Per comprendere più nel dettaglio quel che si è appena affermato, risulta consono citare direttamente le parole di Berman, il quale affermò che,

Sul piano fisico il traduttore è ambivalente. Egli vuole forzare da due lati: costringere la propria lingua a prendersi a carico dell'estraneità, costringere l'altra lingua a trasferirsi nella lingua materna.<sup>25</sup>

Riprendendo per un attimo, quindi, il termine inteso da Freud come "lavoro del lutto": il traduttore, prendendo coscienza di sé e dell'impossibilità di servire entrambi i padroni (elaborando, dunque, il lutto), è in grado di superare la difficoltà precedentemente menzionata e di "assumere i due compiti, considerati discordanti, di 'portare l'autore al lettore' e di 'portare il lettore all'autore'. In breve, dà il coraggio di assumere la problematica ben conosciuta della fedeltà e del tradimento: auspicio e dubbio".<sup>26</sup> Solo così il traduttore può giungere alla "felicità del tradurre",<sup>27</sup> ovvero quella condizione per Ricœur, di *ospitalità linguistica*,<sup>28</sup> in cui "il piacere di abitare la lingua dell'altro è compensato dal piacere di ricevere presso sé, nella propria dimora di accoglienza, la parola dello straniero".<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Ivi. p. 55.

<sup>25</sup> Citazione di Antoine BERMAN, all'interno de *Sfida e felicità della traduzione* di Paul Ricœur. 2008.

<sup>26</sup> RICŒUR, *Sfida e felicità*...p. 55.

<sup>27</sup> Ivi. p. 57.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

Per riprendere quanto affermato finora, per poter superare l'impossibilità della realizzazione della traduzione *perfetta* e giungere alla felicità traduttiva (*alias* l'ospitalità linguistica), il traduttore dovrà necessariamente sottoporre il proprio processo traduttologico a quello che Eco definisce "operazione di negoziazione":

[...] per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro – e alla fine le parti in gioco dovrebbero uscirne con un senso di ragionevole e reciproca soddisfazione alla luce dell'aureo principio per cui non si può avere tutto.<sup>30</sup>

Ed è proprio da queste sue affermazioni che Eco getta le basi sul preconcetto del *dire quasi la stessa cosa* e sulla *flessibilità* di quest'ultimo, in quanto,

stabilire la flessibilità, l'estensione del *quasi* dipende da alcuni criteri che vanno negoziati preliminarmente. Dire quasi la stessa cosa è un procedimento che si pone all'insegna della *negoziatura*.<sup>31</sup>

Prima, però, di arrivare a parlare di questa strategia traduttologica, il traduttore che si appropria dalla trasposizione del testo fonte al prototesto, dovrà necessariamente sottoporsi a un'analisi interpretativa in cui dovrà ideare delle ipotesi basate sul testo fonte. Questo processo viene identificato come "circolo ermeneutico", termine coniato da Dilthey nel 1900 e ripreso poi negli studi di Heidegger nel 1927 e nelle ricerche di Gadamer nel 1960,<sup>32</sup> secondo cui, alla base dell'interpretazione testuale si ha una circolarità che parte dal comprendere "le parti che compongono un testo da interpretare al tutto e, viceversa, dal tutto alle parti. Nel momento in cui ci si avvicina al testo da comprendere la nostra mente non è del tutto sgombra dalle prenoscenze e dalle esperienze accumulate nell'ambiente storico e culturale che ci ha formati nel tempo".<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> ECO, *Dire quasi...* p. 18.

<sup>31</sup> Ibidem. Corsivo messo da me per porre maggiore enfasi sul concetto.

<sup>32</sup> DIADORI, *Tradurre: una...* p. 78.

<sup>33</sup> Ibidem.

Di conseguenza, la lettura del testo, e quindi l'interpretazione dello stesso, andrebbe intesa come una stretta collaborazione tra autore e lettore, dove il traduttore si afferma come "lettore empirico",<sup>34</sup> in cui cerca di capire che cosa volesse trasmettere l'autore, e dove l'autore esprime le proprie intenzioni su di sé e sulla sua opera. Questo processo vede al centro, quindi, il lettore empirico (nel nostro caso il traduttore di opere orrorifiche) che, man mano che si addentra nel processo di lettura, pone delle ipotesi interpretative sul testo, da cui poi trarrà delle conferme o delle smentite. Le quali andranno, poi, a formare altri processi di formulazione di ipotesi in cui si arriverà ad avere interpretazioni nuove o trasformate. Da qui, si ha la cosiddetta "circolarità" concepita dal circolo ermeneutico e che Pierangela Diadori riassume all'interno del suo libro *Tradurre: una prospettiva interculturale* del 2018 con il seguente grafico:<sup>35</sup>

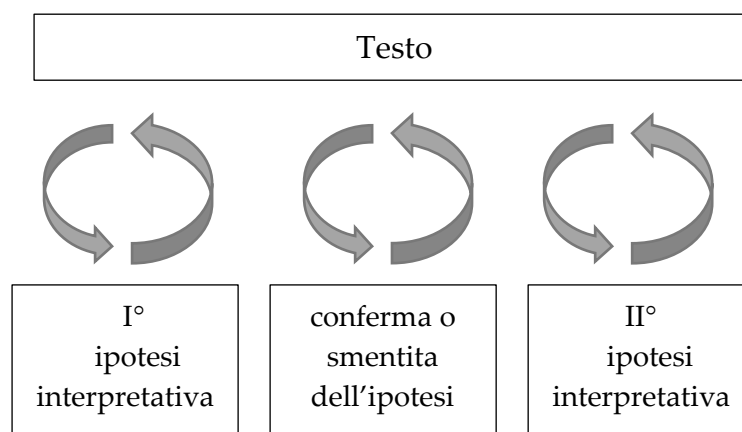


Figura 1

Il traduttore dovrà porre particolare attenzione in questa fase interpretativa del prototesto, in quanto, nella fase successiva, quella in cui andrà a mettere in atto le strategie traduttologiche, diventerà egli stesso autore del metatesto.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Ivi. p. 79.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Susan BASSNET, *La traduzione. Teoria e pratica*. Bompiani Milano, 1980. p. 58.

Altra fase fondamentale all'interno dell'interpretazione del testo fonte, e quindi prima che il traduttore si metta davvero all'opera e sfrutti le varie strategie traduttive, è quella di individuarne la "dominante", ovvero,

[...] la caratteristica essenziale dell'opera letteraria, intorno alla quale si costituisce il testo come sistema integrato. È una componente fondamentale dell'analisi traduttologica, poiché sulla sua individuazione si basano la *strategia traduttiva* e la *decisione di cosa tradurre* nel testo e cosa nel metatesto. [...] Tranne nei casi in cui si opta per una dominante assoluta, che prevarica tutte le altre componenti, si tiene conto anche delle varie sottodominanti.<sup>37</sup>

Questo concetto venne elaborato da Jakobson nel 1935 e sviluppato poi nel campo traduttologico da Popovič nel 1976 e da Torop nel 1995;<sup>38</sup> ma è interessante vedere come ne parla Osimo all'interno de *Traduzione della cultura: Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali* del 2019, in cui spiega al lettore che "il concetto di dominante è quello della componente attorno alla quale si focalizza il testo e che ne garantisce l'integrità".<sup>39</sup> Pertanto, l'individuazione della dominante è una delle fasi essenziali per garantire l'integrità del testo anche nella lingua e cultura d'arrivo. Tuttavia, è pur vero che una dominante individuata da *un* traduttore possa non essere la medesima individuata da un *altro* traduttore: di conseguenza, è possibile che queste possano non coincidere tra di loro.<sup>40</sup> Questo perché, l'individuazione della dominante è libera e, "la traduzione [...] è soggetta a variare in funzione di chi ne sia l'artefice",<sup>41</sup> poiché "[...] ogni traduzione rappresenta [pertanto] la visione del traduttore".<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Bruno OSIMO, *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*. Hoepli Milano. 2004 p. 200 corsivo inserito da me per porre maggiore enfasi.

<sup>38</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre: una...* p. 81.

<sup>39</sup> Bruno OSIMO, *Traduzione della cultura. Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali*, autoproduzione. 2019 p. 67.

<sup>40</sup> OSIMO, *Il manuale del...* pp. 80 – 81.

<sup>41</sup> Ivi. p. 79.

<sup>42</sup> Ivi. p. 80.

Fin qui, si è parlato di come individuare e scegliere una dominante sia uno dei problemi principali a cui il traduttore deve incorrere. Tuttavia, questa scelta implica delle successive perdite e/o compensazioni a cui il traduttore dovrà fare necessariamente ammenda nel paratesto. Ecco, dunque, che si ritorna a discutere del concetto di *negoziazione* coniato da Eco.

### 1.3 La bilancia del traduttore: perdite e compensazioni di significato

Eco, nel suo cercare di esprimere che cosa comporti l'atto del *tradurre*, fece notare come questo processo significasse "capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio sistema testuale che [...] possa produrre effetti analoghi nel lettore [...] quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva".<sup>43</sup> Questo perché, secondo lo scrittore e filosofo, il procedimento di traduzione comporta la presenza di "margini di infedeltà" che pone lo stesso traduttore in fase operativa. Per spiegare meglio questo suo concetto, Eco fece un esempio pratico con l'espressione culturale *you're just pulling my leg*:<sup>44</sup> infatti, un traduttore che si ritroverà davanti a questa espressione idiomatica della cultura anglofona arriverà davanti a un bivio. La prima scelta che potrebbe decidere di percorrere, potrebbe essere quella di **a.)** tradurre l'espressione più similmente possibile all'originale, andando poi a porre una nota a piè di pagina per spiegare il gioco di parole (che però, secondo alcuni, tra cui lo stesso Eco, il ricorso all'uso di note può denotare nel traduttore "[...] la sua sconfitta"; o ancora "[...] la nota [...] è sempre segno di debolezza da parte di un traduttore"<sup>45</sup>); oppure quella di **b.)** abbandonare l'equivalenza "fittizia" per ricorrere alla fedeltà del senso e tradurre, quindi, quell'espressione idiomatica con una simile nel senso nella lingua d'arrivo. Eco fa l'esempio del caso b con la traduzione italiana *mi stai prendendo per il naso*: infatti, "sostituendo la gamba con il naso, si pone il lettore italiano nella stessa situazione in cui il testo voleva si

---

<sup>43</sup> ECO, *Dire quasi...* p. 16.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> ECO, *Dire quasi...* p. 95-110.



trovasse il lettore inglese".<sup>46</sup> Qui, lo scrittore vuol far capire come nell'esperienza traduttiva ci si possa permettere di valutare di che cosa si ha veramente bisogno di mantenere e di che cosa si può, invece, negoziare.

Anche Levý (1967), importante studioso cecoslovacco che ha contribuito significativamente al campo dei *Translation Studies*, tratta dell'argomento, intendendo questa fase come "processo decisionale",<sup>47</sup> ovvero, "una serie di un certo numero di situazioni consecutive – di mosse, come in un gioco –, situazioni che impongono al traduttore la necessità di scegliere tra un certo numero di alternative".<sup>48</sup> Di conseguenza, in base a che cosa il traduttore andrà a decidere (cosa sia necessario e cosa risulti essere invece superfluo per la traduzione), si verrà a creare una quantità non specificata di successive mosse: vale a dire che il traduttore,

[...] ha costruito il contesto per un certo numero di decisioni successive, poiché il processo di traduzione ha la forma di un gioco a informazione completa – un gioco in cui ogni mossa seguente è influenzata dalla conoscenza delle decisioni precedenti e dalla situazione che ne è risultata (il gioco degli scacchi, dunque, ma non i giochi di carte). Scegliendo la prima o la seconda alternativa, il traduttore ha deciso di giocare uno dei due possibili giochi.<sup>49</sup>

Ne consegue che, con queste possibilità a disposizione, ci si ritroverà ad avere delle opportunità decisionali maggiori rispetto a quelle che possedeva l'autore nel testo fonte.<sup>50</sup> Questo perché, il traduttore potrà introdurre all'interno del testo d'accoglienza dei nuovi concetti, che potrebbero risultare fondamentali per la corretta trasposizione del messaggio nel testo d'arrivo. Secondo Levý, queste

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 16.

<sup>47</sup> Jiří LEVÝ, *La traduzione come processo decisionale* in Siri NEERGARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, 1995.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ivi, p. 65.

<sup>50</sup> Ibidem.

decisioni possono essere “necessarie, non-necessarie, motivate o immotivate”<sup>51</sup> ed esse ricadono nelle scelte ultime di attuare una o più strategie traduttive che Pierangela Diadori indica con quelle del “residuo, perdita, compensazione”.<sup>52</sup>

### 1.3.1 Il residuo di un testo

Il concetto essenziale quando si parla del residuo di un testo è che non possa esistere traduzione priva di esso.<sup>53</sup> Successivamente all’individuazione della dominante, il traduttore si ritroverà a dover decidere come trattare tutto quello che “ha lasciato indietro”, ovvero se eliminarlo definitivamente, o se tenerlo in conto e sfruttarlo successivamente nel metatesto.<sup>54</sup> Ma che cos’è il residuo? Come ci spiega Diadori,

ogni comunicazione verbale lascia di norma qualche residuo (cioè qualche elemento di senso che non viene decodificato), visto che due persone non condividono mai in modo totale la corrispondenza tra segno, senso e immagine mentale.<sup>55</sup>

Pertanto, il traduttore, nella fase di decodifica del prototesto, interpreterà l’opera secondo dei fattori interni propri, quali le influenze culturali del paese natò, la lingua madre e le conoscenze culturali del paese di cui sta traducendo il testo; e fattori esterni, quali l’autore originale, i destinatari originali e i nuovi destinatari del testo d’arrivo. Il processo di decodifica, tuttavia, comporta, quindi, al cosiddetto residuo: perché un qualsiasi testo può essere inteso dal traduttore con una realtà differente rispetto a quella che l’autore originale aveva supposto. Ma, questo residuo non necessariamente deve essere inteso come un qualcosa di negativo.

---

<sup>51</sup> Ivi. p. 70.

<sup>52</sup> DIADORI, *Tradurre: una...* p. 83.

<sup>53</sup> Ivi. 84.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

### 1.3.2 La perdita di un testo

Con il termine “perdita” s’intende quel processo in cui, nella fase interpretativa del prototesto, un concetto non può essere facilmente tradotto perché pare non esista una corrispondenza apparente dalla lingua fonte alla lingua d’arrivo. È il caso in cui si trovano nelle culture diversi iponimi per indicare diversi tipi di oggetti o contesti, come ad esempio la pioggia nella lingua giapponese.<sup>56</sup>

Diadori, attraverso le parole di Jakobson, ci dimostra come, tuttavia, anche quando esiste un’apparente corrispondenza tra lingue, questa non necessariamente comporta la traducibilità del concetto, in quanto “nessuno può comprendere la parola formaggio se non ha un’esperienza non linguistica del formaggio”.<sup>57</sup> Di conseguenza, i significati di concetti e termini all’interno di un testo sono direttamente proporzionali alle conoscenze ed esperienze pregresse del traduttore e dei destinatari del metatesto, i quali possono avere percezioni e comprensioni diverse.<sup>58</sup>

Secondo Eco, invece, all’interno di un testo si possono avere delle perdite che definisce “assolute”, ovvero tutte quelle espressioni idiomatiche proprie di una cultura (giochi di parole, onomatopée etc.)<sup>59</sup> apparentemente intraducibili nella lingua d’arrivo del traduttore. Uno dei casi per non incorrere in questa tipologia di perdita sarebbe quello di ricorrere alle note (e mantenere, quindi, un senso “estraniante” nel metatesto); tuttavia, come è già stato precedentemente affermato, questa soluzione è da adoperarsi come *ultima ratio*, in quanto la nota denoterebbe un’apparente sconfitta del traduttore nel trasmettere, nel modo più appropriato, il messaggio del testo fonte (ma di questo si parlerà nei successivi sottoparagrafi,

---

<sup>56</sup> Ci sono oltre cinquanta termini giapponesi per esprimere il concetto di “pioggia” nella loro lingua. Alcuni esempi sono dati da: 降雨 (kou, lett. “pioggia torrenziale”), 弱雨 (jakou, lett. “pioggia debole” o “pioggerellina”), 寒雨 (kan-u, lett. “la fredda pioggia invernale”), etc. Per ulteriori termini si rimanda direttamente all’enciclopedia giapponese.

<sup>57</sup> Citazione di Roman JAKOBSON, in *Tradurre...* di Pierangela DIADORI, p. 85.

<sup>58</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre...* p. 85.

<sup>59</sup> Umberto ECO, *Dire quasi...* p. 95.

quando si andrà ad analizzare le strategie traduttive per opere letterarie orrorifiche).<sup>60</sup>

Un esempio pratico di perdita di gioco di parole è dato dall'espressione giapponese “大阪の食い倒れ” (Ōsaka no kuidaore, lett. “colui di Ōsaka che si ciba fino alla bancarotta”): composto da 食い, letteralmente “mangiare, cibarsi” e da 倒れ, letteralmente “andare in bancarotta”. Se il traduttore provasse a tradurre questo concetto si avrebbe “cibarsi fino a scoppiare”, tuttavia, si perderebbe il senso culturale del termine e, di conseguenza, il gioco di parole inteso dall'autore del prototesto verrebbe meno, in quanto in Giappone era consueto dire di una persona proveniente da Ōsaka che avesse la tendenza a rovinarsi finanziariamente indulgendo in cibi e bevande, diventando poi di uso più comune per indicare chiunque mangiasse eccessivamente e spendesse parecchi soldi nel cibo.<sup>61</sup> Per non incorrere nella perdita assoluta, si dovrà optare per delle strategie da attuare, come la precedentemente menzionata “nota a piè di pagina” oppure la “compensazione o trasformazione”: di conseguenza, si potrà decidere se interrompere il ritmo della lettura per spiegare la derivazione di tale gioco di parole, oppure, cercare un gioco di parole “equivalente” o “assonante” nella lingua d'arrivo (compensazione).

### 1.3.3 La compensazione di un testo

Secondo Vinay e Darbelnet (1958), “compensare” significa nascondere una perdita (linguistica o culturale) senza dover necessariamente ricorrere all'uso di glosse o note introduttive, in quanto risultano essere strategie considerate invasive ed evidenti.<sup>62</sup> Un esempio di compensazione efficace è quella di parafrasare il testo, ovvero, esponendo a parole proprie il concetto e cercando di chiarire quel che l'autore originario voleva trasmettere ai destinatari originari,

---

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Cfr. 大阪の食い倒れとは - コトバンク: <https://kotobank.jp/word>, ultimo accesso: 18 ottobre 2022.

<sup>62</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre...* p. 86.

facendo, tuttavia, attenzione a quello che Eco definisce “trattamento di ambiguità”:<sup>63</sup>

Credo che questa osservazione celi di fatto quattro problemi diversi. Il primo si ha quando una espressione del testo originario appare ambigua al traduttore, che sa o teme che una certa parola o una certa frase possano significare in quella lingua due cose diverse. [...] Il secondo caso si dà quando l'autore originario ha davvero commesso un peccato di non voluta ambiguità, magari per sventatezza. [...] Il terzo caso si dà quando l'autore non voleva essere ambiguo, lo è stato per sventatezza, ma il lettore (ovvero il traduttore) ritiene che quell'ambiguità sia testualmente interessante. [...] Il quarto caso si dà quando l'autore (e il testo) *volevano* rimanere ambigui, proprio per suscitare un'interpretazione oscillante tra due alternative.<sup>64</sup>

In base alla situazione che intercorre nel prototesto, il traduttore dovrà, quindi, optare per: **a.)** ignorare l'ambiguità o, anzi, eliminarla nel metatesto; **b.)** mantenere l'ambiguità non voluta dal prototesto e svilupparla e renderla nel metatesto; **c.)** riconoscere che l'ambiguità nel testo è messa volutamente e quindi rispettarla e non chiarirla in modo tale da permettere ai nuovi destinatari di incorrere nelle medesime sensazioni in cui sono incorsi i destinatari originari.<sup>65</sup>

Altro esempio di compensazione è dato dall'“addomesticare” il prototesto verso la cultura e la lingua d'arrivo nel metatesto. È il caso in cui, il traduttore si troverà davanti dei giochi di parole o modi di dire propri della cultura fonte che non renderebbero l'idea nella cultura e lingua d'arrivo. Si prenda d'esempio il modo di dire giapponese, “焼きもちを焼く” (yakimochi wo yaku):<sup>66</sup> se si prendesse questa frase per come viene letta, quindi al di fuori del contesto, la si

---

<sup>63</sup> Umberto ECO, *Dire quasi...* pp. 111 – 112.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre...* p. 87.

<sup>66</sup> Cfr. Domani - 小学館, “やきもちの原因と対処法をご紹介”:

<https://domani.shogakukan.co.jp/545374> ultimo accesso: 18 ottobre 2022

potrebbe tradurre con “tostare un *mochi* (tostato)”; tuttavia, quest’espressione viene generalmente utilizzata per rendere l’idea di “essere geloso”. Nel caso dell’italiano, per un rimando al termine 焼く (*yaku*, “bruciare”, “arrostire”, etc.), si potrebbe decidere di addomesticare l’espressione e renderlo con il gioco di parole “bruciare d’invidia”, oppure “essere giallo d’invidia”, in quanto in Italia la gelosia viene associata a un colore, rispetto al Giappone, in cui viene invece associata al *mochi* che grigliato tende a gonfiarsi e a somigliare al volto gonfio che si ha quando si è gelosi.<sup>67</sup>

In conclusione, per riassumere quanto detto finora, il traduttore che si appropria a un testo, e alla sua interpretazione, si ritroverà a dover soppesare diverse situazioni e a capire quale sia il miglior modo, secondo *lui*, per trasmettere lo stesso senso dal prototesto al metatesto. Dovrà prendere coscienza che “ogni passaggio di informazioni [...] comporta un qualche residuo di significato”<sup>68</sup> e che “la *negoziatura* consisterà [proprio] nella scelta fra la rinuncia e la conseguente omissione di elementi [...] (perdita) e l’adozione di una strategia traduttiva capace di riequilibrare il residuo inserendo altri elementi nel metatesto (compensazione)”.<sup>69</sup>

Tuttavia, le strategie traduttive affrontate finora, possono essere efficaci quando si entra in merito della traduzione di opere letterarie *horror*? Che differenze possono intercorrere tra la traduzione tra un testo letterario e uno invece più specifico (come quello orrorifico che ha peculiarità a sé stanti)?

#### **1.4 Tradurre la letteratura *horror*: “reality effect” e “reception theory”, due concetti fondamentali**

Si sono viste, sino a ora, le diverse strategie traduttologiche possibili che un traduttore può utilizzare quando affronta una traduzione di un testo letterario, e

---

<sup>67</sup> Cfr. Daniela TRAVAGLINI, *La gelosia è uno yakimochi* (articolo): <https://www.tradurreilgiappone.com/2014/05/20/gelosia-yakimochi/> ultimo accesso: 18 ottobre 2022.

<sup>68</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre...* p. 87.

<sup>69</sup> Ivi. p. 88. Corsivo inserito da me per dare maggiore enfasi.

di come egli debba “scommettere” su quale siano quelle più efficaci in base alla situazione e al contesto. È risultato evidente come, di conseguenza, non possa esistere una *buona* traduzione universale, quanto una traduzione che possa risultare *buona* in base a diversi fattori, quali i destinatari del testo d’arrivo, le dominanti e la lealtà al testo fonte. Tuttavia, si è parlato di queste strategie esclusivamente in termini generali, affrontando come *oggetto x* un testo letterario non bene specificato. Si affronteranno ora le varie strategie attuabili nella specificità della traduzione letteraria di opere *horror* e di come un traduttore possa riuscire nel trasmettere correttamente gli stessi stati d’animo propri della letteratura dell’orrore. Si vedrà, inoltre, come una differenza culturale evidente – come nel caso del contesto culturale giapponese e quello italiano – possa portare il traduttore a operare diversamente rispetto a un traduttore di opere letterarie di differente origine. Per poter, tuttavia, analizzare nel dettaglio che *cosa significhi* tradurre *l’horror*, bisogna prima porre una piccola premessa su quella che è la letteratura dell’orrore.

La letteratura *horror* è quel genere letterario in cui l’autore cerca, con le sue opere, di suscitare nel lettore degli stati emotivi particolari, quali la paura, l’orrore e la *suspense*. Come sottolineato da Stephen King, all’interno di *Dance Macabre* (1978), l’autore di opere orrorifiche “[...] recognize terror as the finest emotion... and so [...] will try to terrorize the reader. But if [they] find [that they] cannot terrify him/her, [they] will try to horrify; and if [they] find [they] cannot horrify, [they]’ll go for the gross-out”.<sup>70</sup> Per riuscire in questo intento, l’autore cerca di ricreare all’interno delle sue storie quello che Roland Barthes, citato all’interno del saggio di Clotilde Landais *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction* del 2016, definisce *reality effect*.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Stephen KING, *Dance Macabre*, Berkley Books, New York City, 1978 (ed. 1983). p. 23.

<sup>71</sup> Citazione di Roland BARTHES all’interno di *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction* di Clotilde LANDAIS, in *Literary Imagination*, volume 18, n. 3, Oxford University Press, 2016, p. 242.

Per *reality effect* Landais intende quelle “descriptions and details to make a place familiar or identifiable to the reader, precise time and space of the narrative and coherent characters’ textual identity and psychology”.<sup>72</sup> Nel dettaglio, riprendendo direttamente le parole di Ian Buchanan (2010), i *reality effect* sono dunque,

The small details of person, place, and action that while contributing little or nothing to the narrative, give the story its atmosphere, making it feel real. It does not add to the plot to know that the character James Bond wears Egyptian cotton shirts, but it clearly does add considerably to our understanding of him. By the same token, knowing that he buys his food from Fortnum and Mason makes him more real.<sup>73</sup>

Di conseguenza, per far sì che l’autore riesca nell’intento di creare un effetto del vero plausibile, deve riuscire a far immedesimare il lettore con i personaggi dell’opera e a rendere l’ambientazione della storia quanto più verosimile. Facendo ciò, l’autore riuscirà a guidare il lettore nel fargli provare – e quindi reagire a – quelle sensazioni proprie delle opere dell’orrore che si era prefissato di suscitargli.

Per rendere questo “effetto” ancor più efficace, l’autore di genere *horror*, si avvale, generalmente, anche della ricezione (del lettore) che può risultare dalle parole scelte. Iser Wolfgang, definisce questo fenomeno come *reception theory*, ovvero,

as readers we passively synthesize images on the basis of what we read – this means we form images in our minds as they come to us, not as a deliberate, intentional or conscious act. We constantly adjust these images as new information comes to hand. In doing so, we must push the background of our thoughts and memories and thus allow what we are reading to occupy the

---

<sup>72</sup> Clotilde LANDAIS, *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction*, in *Literary Imagination*, volume 18, n. 3, Oxford University Press, 2016, pp. 242 – 243.

<sup>73</sup> Ian BUCHANAN, *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford University Press, 2010, p. 1095.



foreground. This process has the effect of alienating our own thoughts, thereby putting them into a fresh perspective.<sup>74</sup>

In sostanza, l'avvalersi del *reality effect* e della *reception theory* per la creazione di un'opera horrorifica risulta fondamentale, in quanto grazie a queste soluzioni si può avere l'estraniamento del proprio io del lettore e l'avvicinamento dello stesso ai personaggi della storia.

L'autore, come ci suggerisce la ricercatrice Ayşe Firat Dalak Ataözü, può avvalersi di queste strategie, in maniera palese oppure discreta,<sup>75</sup> generalmente attraverso l'uso di figure retoriche, come metafore e analogie, l'uso del ritmo del testo, che servono per scandire e definire la *suspense*, e l'uso dell'immaginario collettivo, ovvero il descrivere delle situazioni che possano risultare ideologicamente simili nelle menti dei destinatari. Tuttavia, se questi strumenti da un lato risultano efficaci e fondamentali per l'autore che riesce così a instaurare un senso di paura e/o tensione nel testo fonte, dall'altro risultano un'affascinante sfida per il traduttore, che ha il compito di trasmettere efficacemente il ritmo, lo stile e l'"effetto del vero" scelto dall'autore del testo fonte nel testo d'arrivo. Il suo ruolo, infatti, risiede nel trasmettere le "stesse" intenzioni e gli "stessi" stati d'animo che l'autore ha inserito all'interno dell'opera, ponendo, nelle fasi di analisi e d'ipotesi, la sua attenzione anche – e soprattutto – sui più minimi dettagli del testo originale, in quanto possono risultare fondamentali per la corretta trasmissione del *reality effect* e della *reception theory*.

Tra le strategie a disposizione, il traduttore può decidere se scegliere tra quella che renderà il testo d'arrivo più "estraniante", e quindi avvicinare i nuovi destinatari al testo fonte introducendo termini concettualmente distanti dalla cultura d'arrivo, oppure tra quella che renderà il testo "addomesticante"<sup>76</sup>, e

---

<sup>74</sup> Ivi. p. 1100.

<sup>75</sup> Ayşe Firat Dalak ATAÖZÜ, *Imageries of horror in literary translation: the Turkish translations of Clive Barker's the books of blood volume I*, 2019, p. 31.

<sup>76</sup> Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma, 1999, p. 1.

quindi decidere di cambiare determinati termini propri della cultura fonte in termini più vicini alla cultura del nuovo lettore. Tuttavia, la difficoltà del traduttore di opere orrifiche, come evince anche Landais, risiede proprio nel trovare il giusto equilibrio tra queste due strategie per ottenere la corretta trasmissione dell'effetto del vero e della *suspense*.<sup>77</sup> Questo perché, all'interno del testo fonte potrebbero esserci dei riferimenti culturali molto distanti dai nuovi destinatari del testo d'arrivo. Di conseguenza, optare esclusivamente per la strategia "estraniante" non sempre può risultare la scelta più efficace, soprattutto, in un contesto in cui l'autore originario aveva usato determinati concetti specifici in modo tale da far provare al lettore originario particolari stati d'animo propri della loro cultura, come creature folcloristiche e vecchie leggende. È il caso dell'oggetto di studio di questa tesi, in cui, l'autore di opere *horror*, Kyōgoku Natsuhiko – che verrà introdotto nel prossimo capitolo – si serve, per la stesura e lo sviluppo delle sue storie, proprio di elementi folcloristici e antiche leggende tipiche del contesto culturale giapponese.

Si potrebbe pensare, vistosi l'interesse del pubblico italiano nei confronti del Giappone e della sua cultura, che i nuovi destinatari (i lettori italiani) possano, in qualche modo, già conoscere, ed essere dunque familiari, con queste specificità culturali. Tuttavia, nonostante le possibili premesse, si deve tenere conto che il pubblico italiano non potrà mai possedere la medesima profonda conoscenza della cultura giapponese come la hanno i destinatari originali.

Si ritorna, dunque, al dilemma iniziale: come può il traduttore di opere *horror*, in questo caso quelle di Kyōgoku Natsuhiko, tradurre efficacemente tali situazioni?

Riprendendo, qui, le strategie menzionate nei paragrafi precedenti, dove il traduttore può decidere se **a.)** mettere una nota a piè di pagina e spiegare il concetto culturale, "estraniando" il nuovo destinatario e avvicinandolo, così, alla cultura d'origine; **b.)** lasciarsi indietro tale concetto perché ritenuto superfluo alla

---

<sup>77</sup> Clotilde LANDAIS, *Challenges and Strategies...* p. 244.

fluidità e al contesto del testo; oppure c.) trovare un possibile equivalente nella cultura d'arrivo e "addomesticare", di conseguenza, il testo; si andrà ad analizzare ora che cosa comporterebbe realmente scegliere di attuare tali strategie:

- a.) Nel caso in cui il traduttore optasse di aggiungere una nota, per spiegare concettualmente un termine lontano dalla cultura d'arrivo, si avrebbe la cosiddetta "estraniazione" menzionata precedentemente. Questa strategia risulta efficace nel momento in cui si vuole dare "l'effetto del vero" della cultura originaria anche nella cultura d'arrivo e avvicinare, conseguenzialmente, il lettore alla cultura "straniera" del testo fonte. Sicuramente, applicando tale strategia, il nuovo destinatario verrà a conoscenza di nuove realtà e potrà conoscere a un livello più profondo la cultura del testo ospitante. Tuttavia, questa strategia comporterebbe, come ci spiega anche Landais, la possibile interruzione della cadenza del testo – dato che il lettore dovrebbe fermare la lettura per potersi informare con la nota a piè di pagina – e di conseguenza, rovinare il sentimento di *suspense* creatosi fino a quel momento.<sup>78</sup> Spetta al traduttore capire quando risulta più necessario mantenere l'effetto del vero della cultura originaria (optando, quindi per una nota a piè di pagina) e quando invece conviene mantenere la *suspense* creatasi e ignorare o sostituire tale concetto culturale.
- b.) Di conseguenza, se il traduttore decidesse di optare di lasciarsi indietro il concetto culturale, perché ritenuto da lui superfluo per la corretta trasmissione del testo fonte nel testo d'arrivo ai nuovi destinatari, si potrebbe quasi sicuramente preservare la *suspense*, dato che non si avrebbe più l'interruzione del ritmo del testo. Tuttavia, anche in questo caso, il traduttore dovrà soppesare bene le sue scelte. Infatti, come indica anche Landais, le strategie attuabili devono sempre essere considerate in base alle situazioni.<sup>79</sup> Per comprendere meglio questo concetto, si

---

<sup>78</sup> Ivi. p. 246

<sup>79</sup> Ivi... 248.

prenderà ora d'esempio il termine giapponese "*wagashi*" (和菓子, tipici dolcetti tradizionali a base di fagioli *azuki* e farina di riso) e le due possibili situazioni: in base al testo che il traduttore dovrà tradurre, potrà optare, quindi, tra abbandonare il concetto culturale e magari sostituirlo con un termine più generale come "pasticcini", e tra, come menzionato precedentemente, interrompere la cadenza del testo per spiegare più nel dettaglio il termine culturale. Se si trattasse di un'opera *horror* giapponese, in cui non cambierebbe alcunché all'interno della storia principale sapere se il protagonista stia accompagnando il tè a dei pasticcini o a dei *wagashi*, il traduttore potrebbe optare per l'abbandono del termine giapponese senza incorrere in potenziali ripercussioni. Se, invece, i *wagashi* dovessero risultare uno degli elementi essenziali per lo sviluppo della storia, il decidere di abbandonare tale concetto potrebbe risultare nella possibile perdita di importanti radicamenti culturali della storia.<sup>80</sup>

- c.) Nel caso, invece, in cui il traduttore si ritrovi davanti a un termine che non può né ignorare né spiegare, potrà decidere di ricorrere alla strategia della falsa equivalenza,<sup>81</sup> in cui andrà ad addomesticare il testo fonte. Questo è il caso più concettualmente ossimorico, in quanto il traduttore si porrebbe sullo stesso piano dell'autore, diventando egli stesso co-autore dell'opera presa in traduzione. Per spiegare meglio cosa s'intende con questo passaggio, si prenderà ora d'esempio la frase in giapponese: "腹減ったので、コンビニに何かを買って行く" (traslitterazione: hara hetta node, konbini ni nanika o katte iku). Se il traduttore che si avvicina a questa frase, decidesse di optare per la strategia dell'addomesticazione del testo fonte, tradurrebbe molto probabilmente con qualcosa di simile a "Vado al supermercato a prendere qualcosa, dato che ho fame". Il decidere di tradurre il termine コンビニ (*konbini*) con "supermercato" renderà

---

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Cfr. Roman JAKOBSON, *On linguistic aspects of translation*, in *Language in Literature*, 1987.

sicuramente il testo più “addomesticato” alla cultura d’arrivo dei nuovi destinatari rispetto all’intento originale del testo fonte, ma si incomberà in una falsa equivalenza – in quanto in giapponese esiste il termine スーパー (sūpā) per intendere il supermercato. Per riassumere quanto affermato finora, risulta necessario citare direttamente Landais, la quale arriva alla conclusione che, questa strategia dell’equivalenza sia ben lontana dall’essere una scelta semplice:

Finding a satisfying equivalence is thus not an easy strategy, particularly because it also means the translator has to guess what his/her readership may know about the source culture.<sup>82</sup>

Il traduttore, tuttavia, non deve decidere esclusivamente quale sia la strategia migliore da attuare per la corretta trasmissione dell’esperienza orrorifica. Deve anche tenere in alta considerazione la metrica e lo stile utilizzati dall’autore durante la stesura dell’opera. In quanto, anche queste componenti risultano essere fondamentali per il corretto mantenimento della *suspense* e dell’effetto del vero dalla lingua fonte alla lingua d’arrivo.

Va specificato che queste considerazioni risultano essere relativamente più semplici da attuare quando le due lingue sono culturalmente vicine e appartengono, di conseguenza, a un campo semantico simile. Quando invece si hanno due lingue, e quindi due culture, di origine molto distante tra loro, il traduttore che deve considerare sia la metrica che lo stile del testo fonte, si ritroverà a dover affrontare altre sfide traduttologiche di natura diversa rispetto a quelle viste fino a questo momento.

È il caso della lingua giapponese, la quale si differenzia da quella italiana non solo per la grammatica e il sistema fonetico e grafico, ma anche per il diverso utilizzo che fa delle figure retoriche come le onomatopée e le metafore. Il

---

<sup>82</sup> Ivi. p. 249.

traduttore, dunque, che si avvicenda alla realizzazione di una traduzione di un'opera *horror* in giapponese, si ritroverà a dover soppesare con molto più giudizio ogni strategia traduttologica scelta, in quanto il rischio di cambiare drasticamente il testo originario – e quindi il suo significato originario – si cela dietro ogni angolo.

### 1.5 Tradurre la letteratura *horror* giapponese: la *suspense* come immagine mentale

Si è visto fino a ora come i concetti di *reality effect* e di *reception theory* siano due dei capisaldi fondamentali della letteratura *horror* e di come il traduttore debba tenerne conto anche nella fase di messa a punto del trasferimento del testo dalla lingua fonte a quella d'arrivo. Si è visto, inoltre, come il traduttore abbia a disposizione diverse strategie da poter utilizzare e, attraverso esempi, si è potuto notare come egli debba sempre soppesare le sue scelte in base al contesto e all'intento dell'autore originario. Si entrerà ora in merito delle sfide e delle strategie attuabili nella specificità delle traduzioni di opere orrifiche dalla lingua giapponese (fonte) alla lingua italiana (arrivo), in quanto è il vero fulcro di questa ricerca.

Essendo le due lingue prese in esame semanticamente e semioticamente differenti, il traduttore, durante la fase di analisi e d'ipotesi del testo, dovrà necessariamente decidere come attuare la propria traduzione e, quindi, decidere quali saranno le strategie, secondo lui, più efficaci per la realizzazione di una traduzione che possa essere ritenuta valida sia per i nuovi destinatari, sia per il significato originario che l'autore voleva trasmettere.

Per il caso delle opere *horror* giapponesi, è risultato affascinante attuare, per un'ipotetica traduzione, l'ipotesi avanzata dal ricercatore Qiuxia Jiang sulla *aesthetic progression*,<sup>83</sup> in cui alla base vi sono delle strategie traduttive che mirano più al concetto d'immagine, rispetto all'equivalenza letterale (e quindi linguistica)

---

<sup>83</sup> Qiuxia JIANG, *Aesthetic Progression in Literary Translation*, in *Meta*, volume 53, numero 4, 2008, p. 860–871. <https://doi.org/10.7202/019651ar> ultimo accesso: 28 ottobre 2022.

di un testo. Jiang, infatti, nel suo articolo intitolato *Aesthetic Progression in Literary Translation* del 2008, ha avanzato un modello basato sull'immaginario per la traduzione dell'esperienza estetica di un testo letterario, in cui afferma che un traduttore dovrebbe inizialmente ideare nella propria mente un'immagine completa (*gestalt*) dell'opera fonte che dovrà poi convertire in una nuova immagine nella lingua d'arrivo.<sup>84</sup> Utilizzando direttamente le parole di Jiang,

In his interpretation of the S-text, the translator formulates images, and represents them in a T-text. Just as de Beaugrande pointed out, the basis of the act of translation is not the original text, but rather the representation of the text that is eventually generated in the translator's mind. In the production of the T-text, the translator does not find individual linguistic items (words or sentences) correspondent to those in the S-text, but uses the image gestalt as a kind of general criterion against which to test each sentence. Translation does not mean to replace one linguistic text with another, or to find word-for-word, sentence-for-sentence equivalents, but to reproduce in linguistic forms the mental image constituted out of the ST.<sup>85</sup>

Per veicolare meglio tale concetto, si riporterà qui di seguito il modello ideato da Jiang denominato *image-based literary translation model*:

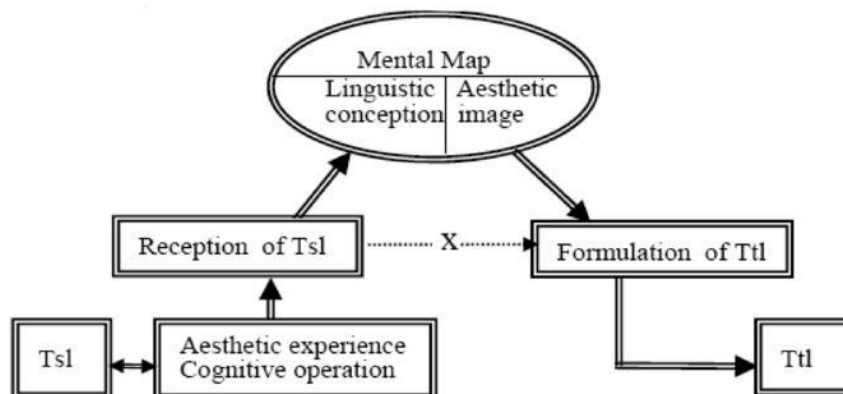


Figura 2

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ivi. p. 862.

Main phases:

Phase I: to translate the written text into a mental map;

Phase II: to find goal-language exponents of the overall mental representation obtained in Phase I.

(The dotted line with X signifies an unsuccessful process.)

This is a macro model mainly concerned with the aesthetic progression in literary translation. The essential argument of this model rests on the following assumptions:

- a. In literary translation, the translator's interpretation of the literary text undergoes an aesthetic progression.
- b. The aesthetic progression is an image building process from ST to TT organization.
- c. Successful literary translation results from image representation apart from text-representation, text in the sense of formal linguistic structure. The linguistic equivalents in the translation are mainly due to similarities in the two languages ST and TT on the one hand, and the psychological tendency of the translator on the other hand.<sup>86</sup>

Per realizzare ciò, il traduttore si dovrà affidare a quelle che lo studioso chiama *primary imagination* e *secondary imagination*,<sup>87</sup> ovvero,

[The] primary imagination is what is involved in perception and what naturally operates unconsciously, an agency which enables us both to discriminate and to order, to separate and to synthesize, and thus makes gestalt organization possible, for without it we should have only a collection of meaningless sense data. The secondary imagination is the conscious human use of this power. When we employ our primary imagination in the very act of perception we are not doing so with our conscious will but are exercising the basic faculty of our awareness of ourselves and the external world; the second

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 863.

<sup>87</sup> Ivi. p. 861.



imagination is more conscious and less elemental. It projects and creates new harmonies of meaning.<sup>88</sup>

Affidandosi a entrambi gli immaginari, il traduttore è in grado, così, di formulare un'interpretazione del testo originario "a tuttotondo" e di trasmettere correttamente l'esperienza estetica (*aesthetic experience*) voluta dall'autore nella lingua d'arrivo.<sup>89</sup> Tuttavia, va specificato che l'attualizzazione della teoria messa a punto da Jiang è sostanzialmente un'attualizzazione soggettiva, in quanto il traduttore sarà innanzitutto lettore dell'opera originaria, per diventare solo successivamente interprete e traduttore. Di conseguenza, l'immagine che si formerà nella mente del traduttore sarà un'iniziale interpretazione del testo fonte, creatasi in base alle conoscenze pregresse e alle ipotesi del traduttore-lettore – e quindi molto simile e vicina sia alla lingua che alla cultura del testo fonte. Nella fase successiva di analisi e interpretazione, in cui il traduttore-lettore diventerà traduttore-interprete, il traduttore sottoporrà l'iniziale immagine a un processo di conversione, in modo tale da trasformare l'immagine e renderla comprensibile per quelli che saranno i nuovi destinatari. In sostanza, l'immagine da simile che era a quella ideata dall'autore del testo fonte, muterà nella forma per avvicinarsi a quello che diventerà poi il testo d'arrivo. Si ha, quindi, una traduzione non tanto a livello linguistico – seppur va menzionato che non sarà mai possibile trascurare completamente la struttura linguistica – quanto una traduzione a livello di concetti mentali, e quindi di immagini.

Questa strategia traduttiva risulta particolarmente interessante per quel che concerne la traduzione di opere letterarie *horror* giapponesi, poiché, applicandola, il traduttore potrebbe essere in grado di concentrarsi sul trasferimento delle immagini che l'autore ha ideato originariamente (come situazioni ansiose o in cui vi è un crescendo di *suspense*), piuttosto che sulle strutture grammaticali e la traduzione parola-per-parola, che possono invece andare ad intaccare, come

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 867.

<sup>89</sup> Ivi, p. 862.

menzionato precedentemente, e come riprende anche Ataözü, sia lo stile che l'effetto del vero del testo fonte. Inoltre, come ci rivela la ricercatrice, questa strategia può risultare particolarmente efficace anche per tutti quei "[...] culture-specific items and elements that don't have a strict equivalent in the TL".<sup>90</sup>

L'immaginario del traduttore risulta, quindi, un passaggio fondamentale per la corretta trasmissione d'immagini di tensione e dell'effetto del vero. Per spiegare più nel dettaglio questo pensiero, è utile servirsi ora della ricerca di Ataözü, nella quale fa un'interessante inquadratura su quel che concerne le onomatopoeie, generalmente legate intrinsecamente alla cultura propria di una lingua:

In cases where the ST auditory imagery is created through SL onomatopoeia that does not have an equivalent in the TL, the creation of a new onomatopoeic word that refers to the same auditory imagery in the ST has been found effective in preserving the ST art horror imagery. This is another example of image representation rather than strict text representation, the lack of which would have otherwise hindered the ST art horror.<sup>91</sup>

Infatti, laddove non risulta possibile veicolare automaticamente un termine o un concetto (ne sono il caso le onomatopoeie appena menzionate), il traduttore optando per una traduzione per immagini potrà sostituire il testo in fase di riscrittura affinché possa così preservarsi l'immaginario orrorifico ideato inizialmente dall'autore originario. Come verrà visto successivamente, nell'opera presa in esame *Azukiarai* all'interno di *Kōsetsu hyaku monogatari* di Kyōgoku Natsuhiko, l'autore fa abbondante uso di onomatopoeie uditive come シャーシャー (traslitterazione: *shāshā*, letteralmente il suono forte della pioggia) o どうどう (tras. *dōdō*, letteralmente il rumore di un fiume o un torrente in piena), che sono tipiche del contesto culturale giapponese. Tuttavia, per quel che concerne il contesto culturale italiano, le onomatopoeie uditive vengono raramente utilizzate,

---

<sup>90</sup> Ayşe Fırat Dalak ATAÖZÜ, *Imageries of horror...* p. 22.

<sup>91</sup> Ivi, p. 82.

se non all'interno di fumetti e generalmente "prese in prestito" dal collettivo anglofono. Di conseguenza, il traduttore italiano che, avvicinandosi all'opera di Kyōgoku, si ritroverà a dover tradurre un passaggio, in cui vi è un utilizzo abbondante di onomatopée uditive, dovrà decidere se tradurre il testo con una falsa equivalenza (seppur porterebbe a produrre un testo che possa risultare innaturale o strano nella lingua d'arrivo) o se tradurre per immagini, modificando sì il testo, ma riuscendo così a trasmettere allo stesso tempo, quello stesso immaginario ideato dall'autore.

Si potrebbe certamente pensare che il decidere di sottoporre un testo a una "traduzione per immagini" possa in qualche modo comportare l'essere un traduttore infedele, e di conseguenza tradire – come direbbe Eco – il testo fonte. Va, tuttavia, detto che, per quel che concerne il caso preso in esame, "without being an unfaithful translat[or], [the] target text [will] not give the right pace or the right ambiance to the [...] novel, which ruins the oppressing effect of the [reality], and thus, suspense."<sup>92</sup>

Questo risulta particolarmente vero nel caso delle traduzioni di opere orrorifiche, in cui tradurre fedelmente e alla lettera comporterebbe al traduttore solamente una traduzione priva di quelle caratteristiche essenziali e uniche del genere *horror*, quali la *suspense* e l'effetto del vero. Basando, infatti, la traduzione sulla teoria riproposta da Jiang, il traduttore non si ritroverà necessariamente vincolato dai limiti testuali, del testo fonte e del testo d'arrivo, ma potrà invece fare conto sulla propria immaginazione e sulle proprie esperienze da lettore e da interprete del testo, affinché possa elaborare una traduzione che sia leale all'immaginario dell'autore originario e valida per i nuovi destinatari del testo d'arrivo. Questo perché il traduttore solo attraverso l'attualizzazione di questa strategia sarà in grado di "visualize the picture, hearing all the sounds as if present at the scene. In reproduction he [will be] able to use his image to recreate the vividness of the original, [...] so that the T-text reader can experience [...]"<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Clotilde LANDAIS, *Challenges and Strategies...* p. 251.

<sup>93</sup> Qiuxia JIANG, *Aesthetic Progression...* p. 866.

quelle stesse sensazioni che l'autore originario si era prefissato di far provare ai suoi destinatari.

Per concludere, si è dunque potuto notare come in base alla specificità del testo preso in esame non sempre la decisione di attuare una traduzione fedele – e quindi letterale – sia effettivamente quella che risulta essere la più efficace. Nel caso della specificità di un testo letterario appartenente al genere *horror*, il traduttore ha come scopo quello di preservare l'effetto del vero e la *suspense* anche nel testo d'arrivo, ed è stato dimostrato che per realizzarlo, egli dovrà sottoporsi a diverse sfide traduttologiche in cui andrà a utilizzare diverse strategie in base al contesto e alla situazione all'interno del testo fonte. Nel caso invece della specificità di un testo letterario *horror* giapponese, il traduttore avrà a che fare con diverse situazioni in cui non tutte le strategie traduttive "classiche" possono essere prese come modello per la propria traduzione. Per il caso di studio proposto in questa tesi, si è visto come un modello di traduzione per immagini possa risultare, a livello teorico, essere la scelta più efficace. Infatti, attraverso questo modello, l'immaginario voluto dall'autore permarrebbe e così tutte quelle situazioni, all'interno del testo, in cui il destinatario dovrebbe provare determinati stati d'animo, quali la *suspense*.

Nel successivo capitolo, ci si soffermerà sull'inquadratura dell'autore e dell'opera presa in esame, all'interno di quello che sarà il contesto in cui si collocano (letteratura *j-horror*) per poter permettere così – a un eventuale lettore – di comprendere a fondo il motivo dietro il quale si è deciso di proporre proprio questo caso di studio, prima di andare ad analizzare nel dettaglio caso per caso per quel che concerne la proposta traduttologica che avverrà invece nel terzo capitolo.

## Capitolo II

All'interno dell'universo di Kyōgoku Natsuhiko: *yōkai*, casi irrisolti e  
*suspense*

«ことばというのは、人類の最大の発明»  
«Il linguaggio è la più grande ideazione dell'umanità.»  
(Kyōgoku, 2019)

Nel capitolo I sono state affrontate le eventuali difficoltà che possono emergere in fase traduttiva di un testo letterario. È risultato che, per riprodurre nella lingua d'arrivo il testo fonte, è necessario ricorrere all'uso di diverse strategie traduttologiche, le quali varieranno in base alla dominante stabilita dal traduttore in fase di analisi e di come egli debba anche “scommettere” e prendere rischi, soppesando tutte le implicazioni che le *sue* scelte traduttologiche comporterebbero nel metatesto. Successivamente, si è potuto notare come, per la messa appunto di una traduzione orrorifica efficace, sia necessario prendere conoscenza dei due fattori essenziali tipici delle opere *horror*, quali la *suspense* e il *reality effect*, e sul come riuscire a trasmetterli correttamente nel testo d'arrivo. Tra le varie strategie, quella più efficace parrebbe essere la teoria avanzata dal ricercatore Jiang sulla traduzione per immagini, in cui il traduttore è prima lettore del testo fonte e poi interprete. Tuttavia, per poter osservare se questa strategia sia effettivamente efficace o meno per il contesto del caso di studio proposto in questa tesi, bisogna necessariamente effettuare degli studi approfonditi su quello che è l'autore del testo scelto e sul suo stile. Difatti, solo attraverso uno studio appropriato, il traduttore sarà in grado di comprendere quale sia effettivamente la strategia più efficace da attuare per quello che sarà successivamente il metatesto. Conseguentemente, il presente capitolo si ripropone come scopo quello di introdurre al lettore uno studio approfondito sull'autore (Kyōgoku Natsuhiko) e sulla sua opera qui presa in esame (*Azukiarai* in *Kōsetsu hyaku monogatari*), affrontandone la metrica, lo stile e la musicalità, tipiche e proprie delle sue opere. Per poter presentare nel dettaglio queste premesse, ci si avvalerà degli studi sull'autore proposti dallo studioso Diego Cucinelli e di quelli sulla *letteratura* al

*secondo grado* e sulla *diegesi* analizzati dal critico letterario Gérard Genette. Studi fondamentali affinché si possa inquadrare lo stile narrativo e il contesto in cui si colloca la letteratura di Kyōgoku. Una volta che si saranno analizzate nel dettaglio tutte queste premesse, una parte del capitolo sarà dedicata all'*appeal* effettivo dal punto di vista traduttologico: *ergo*, ci si concentrerà su quelle che sono le peculiarità "uniche" e proprie dell'autore e delle sue opere, che lo hanno reso famoso all'interno dell'universo letterario giapponese, e di come queste possano essere rese nel nuovo testo tradotto. Difatti, essendo che la sfera culturale-folcloristica giapponese è ben distinta da quella italiana, sarà necessario soppesare tutte le scelte a livello traduttivo che si andranno a fare successivamente, tra cui le varie perdite e omissioni. Per poter analizzare questo punto, è stato necessario porre degli esempi tra il testo originale e la traduzione inglese del racconto preso come caso di studio, andando a notare quali siano state le effettive perdite e cambiamenti dal contesto culturospecifico giapponese a quello americano. Questo, permetterà al seguente studio di comprendere quale sia stata la *forma mentis* del traduttore americano e quali siano state le sue scelte traduttologiche, così da comprendere se siano risultate efficaci o meno rispetto a quelle prestabilite qui per lo stesso oggetto di studio.

Una volta analizzato ciò, si passerà alla fase successiva, in cui si andranno ad applicare le strategie traduttologiche studiate e scelte, verificandone l'efficacia per la realizzazione di una traduzione *horror* dalla lingua giapponese a quella italiana in cui l'elemento della *suspense* è stato correttamente veicolato.

## **2.1 Kyōgoku Natsuhiko, il cantastorie di *yōkai* e leggende antiche**

Of greatest importance for the evolution of the horror genre proper was the supernatural gothic, in which the existence and cruel operation of unnatural forces are asserted graphically. Of this variation, J. M. S. Tompkins writes that "the authors work by sudden shocks, and when they deal with the supernatural,

their favourite effect is to wrench the mind suddenly from skepticism to horror struck belief.”<sup>1</sup>

Il genere *horror* è da sempre stato un elemento particolarmente apprezzato all'interno dell'universo letterario giapponese. Infatti, i primi elementi orrorifici giapponesi si potrebbero far risalire già dall'823 ca. con la realizzazione dell'opera *Nihon ryōiki* (日本靈異記) redatta dal monaco buddhista Kyōkai, che, attraverso l'uso di elementi folcloristici, si era prefissato di impartire dei sermoni ai suoi più giovani sottoposti.<sup>2</sup> Tuttavia, come ci spiega Maria Chiara Migliore nella sua introduzione all'opera, da lei tradotta e curata, questa, seppur estremamente affascinante e ricolma di elementi folcloristici, non viene ancor oggi particolarmente considerata dagli studiosi come una delle prime testimonianze della letteratura *horror* o *kaii* (怪異, lett. misterioso, strano), bensì come una lunga raccolta di aneddoti buddhisti.<sup>3</sup>

È infatti pensiero più comune far risalire la “nascita” del genere al periodo Edo, dove effettivamente si afferma come *vero e proprio* genere letterario, grazie anche alla divulgazione dei *kaidan* (怪談, lett. storie di fantasmi/racconti del mistero).<sup>4</sup> Più precisamente, si potrebbe ricondurre l'auge del genere con la pubblicazione della raccolta *Otogi bōko* (御伽婢子, *La bambola talismano*, 1666 ca.), una raccolta di sessantotto racconti ispirati a vecchie leggende cinesi.<sup>5</sup> Questo perché,

---

<sup>1</sup> Noël CARROL, *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, Inc. New York, 1990, p. 17 Citazione presente di J. M. S. TOMPKINS, *The Popular Novel in England*, Methuen, London, 1969, p. 245.

<sup>2</sup> KYŌKAI, *Nihon ryōiki*, 823 ca., trad. in italiano a cura di Maria Chiara MIGLIORE, titolo in italiano: *Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone*, Carocci editore, Roma, 2010.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 13 – 14.

<sup>4</sup> Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio editore, Venezia, 2009, p. 146.

<sup>5</sup> Noriko T. REIDER, *The Emergence of “Kaidan-shū”: The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, *Asian Folklore Studies*, Vol. 60, No. 1, Nanzan University, 2001, p. 88.

*Otogi monogatari* is a representative work of the type of *kaidan-shū* that contains elements of Japanese folklore. This work contains [...] tales about the supernatural, which treat such subjects as *tengu*, foxes, snakes, *oni*, and spiders. [Moreover,] *Otogi monogatari* has its roots in *hyaku monogatari*, which is an abbreviation of the aforementioned *hyaku monogatari kaidankai* (i.e., gatherings for telling one hundred *kaidan* tales).<sup>6</sup>

Anche se, per altri studiosi<sup>7</sup> è più comune, invece, ricondurre la nascita del genere *kaidan* con la pubblicazione di *Ugetsu monogatari* (雨月物語, *Racconti di pioggia e di luna*, 1768 ca.) dell'autore Ueda Akinari (上田秋成),<sup>8</sup> che sviluppò per il pubblico giapponese una raccolta di storie che univa per la prima volta l'immaginario comune del folclore giapponese a riferimenti storici precisi. Infatti, come precedentemente preannunciato, e come definisce anche Orsi, già nel passato le storie dell'orrore avevano,

[...] costituito un soggetto molto popolare nel folclore, nel romanzo e nel teatro [...], dove si trova abbondanza di apparizioni e spettri, oltre che di folletti, draghi, volpi e demoni; ma solo [tempo] dopo [...] emersero come un genere letterario ben definito. [...] Inoltre, rispetto alle fonti e alle elaborazioni operate in precedenza da altri scrittori, [Ueda] mise in atto un processo di rinnovamento, arricchendo e trasponendo episodi fino a ottenere soluzioni ed effetti drammatici originali e riuscendo, con un sapiente gioco di anticipazioni e allusioni, a dare ai racconti, forse per la prima volta nella letteratura giapponese, tutta l'ambiguità propria del genere [folcloristico].<sup>9</sup>

Seppur ancora oggi risulti difficile ricondurne la nascita a una data specifica, in epoca contemporanea sono molti gli autori che hanno ripreso in mano il genere

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 89.

<sup>7</sup> Per ulteriori informazioni consultare Reider (2001), Orsi (2020), Bienati e Scrolavezza (2009).

<sup>8</sup> UEDA Akinari, *Ugetsu Monogatari*, titolo in italiano: *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di Maria Teresa ORSI, Marsilio Editore, Venezia, 2020 (prima edizione italiana 1988), p. 13.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 13 - 14.



e che lo hanno ampliato inserendovi all'interno nuove caratteristiche e peculiarità. È il caso dell'autore preso in esame in questo trattato, Kyōgoku Natsuhiko, che ha contribuito significativamente all'espansione in Giappone del genere letterario *horror*, distinguendosi dagli altri autori per la sua "peculiare dimensione intertestuale imperniata sulla produzione letteraria e iconografica pre-moderna relativa agli *yōkai* – le 'creature sovranaturali giapponesi', [in continua oscillazione tra fantastico e *mystery*]."<sup>10</sup>

Kyōgoku Natsuhiko (1963 –), attivo nel campo letterario *horror* e *mystery* giapponese dal 1994 con l'esordio dell'opera *Ubume no natsu* (姑獲鳥の夏, lett. L'estate della partoriente fantasma) e oggi ampiamente premiato e riconosciuto a livello nazionale,<sup>11</sup> si distingue sin da subito dagli altri autori appartenenti a quel genere per le tematiche particolari affrontate all'interno delle sue opere. Le peculiarità che si trovano alla base del suo universo sono principalmente quelle di inserire, all'interno delle sue storie, 1.) la natura ambigua propria degli *yōkai* che, all'interno del folklore giapponese, oscilla costantemente tra il concetto di "bene" e di "male",<sup>12</sup> permettendo così un'introspezione della mente umana che esula dai concetti razionali e terreni a cui ci si tende ad affidare; 2.) un'affascinante dimensione trans-testuale che, per come è stata ideata e viene intesa dal teorico letterario Gérard Genette, "consist in hypertexts derived from selected hypotexts from within the literary and iconographic patrimony of pre-

---

<sup>10</sup> Diego CUCINELLI, *Yōkai e letteratura: la lettura al secondo grado di Kyōgoku Natsuhiko*, Riflessioni sul Giappone Antico e Moderno Vol. I, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli, Roma, 2014, p. 463.

<sup>11</sup> A Kyōgoku sono stati riconosciuti diversi meriti nel corso degli anni, tra questi vanno menzionati il premio *Nihon Suirisakka Kyōkaisho* (日本推理作家協会, Japan Mystery Writers Association Award) nel 1996, il premio *Izumi Kyōka* (泉鏡花文学賞) nel 1997, il premio *Naoki* (直木三十五賞) nel 2003 e il più recente premio *Yoshikawa Eiji* (吉川英治文学賞) per la letteratura popolare giapponese nel 2022.

<sup>12</sup> Cfr. KOMATSU Kazuhiko, *Yōkaigaku shinkō: yōkai kara miru Nihonjin no kokoro* (妖怪学新考: 妖怪からみる日本人の心, lett. Nuove teorie sugli studi *yōkai*: il pensiero giapponese visto attraverso gli *yōkai*), Shōgakkan, Tōkyō, 1994, pp. 33–40 e 162–173; e KOMATSU Kazuhiko, *Ijinron: Minzoku shakai no shinsei* (異人論: 民俗社会の心性, lett. Saggio sull'estraneo: la mentalità di una società popolare), Seidosha, Tōkyō, 1995, pp.228–233.

modern Japan.”<sup>13</sup>; e 3.) il sentimento di inadeguatezza che si può provare confrontandosi con la società, portando l’individuo ad estraniarsi o a fuggire da essa, e il successivo tentare di stabilirvisi in qualche modo e di trovare il proprio posto. Citando direttamente la ricercatrice Yokoyama Mayuko (横山真由子),

作品内ではシリーズの違いに関わらず、それぞれ自己の悩みを抱える人を、社会のあるべき場所に戻す作業が行われていた。そうすることで自己の安定をもたらしているのである。自己の抑圧からの解放、それは自己表現を望むことでもある。極端な表現をすれば、エゴイズムの現れであるともいえるだろう。このエゴイズムを止めるために京極が重視するのは、他者との関わりである。社会における自分の位置を確立し、そこから他者との関わりを作り、そこで生まれる相互理解を求めているのである。もっとも、それは他者を思いやる気持ちや愛情といったものではない。京極の作品に出てくる恋愛の形は大抵異常性を帯びているし、それこそ妄執の類ともいえる。

A prescindere dalle diverse serie, nelle varie opere [Kyōgoku Natsuhiko] ha svolto un’operazione in cui riporta i protagonisti, con i loro tormenti personali, all’interno della società, trovando loro un posto. Facendo così, si riesce a portare stabilità al proprio io. Quindi, il volersi liberare dall’oppressione dell’io, che è allo stesso tempo il desiderio di riuscire ad esprimere quello che si ha dentro, si tratta, in termini estremi, di una manifestazione di egoismo. E per poter mettere un freno a questo sentimento, Kyōgoku enfatizza le relazioni degli individui con gli *altri*. In sostanza, l’autore si ripropone di stabilire la posizione propria di un individuo nella società e, da lì, creare relazioni con gli *altri* che portano successivamente ad una comprensione reciproca. Tuttavia, questo processo non vuole intendere che vi sia necessariamente un sentimento di compassione o amore per gli *altri*. Infatti, la maggior parte delle forme d’amore, che compaiono

---

<sup>13</sup> Diego CUCINELLI, *Kyōgoku Natsuhiko, a rhetoric beyond the second degree*, Between, IV.7, 2014, <http://www.between-journal.it/> ultimo accesso: 24 novembre 2022.

nelle sue opere, sono generalmente inusuali e possono essere descritte come delle sottospecie di illusioni.<sup>14</sup>

Si ha, dunque, una ricorrente dimensione letteraria di una crisi dentro un'altra crisi; in cui, l'autore presenta un problema iniziale, che va via via a infittirsi all'interno dell'intreccio del romanzo, fino a svelare il *vero* problema che stava alla base del primo, per poi risolverlo con razionalità e uno spiccato ingegno. Kyōgoku, per realizzare quanto affermato finora, lega al problema "iniziale" del protagonista una leggenda giapponese che si sposa perfettamente con quanto lui/lei stia vivendo, ricorrendo alle sue conoscenze pregresse del mondo delle leggende e del folclore giapponese legato principalmente agli *yōkai*, *yūrei* e animali con poteri ingannatori (*kitsune*, *tanuki*, *nekomata*, etc.). Crea così un *mélange* unico ed equilibrato, in cui *mystery* e *kaii* si incontrano per un connubio mai visto prima (di lui) nel panorama letterario giapponese, infatti, nonostante li mescoli, questi risultano essere sempre in armonia con la storia, non vi è elemento che prevalga sull'altro. Per spiegare meglio cosa s'intende con quanto affermato fino a questo momento, ci si servirà di un estratto preso direttamente dal saggio di Diego Cucinelli, intitolato *Kyōgoku Natsuhiko, a rhetoric beyond the second degree* del 2014, che illustra perfettamente la filosofia letteraria dell'autore:

The *yōkai bungaku* (妖怪文学) – the “literature of Japanese monsters” – is the context in which we must place Kyōgoku’s poetry, a separate dimension within the Japanese fantasy literature (*gensō bungaku* 幻想文学), a style whose narrative dynamics and rhetoric draw inspiration from the complexity of autochthonous supernatural creatures (*yōkai*) and makes it the focus of their aesthetic research. Midway between folklore, spirituality and art, with their evident symbolism, *yōkai* communicate fears and feelings in a way that is often more incisive than

---

<sup>14</sup> YOKOYAMA Mayuko, *Kyōgoku Natsuhiko kenkyū – “yōkai” shōsetsu no imi* (Uno studio su Kyōgoku Natsuhiko: il significato dei romanzi “yōkai”), Seishin Words & Letters, Notre Dame Seishin University, Okayama, 2005, pp. 62 – 63.

human protagonists, thus constantly proving the close connection between these supernatural creatures and “society”, as well as the link between “old” and “modern”. [...] Similarly, to writers belonging to previous eras, he draws from the stylistic features of *kaidan* productions (“ghost stories”) and *zukan* (“illustrated volumes”) from the second half of the Edo period (1603-1867) and applies them to a new type of innovative novel created for 21st century readers, in which past superstitions and modern society meet.<sup>15</sup>

## 2.2 La dimensione trans-testuale e la letteratura al secondo grado delle opere di Kyōgoku

Durante gli studi sullo stile e sulle opere di Kyōgoku Natsuhiko, si è riscontrato come le ricerche effettuate dal professor Cucinelli fossero in linea con quanto si aveva precedentemente supposto durante la fase di analisi sull'autore. Questo, ha permesso di ampliare le ricerche e di venire a conoscenza delle teorie effettuate dal teorico francese, Gérard Genette (1930 – 2018), sulla dimensione trans-testuale e sulla letteratura al secondo grado. Questa teoria, analizzata anche da Cucinelli, risulta essere particolarmente efficace con la realtà della filosofia letteraria di Kyōgoku e soprattutto con l'opera presa in esame per questo elaborato. Ci si è, dunque, permessi di ampliare tale analisi, estendendola anche ad *Azukiarai* (小豆洗い, lett. Il *lava-azuki*), il racconto breve facente parte della raccolta *Kōsetsu Hyaku Monogatari* (巷説百物語, lett. Le cento dicerie dell'orrore, 1997) che verrà qui presentato e analizzato.

Gérard Genette, nel 1982, pubblicò il romanzo intitolato *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*, in cui presentava ai suoi lettori, per la prima volta, il concetto di *trans-testualità*: ovvero, “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.”<sup>16</sup> In sostanza, con il termine trans-testualità, Genette intende tutte quelle opere che prevedono riscritture, citazioni e/o allusioni

---

<sup>15</sup> CUCINELLI, *Kyōgoku Natsuhiko, a rhetoric...* pp. 3 – 4.

<sup>16</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, traduzione a cura di Channa Newman e Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1982, p. 17.

implicite o esplicite di altri volumi. Questo perché, secondo l'autore, nessun testo può essere concepito nella sua unicità, bensì tutto è frutto di altro. Lo stesso titolo dell'opera è, infatti, una metafora legata ai concetti ideati e analizzati all'interno della stessa: infatti, con il termine "palinsesto", egli volle alludere al concetto greco di "riscrivere più volte" un qualcosa.<sup>17</sup> Più precisamente, la metafora vuole rappresentare il concetto di trascendenza di un elaborato, in quanto ogni testo può contenere, fare riferimento a, nascere da o produrre altri testi.<sup>18</sup> Nell'opera, Genette individuò cinque tipi di trans-testualità, quali: 1.) il paratesto, 2.) l'intertesto, 3.) il metatesto, 4.) l'architesto e 5.) l'ipertesto. Si andrà ora ad analizzare nel dettaglio solo quelle sottocategorie che maggiormente vengono utilizzate da Kyōgoku per le sue opere, ovvero il paratesto, l'intertesto e l'ipertesto:

- 1.) Con paratesto s'intendono tutti quei sistemi che generalmente accompagnano il testo, come "[...] titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse, ecc.; note a margine, a piè di pagina, note finali; epigrafi; illustrazioni; prière d'insérer, fascetta, sovraccoperta, e molti altri tipi di segnali accessori, autografi o allografi, che procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso [...]"<sup>19</sup> Attraverso il paratesto, quindi, è, generalmente, possibile individuare le informazioni che legano un testo ad un'altra fonte.
- 2.) Con intertesto s'intende, invece, "una relazione di copresenza fra due o più testi."<sup>20</sup> E generalmente questa relazione viene manifestata attraverso l'utilizzo di citazioni, plaghi e allusioni. Grazie all'intertestualità, è possibile garantire l'identità dei testi e la circolazione delle conoscenze condivise all'interno di una determinata comunità culturale. La funzione

---

<sup>17</sup> Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/palinsesto/>, ultimo accesso: 24 novembre 2022.

<sup>18</sup> Va specificato che oggigiorno questa teoria viene applicata anche ad altre diverse nature espressive e quindi non solo verbali, ma anche visive, sonore etc. È il caso delle opere di Kyōgoku, che attingono le proprie informazioni da opere di diversa natura, quali *zukan*, *emakimono* etc.

<sup>19</sup> GENETTE, *Palimpsests...* p. 5.

<sup>20</sup> Ivi, p. 4.

dell'intertesto, dunque, risulta essere fondamentale per creare delle relazioni tra i testi di una determinata cultura, per dare così vita a una complessa rete dell'immaginario collettivo.<sup>21</sup>

- 3.) Infine, con ipertesto s'intendono tutte quelle relazioni che uniscono un testo B (che Genette chiama ipertesto, appunto), con un testo antecedente A (che definisce ipotesto) "sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento."<sup>22</sup> Ed è proprio con questa sottocategoria che la "letteratura al secondo grado" assume pieno significato. Per Genette, lo sviluppo di un ipertesto implica un'operazione di imitazione oppure di riscrittura dell'ipotesto e, l'ipertesto che ne deriva, nella maggior parte dei casi può assumere un tono ironico, satirico o serio.

Data la ricorrenza con cui Kyōgoku inserisce queste sottocategorie all'interno delle proprie opere, è parso opportuno fare un'analisi più approfondita delle stesse. Avendo specificato che con il paratesto un autore è in grado di fornire una cornice d'informazioni circa altre opere, Kyōgoku, qui, si rifà generalmente al titolo dell'opera, inserendovi all'interno il nome di uno *yōkai* che fa da filo conduttore per tutta la vicenda, e instaurando, così, un legame tra il sapere collettivo sulle antiche leggende del lettore e le nuove vicende narrate all'interno delle proprie storie. Per quanto riguarda, invece, l'intertesto, l'autore è solito inserire nella prefazione riferimenti artistici e iconografici, citando volontariamente leggende tradizionali autoctone e mettendole in relazione con le sue storie. Facendo così, Kyōgoku è in grado di ampliare e modificare l'immaginario collettivo del folklore giapponese. Infine, l'ipertesto è forse l'elemento più importante delle cinque sottocategorie riproposte da Genette e riprese da Kyōgoku. Infatti, come ci indica anche Cucinelli nel suo saggio, "è possibile rintracciare tre diverse modalità di riscrittura impiegate rispettivamente nelle sue principali produzioni, [...] denominate *Hyakki yagyō*, *Hyaku monogatari* e

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 7.

*Furuikaidan*.”<sup>23</sup> Nel caso dell’oggetto di studio presentato, è interessante analizzare la serie *Hyaku monogatari*, di cui fa parte *Kōsetsu hyaku monogatari*: qui, Kyōgoku presenta una corrispondenza nell’ambientazione spazio-temporale tra ipotesto e ipertesto e “[...] il sostanziale mantenimento dell’intreccio di base: l’autore incastona la fonte all’interno di condizioni di partenza ed epilogo creati *ex novo* e introduce nuovi personaggi a loro volta figure centrali di *mini plot* volti a scandire il ritmo dell’intreccio principale.”<sup>24</sup> Mentre, per la serie *Hyakki yagyō*, Kyōgoku ha citato elementi antichi tipici del folclore giapponese, inserendoli tuttavia in un contesto che è cronologicamente lontano rispetto alla narrazione dell’ipotesto originario. Nel caso, invece, di *Furuikaidan*, questa “prevede il mantenimento delle condizioni di partenza e l’assenza di intromissione nell’intreccio di base: i principali interventi risultano l’eliminazione – talvolta solo parziale – delle coordinate spazio-temporali e onomastiche originali e l’introduzione di segmenti narrativi volti a inspessire il tessuto preesistente.”<sup>25</sup>

Di conseguenza, la teoria della trans-testualità, più precisamente della correlazione tra ipotesto e ipertesto, così come è stata teorizzata da Genette, risulta essere un elemento centrale in quel che è l’universo letterario di Kyōgoku, e come suggerisce Cucinelli, questa per essere tale richiede,

[...] una lettura transtestuale che abbraccia il Giappone pre-moderno e quello contemporaneo. Il lavoro di riscrittura, con modalità variabili a seconda della produzione e progetti editoriali lineari e continuativi, appare strettamente legato agli studi sugli *yōkai* dell’autore: la competenza dimostrata in materia di creature sovranaturali, l’enfasi posta sulle varianti delle superstizioni – a loro volta presentate in ordine diacronico e con riferimenti bibliografici – e i costanti riferimenti a esperti di *yōkai* delle epoche passate, come Inoue Enryō e Yanagita Kunio (1857-1962), sono elementi che connotano i lavori di Kyōgoku e ne distinguono l’unicità nel panorama della letteratura giapponese contemporanea.

---

<sup>23</sup> CUCINELLI, *Yōkai e letteratura...* p. 465.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 465 – 466.

Diversi infatti sono gli autori che tutt'oggi si rivolgono al mondo delle creature sovrannaturali autoctone, [...] tuttavia, in nessuno di loro si trova traccia del rigore scientifico dimostrato da Kyōgoku, permettendo così di interpretare la sua produzione come il frutto dell'incontro tra *yōkaigaku* e *mystery*.<sup>26</sup>

### 2.3 *Kōsetsu hyaku monogatari* e la diegesi narrativa a più livelli

Sebbene sarebbe opportuno fare un'analisi approfondita della trans-testualità presente in tutte le serie di opere precedentemente menzionate,<sup>27</sup> dato che l'oggetto di studio prevede unicamente il *focus* sul racconto breve *Azuki arai*, presente all'interno della serie *Hyaku monogatari*, si è preferito sorvolare e passare direttamente alla presentazione dettagliata di quest'ultimo.

*Kōsetsu hyaku monogatari* è il primo volume facente parte della serie *Hyaku monogatari*, ideata dalla penna di Kyōgoku nel 1997. Da allora, ha scritto altri sei volumi: *Zoku kōsetsu hyaku monogatari* (続巷説百物語, lett. Il continuo delle cento dicerie dell'orrore, 1999), *Nochi no kōsetsu hyaku monogatari* (後巷説百物語, lett. Dopo le cento dicerie dell'orrore, 2001), *Saki no kōsetsu hyaku monogatari* (前巷説百物語, lett. Prima delle cento dicerie dell'orrore, 2004), *Nishi no kōsetsu hyaku monogatari* (西巷説百物語, lett. Le cento dicerie dell'orrore dell'Ovest, 2007), *Tooku no kōsetsu hyaku monogatari* (遠巷説百物語, lett. Le cento dicerie dell'orrore di un passato lontano, 2019) e *Owari no kōsetsu hyaku monogatari* (了巷説百物語, lett. La fine delle cento dicerie dell'orrore, 2021); per cui gli hanno riconosciuto e insignito premi letterari di alto valore, quali il 130° Premio Naoki nel 2004, il 24° Premio Shibata Renzaburō nel 2011 e il 56° Premio Yoshikawa Eiji per la letteratura nel 2022.<sup>28</sup> Inoltre, la serie ha raggiunto popolarità a tal punto da essere persino

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 475.

<sup>27</sup> Per ulteriori informazioni, cfr. Diego CUCINELLI, *Yōkai e letteratura: la lettura al secondo grado di Kyōgoku Natsuhiko*, 2014.

<sup>28</sup> Per maggiori informazioni, cfr. i seguenti siti dei premi menzionati dove sono indicati i vincitori in base all'anno: <https://www.bunshun.co.jp/shinkoukai/award/naoki/list.html>,



adattata in un *anime* nel 2003 con il titolo *Kyōgoku Natsuhiko Kōsetsu Hyaku Monogatari* (京極夏彦巷説百物語), trasmessa anche in America con il titolo *Requiem from the Darkness*, e in diversi *dorama* negli anni 2000, 2005 e 2006.<sup>29</sup>

Il titolo ricorrente della serie – *hyaku monogatari* – è stato scelto da Kyōgoku per richiamare all’attenzione dei propri lettori quell’usanza che tanto andava di moda nel periodo Edo e che contribuì “alla cristallizzazione del genere del *kaidan*.”<sup>30</sup> La novità proposta dall’autore è, come precedentemente menzionato, quella di creare un *mélange* originale in cui le strategie del *mystery* moderno s’incontrano con le atmosfere e le ambientazioni spettrali e tetre tipiche delle storie dell’orrore del periodo Edo. Di fatti, già dalle prime righe del primo racconto – *Azukiarai* – è possibile riconoscere quell’essenza tipica degli scenari degli *hyaku monogatari*: un gruppo di persone che si ritrova (“per caso”) per riunirsi in un cerchio e raccontare storie sovranaturali e dell’orrore, aspettando che *qualcosa* di insolito e sinistro accada in mezzo a loro. Tuttavia, la novità di questa serie, come ci indica anche Cucinelli, risulta ne

L’approccio singolare dimostrato, che consiste [...] in rapidi spostamenti di focus narrativo dall’“osservatore” al “colpevole”, figure su cui è imperniata la struttura dei romanzi: il primo, già diffuso nei lavori del periodo Edo, per via della professione esercitata – letterato o aspirante scrittore – ha la funzione di “annotare” quanto avviene durante la seduta. Il “colpevole”, invece, elemento distintivo del lavoro di Kyōgoku, costituisce il fulcro attorno al quale si sviluppa lo *hyaku monogatari* e su cui si abbatte la temuta maledizione della seduta.<sup>31</sup>

L’esempio più esplicito è dato proprio dal racconto *Azukiarai*, dove al centro della narrazione si vede un monaco di nome Enkai che, a causa di una tempesta

---

<https://shuppan-4sho.shueisha.co.jp/award.html?1>,

[https://www.kodansha.co.jp/award/yoshikawa\\_bg.html](https://www.kodansha.co.jp/award/yoshikawa_bg.html), ultimo accesso: 01 dicembre 2022.

<sup>29</sup> Per maggiori informazioni, cfr. <https://www.cal-net.co.jp/kwai/html/index.html> e <https://www.hicbc.com/tv/kousetsu/>, ultimo accesso: 06 dicembre 2022.

<sup>30</sup> CUCINELLI, *Yōkai e letteratura...*, p. 470.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

torrenziale, si trova costretto ad abbandonare la propria strada, verso il tempio cui era diretto, per rifugiarsi all'interno di una casa di montagna malridotta indicatagli da un mendicante di passaggio. Lì, verrà accolto da una decina di individui – di cui però solo cinque verranno approfonditi –, i quali, dopo un'iniziale situazione imbarazzante, decideranno di dilettersi in quello che è il gioco dello *hyaku monogatari*. Da quel momento, la narrazione subisce quel che Genette indica come “una modifica al livello narrativo”, infatti, da un livello *extradiegetico* (in cui il narratore era onnisciente ed esterno alla storia) si passa ad uno *intradiegetico*: il nuovo narratore fa parte degli “attori” presenti all'interno del racconto di primo livello (diegesi) e, in seno ad esso, inizia a narrare un racconto di secondo livello (metadiegesi), rivolgendosi agli altri “attori” del racconto di primo livello.<sup>32</sup> Infatti, il secondo capitolo della storia si apre con Ogin, la burattinaia errante, che comincia a raccontare in prima persona una storia dell'orrore che parrebbe esserle accaduta realmente. Qui, il narratore (Ogin) esordisce con una novella a livello metadiegetico che però è allo stesso tempo omodiegetico,<sup>33</sup> in quanto oltre a trattarsi di un “racconto nel racconto”,<sup>34</sup> la narratrice risulta essere un membro attivo della storia stessa, avvenuta però molti anni prima. Dopo la sua novella, toccherà a Tokueemon, quello che viene descritto come un mercante affabile fuori posto, che narrerà a sua volta un nuovo racconto dell'orrore, dove tuttavia inserirà degli elementi sinistri che risulteranno molto simili a delle vicende realmente avvenute diverso tempo prima, proprio in quelle stesse montagne in cui i protagonisti si sono persi.

La peculiarità di questa serie è che i protagonisti utilizzano come mezzo le novelle dell'orrore con elementi sovrannaturali – *hyaku monogatari* – per raccontare di crimini irrisolti realmente accaduti direttamente ai criminali, – rivelando così l'oscurità che aleggia nei loro cuori – i quali, presi dall'ansia e dal

---

<sup>32</sup> Gérard GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, traduzione a cura di Lina Zecchi, Einaudi Editore, Torino, 2006, pp. 203 – 204.

<sup>33</sup> Ivi, p. 77.

<sup>34</sup> David HERMAN, Manfred JAHN, Marie-Laure RYAN, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, 2013, p. 134.

terrore per via delle similitudini tra quanto raccontato e quanto hanno commesso, si ritroveranno a dover venire faccia a faccia con la verità di quanto avvenuto e a pagare per il peso di aver mantenuto tale segreto a lungo, incorrendo quasi sempre in una triste fine. Il lettore rimarrà tuttavia incerto su quanto sia veramente accaduto: il criminale è morto per mano di un'entità sovranaturale in cerca di vendetta? Oppure, per una serie di tristi coincidenze, si fa involontariamente giustizia da solo? Questi dubbi vengono generalmente riequilibrati dalla presenza del personaggio di Momosuke – lo scribacchino o l'osservatore – che, grazie alle sue ricostruzioni e interventi, riesce a “controbilanciare con la logica l'elemento sovranaturale delle narrazioni, alimentando quel «lasso di tempo di incertezza» (Todorov, 2000, p. 25) occupato dal fantastico su cui si fonda la serie.”<sup>35</sup>

Ritornando per un momento al discorso sulla trans-testualità, per questa serie Kyōgoku utilizza come ipotesto l'opera intitolata *Ehon hyaku monogatari* (絵本百物語, lett. Il libro dei cento racconti illustrati) del 1841 – noto altresì come *Tōsanjin yawa* (桃山人夜話, lett. I racconti notturni di Tōsanjin):<sup>36</sup> un libro illustrato di *yōkai* ideato dall'artista Takehara Shunsensai (竹原春泉齋, gli anni di nascita e di morte sono ignoti<sup>37</sup>) e dall'autore Tōkaen Michimaro (桃華園三千麿, gli anni di nascita e di morte sono ignoti<sup>38</sup>), anche se nella prefazione l'autore si firmò con il nome di

---

<sup>35</sup> CUCINELLI, *Yōkai e letteratura...* p. 472.

<sup>36</sup> “Composta da cinque *maki* ognuno dei quali contenente nove racconti dedicati di volta in volta a un diverso *yōkai*, l'opera si compone di narrazioni brevi, in genere non superiore ai mille caratteri, accompagnate da un'illustrazione a colori sempre ricollegata all'intreccio proposto.” Per la citazione cfr. Diego CUCINELLI, *Yōkai e letteratura: la lettura al secondo grado di Kyōgoku Natsuhiko*, 2014, p. 472.

<sup>37</sup> Nonostante i dati biografici siano scarni, il professor Cucinelli ha identificato come possibili date 1774 – 1850. Questo perché si potrebbe trattare con molta probabilità “di un discepolo di Matsumoto Nobushige, in arte Takehara Shunchōsai. [...] cfr. Takehara Shunsen (2006), pp. 177 – 184.” Per la citazione cfr. Diego CUCINELLI, *Yōkai e letteratura: la lettura al secondo grado di Kyōgoku Natsuhiko*, 2014, nota n. 21, p. 472.

<sup>38</sup> Il nome dell'autore in realtà è stato presunto dalla società Iwanami Shoten (岩波書店) nell'enciclopedia intitolata *Kokusho Sōmokuoku* (国書総目録), lett. "enciclopedia dei libri nazionali", che indicizza i libri pubblicati o scritti in Giappone prima del 1867.

penna Tōsanjin (桃山人). Si può notare come, per rendere omaggio all'opera scelta come ipotesto, Kyōgoku abbia deciso non solo di richiamare nelle proprie narrazioni gli *yōkai* presenti all'interno di *Tōsanjin yawwa*, ma di uniformare l'intera serie anche secondo "l'ordine delle storie e la relativa suddivisione in volumi [dell'originale], dimostrando come tali interazioni con l'ipotesto costituiscano uno dei tratti distintivi della poetica di Kyōgoku."<sup>39</sup> E come questa punti "alla costruzione di un dialogo più stretto tra ipotesto e ipertesto, giungendo al sovvertimento totale o parziale delle fonti [...] e portare il lettore – così come i personaggi – a rimanere quindi intrappolato tra due mondi, in una dimensione dicotomica in cui «i fantasmi ci sono, ma non esistono» (Kyōgoku, 1994, p. 30)."<sup>40</sup>

#### **2.4 L'appeal del testo narrativo *Kōsetsu hyaku monogatari* di Kyōgoku Natsuhiko dal punto di vista traduttologico**

Sino a questo momento, si è analizzato l'universo letterario di Kyōgoku dimostrando come la sua filosofia riprenda a più livelli il concetto di trans-testualità, così come viene inteso dal teorico francese Gérard Genette. È stato appurato che, da un punto di vista teorico, la serie *Kōsetsu hyaku monogatari* possieda al suo interno non solo un grado di trans-testualità evidente – quali l'introduzione di elementi iconografici e il medesimo contesto spazio-temporale dell'opera presa di riferimento – ma che questa possieda anche diversi livelli narrativi (diegesi) che si intersecano con la narrazione principale risultando in un metatesto continuo.

Si andranno ora ad analizzare gli elementi propri dei linguaggi utilizzati – generalmente – all'interno dei romanzi *crime* e *horror*, per poi concentrarsi sul linguaggio scelto in particolar modo da Kyōgoku e di come egli cerchi di rifarsi il più possibile a quello utilizzato all'interno dei racconti *kaii* del periodo Edo. Successivamente, si spiegheranno quali siano nei dettagli le peculiarità e l'*appeal*

---

<sup>39</sup> CUCINELLI, *Yōkai e letteratura...* p. 473.

<sup>40</sup> Ivi, p. 476.

del racconto preso in esame da un punto di vista traduttologico, avanzando il metodo stabilito per la traduzione degli elementi orrorifici presenti all'interno dello stesso. Si analizzeranno, inoltre, degli esempi pratici attraverso l'inserimento di parti del testo *Azukiarai* in lingua originale messi a confronto con il testo tradotto in lingua inglese dal traduttore Ian M. MacDonald, osservandone le strategie traduttologiche da lui scelte e verificando se queste siano risultate efficaci (altri esempi verranno apportati nel terzo capitolo, in cui si metteranno a confronto con gli esempi della proposta di traduzione italiana).

Le *crime* e *horror fiction* pongono una forte enfasi su un tipo di linguaggio specifico, che viene definito da Torben Grodal (1999) con il termine "controllo cognitivo", il cui scopo principale è quello di dare ai protagonisti di una storia una "valid cognitive representation of a given set of facts",<sup>41</sup> così che possano poi essere in grado di svelare un mistero o un delitto. Va tuttavia menzionato che la rivelazione di tale obiettivo è generalmente dovuta a motivazioni quasi sempre personali dei protagonisti, come il desiderio di punire il criminale oppure di riportare l'equilibrio all'interno della società. Per riuscire in tale scopo, gli autori di queste sottocategorie letterarie si focalizzano generalmente nell'inserire delle peculiarità intrinseche all'interno del linguaggio espressivo utilizzato nell'opera. Di fatti, come ci indica Robert Szymyślik (2018) nel suo saggio *Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of The Tell-Tale Heart by Edgar Allan Poe*, il linguaggio utilizzato in queste tipologie di opere,

is notable for its accessibility, for its conciseness, for the swiftness with which readers can assimilate the data. First of all, from a textual perspective, crime [and horror] fiction works are based on an enormous amount of descriptive sections and details inserted in various moments of the narrative. [...] Secondly, the great quantity of cultural references, many times linked to the narrative detailism,

---

<sup>41</sup> Torben GRODAL, *Crime and Horror Fiction*, in *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, 1999, p. 236.

merge inextricably into the plot. [While], the main purpose of horror works is the expression of fear and the exploration of the remotest abysses of the human soul. This is achieved with a lyrical style.<sup>42</sup>

Oltre a questi, molti autori del genere si affidano anche a quelli che Stenberg definisce *curiosity or surprise gap*,<sup>43</sup> ovvero quegli elementi linguistici che,

as monitoring of frames enables the reader to focus on the ‘Suspense [that] arises from rival scenarios about the future: from the discrepancy between what the telling in the narrative lets us know about the happening. [As the] tale communicates in a sequence discontinuous with the happening. [This is because of the] gaps and twists [introduced] in the chronology of narrative events [for mystery], disclosed to [the readers to cause their] misreading and enforce a corrective rereading in late re-cognition.’<sup>44</sup>

Nel caso di Kyōgoku, egli è solito inserire all’interno delle sue opere un linguaggio quasi sempre conciso e chiaro, soprattutto quando, come nel caso della serie *Hyakki Yagyō*, il “detective” Chuzenji è solito svelare la vera causa dietro l’apparente possessione del malcapitato, in quanto non si tratta mai realmente di una vera e propria possessione, ma piuttosto di un rigetto dello stesso da parte della società. Anche per la serie *Hyaku monogatari*, Kyōgoku si rifà ad un linguaggio quasi esclusivamente specifico, soprattutto quando giunge il momento della rivelazione del mistero da parte di Mataichi – il mercenario-mendicante che, insieme a Ogin e Jihei, risolve casi irrisolti attraverso l’uso di storie sovranaturali. Qui, i dettagli vengono svelati tutti in una volta e alla fine, in maniera così chiara e dettagliata da lasciare il lettore quasi sempre di stucco. Inoltre, tale rivelazione

---

<sup>42</sup> Robert SZYMYŚLIK, *Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of The Tell-Tale Heart by Edgar Allan Poe*, *Transletters: International Journal of Translation and Interpreting* 2, Universidad Pablo de Olavide, 2018, p. 187.

<sup>43</sup> Meir STERNBERG in Reshmi DUTTA-FLANDERS, *The language of Suspense in Crime Fiction: a linguistic stylistic approach*, Palgrave Macmillan, Canterbury, 2017, p. 7.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

avviene solitamente nelle ultime istanze dell'arco narrativo, sottoforma di monologo o di spiegazione d'indagine, attraverso una rilettura corretta degli eventi narrati o vissuti precedentemente. Infatti, solo attraverso la rilettura finale, il lettore è in grado di comprendere l'intero quadro della vicenda, in quanto prima quest'ultimo gli appariva – per via dei *surprise and curiosity gap* – incompleto o frammentario.

Ecco che, quindi, Kyōgoku, attraverso queste tecniche di linguaggio efficaci e intriganti, riesce a tenere il lettore “inchiodato” al libro, il quale non può comprendere quanto stia effettivamente accadendo se non facendo particolare caso ai piccoli indizi disseminati dai “detective” che hanno, invece, già compreso la situazione e il cui compito è quello di “accompagnare” i protagonisti ignari – e i lettori – attraverso la risoluzione del caso.

Un altro elemento ricorrente a livello di linguaggio, di cui si vuole trattare, è quello di improntare le sue opere con uno stile poetico. Sebbene questo stile sia più comunemente attribuito alle poesie, per via della musicalità e del ritmo, è chiaro come l'autore si rifaccia per le sue opere proprio a quest'ultimo: ne risulta evidente, ad esempio, dal ritmo della narrazione e dal crescendo di *suspense*, dalla struttura e l'armoniosità delle frasi e delle espressioni utilizzate – ed è proprio da questi elementi che si può notare come Kyōgoku nasca in realtà *designer* e successivamente si sia affacciato al mondo della letteratura.<sup>45</sup> Tutto questo è possibile proprio da una decisione *consapevole* di voler inserire queste caratteristiche, che sono invece poco utilizzate dagli altri autori del medesimo genere letterario, come ad esempio l'uso di specifiche onomatopee – particolarmente sovrabbondanti all'interno delle sue opere – che servono per dettare il ritmo e la musicalità in un contesto ben specifico del testo. Per quel che concerne il racconto preso come caso di studio, Kyōgoku ha deciso, qui, di

---

<sup>45</sup> Kyōgoku frequenta la Kusawa Design school di Tokyo per poi fondare insieme a un amico un'azienda di design. Dopo che nel 1994 pubblica con Kodansha il suo primo romanzo, egli decide di curare ogni aspetto delle sue pubblicazioni: dalla copertina, al layout allo spessore. A volte, è capitato che si occupasse della progettazione di opere di altri scrittori, come ad esempio per il collega-scrittore Yukito Ayatsuji nel 1995.

“giocare” con il testo e con la mente del lettore proprio attraverso questo utilizzo sovrabbondante di onomatopee, come quelle della pioggia (ざあざあ, *zā-zā*, lett. il suono della pioggia battente) e del fiume in piena (どうどう, *dō-dō*, lett. l’acqua che fluisce forte all’interno del torrente), che vanno a confondersi con un’altra onomatopea (しよき, *shoki*, lett. i fagioli *azuki* che lavati scivolano nel recipiente di bambù) durante tutto l’arco narrativo, meno conosciuta, però, alla mente del lettore giapponese se non per lo *yōkai* che generalmente accompagna quel suono. Ed è qui che subentra il “gioco” dell’autore: attraverso tale musicalità onomatopeica, infatti, quando quella *diversa* va a intromettersi in quello che è il campo semantico della tempesta, il lettore inizia a essere coinvolto in qualcosa di sinistro, che lo turba e lo confonde, portandolo a provare un crescendo di *suspense* fino alla rivelazione finale del caso. Le stesse situazioni emotive, si potrebbe azzardare, in cui si ritrova il protagonista – Enkai, il monaco – che inizialmente non riconosce il suono alieno, in quanto si ripete e si interrompe con regolarità, non permettendogli di comprenderne l’effettiva origine. Se non nel bel mezzo delle “storielle dell’orrore”, quando finalmente qualcuno – forse Ogino – ne azzarda l’origine, riconducendolo direttamente a un elemento sovranaturale che instaura, così, nel cuore di tutti una nuova paura: ovvero, che là fuori, nel bel mezzo della tempesta, ci sia uno spirito di *azuki arai* (lett. un *lava-azuki*) in cerca di vendetta per un torto commesso.

È interessante notare in questo punto della vicenda, come Kyōgoku, attraverso le voci dei contadini e mercanti lì presenti, utilizzi tutto il suo sapere in merito di *yōkai* per parlare di tutte le leggende – o quasi – conosciute e ormai familiari per la popolazione giapponese sulla creatura in questione, variando anche nei nomi che possono cambiare da regione a regione, come *azuki babā* (小豆婆, lett. la megera degli azuki) o *azukitogi* (小豆とぎ, lett. il macina azuki) e sulle differenze che possono emergere proprio per l’usanza di tramandare le leggende oralmente.



Altra peculiarità tipica delle opere di Kyōgoku che dona musicalità al testo, sono le frasi brevi e coincise che non vanno mai a concludersi nella pagina successiva – questo è possibile proprio perché è lui medesimo a curarsi l’impaginazione di tutte le sue opere – permettendo così di non interrompere il ritmo e la *suspense* venutosi a creare all’interno della storia fino a quel momento, caratteristiche fondamentali delle storie di Kyōgoku. Infatti, anche attraverso questa tecnica, l’autore è in grado di gestire e controllare autonomamente la tensione che si è venuta a creare tra le righe, decidendo quando è il momento di aumentarla e quando, invece, è il momento di interromperla.

Spostandosi ora da un livello più estetico a un livello prettamente pratico, si esporranno le peculiarità e le caratteristiche per cui, questo testo in particolare, risulti interessante da un punto di vista traduttologico: primi tra cui, sicuramente, si trova la precedentemente menzionata sovrabbondanza di uso di onomatopee. Infatti, da un punto di vista traduttologico, questa caratteristica è interessante proprio perché risulta in un’affascinante sfida per ogni traduttore, italiano in questo caso, in quanto nella sua lingua natia non esiste lo stesso uso attribuito alle onomatopee come per la lingua giapponese. Sebbene le differenze tra il contesto culturologico italiano e quello giapponese sulle onomatopee verrà affrontato nel dettaglio nel successivo capitolo, si è trovato, comunque, opportuno evidenziare questo contesto con degli esempi pratici, visti che l’oggetto di studio dispone anche di una traduzione in lingua inglese del 2015.

### **Esempio 1:**

旅装と雖も、歩き難いこと甚だしい。ざあざあ。どうどう。天の底を抜いた  
ような大粒の雨である。風が凧いでいるのが唯一の救いである。慣れた道と  
はいえ、これで風が強ければ命の保証はなかつただろう。ざあざあ。どうど  
う。しょき。

Even though his clothes are made for travelling, they are proving damnably hard to walk in. *Shaa-shaa*. The rain buckets down. *Dorr-dorr*. The current

rushes by. Large raindrops pelt Enkai with vengeance. His only salvation is that the wind has subsided. Even knowing the path as he does, if it were blustery he would not stand a chance. *Shaa-shaa. Dorr-dorr.* And then—  
*Shok-shok.*

Da questo esempio si evince come, in realtà, nonostante la lingua giapponese e la lingua inglese siano concettualmente e culturalmente differenti, entrambe posseggano all'interno del loro linguaggio delle espressioni onomatopoeiche. Proprio per questo, il traduttore inglese, in questo specifico contesto, non si è ritrovato a dover soppesare eccessivamente le proprie possibilità – rispetto a traduttori parlanti lingue in cui invece questo non avviene – in quanto il suo lettore modello ipotetico è già di-per-sé abituato all'uso frequente di tali espressioni. Ne consegue che il traduttore inglese, per questo racconto, non abbia dovuto ricorrere né a delle strategie stranianti, né a delle strategie di parafrasi o perdita.

Procedendo con il testo, il traduttore troverà un'ulteriore sfida, ovvero quella di dover rendere e spiegare – in base alla situazione e alla strategia traduttiva decisa – le leggende folcloristiche tipiche e familiari dell'immaginario collettivo giapponese, ma ben distanti invece da quello italiano. Sebbene, infatti, oggi si possa affermare che molte tradizioni e usanze tipicamente giapponesi siano familiari anche ai lettori modelli italiani, in quanto con il *boom* degli anni '80 molti elementi sono stati trasportati e che facciano oggi parte anche del sapere collettivo italiano, quelle presenti all'interno delle opere di Kyōgoku risultano essere comunque degli elementi di "nicchia". Questo perché, l'autore si è prefissato come "obbiettivo" quello di far conoscere ai suoi lettori non solo leggende che magari sono poco conosciute o menzionate – rispetto ai più classici *tengu*, *kitsune*, *kappa* e via discorrendo – ma di far conoscere anche le opere da cui tali leggende sono tratte. Permettendo così di riscoprire e riportare in auge elementi da molto dimenticati nell'universo letterario contemporaneo giapponese. Ed è qui che subentra l'altra sfida per il traduttore, in quanto dovrà decidere se tradurre il

prototesto e aggiungere una nota a piè di pagina che spieghi l'origine nel dettaglio, rischiando però così di interrompere il ritmo creatosi fino a quel momento e l'eventuale tensione; se, invece, aggiungere delle spiegazioni in merito direttamente all'interno del nuovo testo, partecipando così attivamente alla riscrittura dell'opera come traduttore-co-autore; o se ignorare l'elemento ed evitare di inserire una spiegazione più dettagliata – a piè di pagina o all'interno del testo che sia – dando per scontato che il nuovo lettore possa già conoscerlo o che possa andare, se realmente interessato a un approfondimento, a informarsi autonomamente. Procedendo ora con un secondo esempio, verranno presentate le adattazioni inglesi di tali leggende e le conseguenti strategie traduttologiche effettuate in base al caso:

**Esempio 2.a:**

「アラ厭だよ、あの音は小豆磨ぎ婆さ—」

“Oh, dear me!” cries Ogin in alarm. “It must be **the bean-washing hag!**”

Qui, MacDonald ha deciso di optare per una traduzione letterale del termine. Senza, dunque, andare a inserire ulteriori spiegazioni né all'interno del testo, né con una nota a piè di pagina, dando, forse, un po' per scontato che il nuovo pubblico, per cui il metatesto è destinato, posseda già un bagaglio culturale per quel che riguarda il folclore giapponese. Di fatti, traducendo il termine “小豆磨ぎ婆” (azukitogi babā, lett. la vecchia lustra azuki) con “the bean-washing hag”, il traduttore ha preso la decisione di tradurre parola-per-parola il termine, ma laddove il lettore modello giapponese ne comprende la sfumatura idiomatica, il lettore modello inglese, invece, ne comprende il significato, ma non la derivazione culturale. Seppur, è vero che nelle fasi successive del racconto, Momosuke – il protagonista osservatore – spiega al pubblico immaginario alcune caratteristiche dello *yōkai* in questione.

### Esempio 2.b:

[...] 小豆洗い、小豆磨ぎ、小豆婆ァに小豆小僧、小豆アゲに小豆ヤロと、呼び名は土地土地で色々だが、大体同じようなモノだ。どれも姿を見せずに小豆を磨ぐ音だけをさせる怪です。 [...]

[...] I myself have heard countless variations: the bean-washing sprite, the bean-washing hag, the bean-washing troll... even the bean-washing monk! The name varies from region to region but the stories are all basically the same: the creature, which never reveals itself, make a sound like beans being washed **in order to lure people into the water and eat them.**

Qui, a differenza del primo esempio mostrato, MacDonald opta di inserire all'interno del testo un'ulteriore spiegazione ("in order to lure people into the water and eat them") per permettere ai lettori del metatesto di venire a conoscenza della leggenda folcloristica dietro lo *azuki arai*. Con questa strategia si potrebbe rischiare di condividere informazioni eccessive e rovinare, di conseguenza, la *suspense* che si era venuta a creare fino a quel momento. Tuttavia, in questo particolare contesto, la strategia risulta efficace, non intaccando in alcun modo né il ritmo della narrazione né il *reality effect* (e di conseguenza, la *suspense*).

### Esempio 2.c:

[...] なんでエその小豆磨ぎ婆ァってのは。手前の婆様はこんな山奥に居やがるか。正月でもねえのに小豆なんか磨ぐかい。

"Nonsense!" scoffs the mendicant. "What would an old hag be doing up here in the mountains in the middle of the night washing beans? **It's not even New Year's!**"

Seppur in questo passaggio il traduttore abbia deciso di tradurre letteralmente la frase dal giapponese (“正月でもねえのに小豆なんか磨ぐかい”) all’inglese (“It’s not even New Year’s!”), il *sensò* non viene trasmesso nel testo d’arrivo. Questo perché, a meno che il lettore modello inglese non sia già a conoscenza dell’usanza tipica giapponese, il vero *significato* non viene colto.

In altre parole, la frase in giapponese vuole rimandare il lettore all’usanza, secondo cui, nel periodo in cui viene festeggiato il nuovo anno si è soliti preparare una zuppa di fagioli *azuki* per un augurio di buon auspicio;<sup>46</sup> tuttavia, decidendo di tradurla letteralmente, senza dare alcun tipo di contesto nel testo d’arrivo, si va sia a perdere un elemento culturospecifico sia a creare un sentimento di confusione, rischiando così di interrompere il ritmo narrativo e di conseguenza la *suspense* venutasi a creare fino a quel momento (infatti l’eventuale lettore potrebbe decidere di interrompere la lettura per andare a informarsi circa questa frase). Forse, una strategia più efficace per una corretta trasmissione del *sensò* sarebbe stata quella di compensare il metatesto attraverso una parafrasi o un’aggiunta al testo in modo da non incombere in una perdita culturale significativa. Oppure, se quest’informazione culturospecifico non risultasse in alcun modo utile al fine della corretta trasmissione della *suspense*, il traduttore avrebbe potuto optare di eliminare il passaggio o sostituirlo a uno più vicino alla cultura del nuovo lettore.

Giunti a questo punto, è interessante osservare, dunque, come le opere di Kyōgoku possano ottenere sfumature diverse in base alle strategie traduttive scelte in fase di analisi e in base alle conoscenze pregresse che il traduttore pensa possano avere i nuovi lettori modelli. Conseguentemente, dopo un’analisi molto attenta delle varie strategie traduttologiche a disposizione (e quelle utilizzate dagli altri traduttori), si è ritenuto che quella più opportuna, per il caso di studio qui presentato, possa essere quella teorizzata da Jiang, ovvero la *traduzione per immagini*. Infatti, attraverso la messa appunto di questa strategia – dove ritenuto

---

<sup>46</sup> Cfr. 天然生活の小正月 | 小豆粥 (あずきがゆ) | 宮中 季節のお料理 <https://tennenseikatsu.jp/ct/17326736> ultimo accesso: 16 gennaio 2023.

opportuno – il traduttore è in grado di comprendere a fondo il testo fonte e le intenzioni dell'autore e riproporle in un testo d'arrivo che ne rispecchi l'anima. Questo è possibile proprio perché, essendo lo stesso traduttore prima lettore e solo dopo interprete, egli è in grado di carpire il messaggio e l'obbiettivo che l'autore originario voleva far capire ai suoi lettori modelli e avendo, poi, tutti gli strumenti a sua disposizione per la messa in pratica della traduzione, egli è allo stesso tempo in grado di re-veicolare quello stesso messaggio e quelle stesse intenzioni nel nuovo testo, senza andare a intaccare né quello che sono la fluidità del testo né la sua integralità.

Risulta, di conseguenza, evidente il motivo dietro il quale si sia deciso di prendere in esame proprio il racconto *Azukiarai*. Infatti, non solo è il primo racconto di una raccolta ampiamente riconosciuta e apprezzata a livello nazionale e non,<sup>47</sup> ma è anche estremamente affascinante da un punto di vista traduttologico, in quanto il racconto e la filosofia propria dell'autore risultano in delle sfide intriganti per qualsiasi traduttore che se ne avvicindi.

Ora che si sono affrontate e comprese le principali caratteristiche dell'universo letterario di Kyōgoku, attraverso gli studi di Cucinelli e Genette, e che si sono viste quali potrebbero essere alcune problematicità che potrebbero emergere nella fase di traduzione del testo fonte – come nella traduzione inglese a cura di Ian M. MacDonald - si passerà al prossimo capitolo, in cui si esporrà il commento traduttologico al testo con esempi pratici sia del testo fonte originario, sia con altri esempi della traduzione inglese, inserendo dove opportuno le motivazioni dietro le quali si sia deciso di mettere in atto determinate strategie traduttologiche piuttosto che altre e dove si affronteranno le principali differenze che intercorrono tra la lingua e cultura giapponese e la lingua e cultura italiana. Va, inoltre, ricordato che, avendo adottato principalmente la strategia di Jiang, il testo

---

<sup>47</sup> Nel 2015, il traduttore e studioso Ian MacDonald decide di pubblicare per la Creek & River Co., Ltd i sette racconti facenti parte del primo volume della serie *Kōsetsu hyaku monogatari*, con il titolo *The Wicked and the Damned: A Hundred Tales of Karma*, distribuendoli in versione e-book in tutti gli Stati Uniti.

tradotto e qui proposto non risulterà in una traduzione parola-per-parola e fedele all'originale – come invece si è visto è stato il caso in diversi contesti della traduzione inglese –, ma bensì in un'attiva riscrittura dell'originale rimanendo leale all'essenza dell'opera e alle intenzioni volute da Kyōgoku.

### Capitolo III

#### Traduttori *j-horror* in erba: applicabilità ed efficacia delle strategie traduttologiche scelte rispetto al caso di studio

*Anche tradurre è, come far musica e poesia, come dipingere un quadro e scolpire una statua, sforzo e anelito di conquistare e di possedere la propria realtà.*  
(Valgimigli, 1957)

Avendo, nei capitoli precedenti, discusso e analizzato nel dettaglio le possibili strategie traduttologiche applicabili al contesto qui presentato, e avendo supposto che quella “ideale” per la corretta trasmissione della *suspense* e dell’effetto del vero, risulti essere quella ipotizzata dal ricercatore Qiuxia Jiang sulla traduzione per immagini (mentali), si procederà ora con la verifica della stessa, contestualizzandola con il caso di studio sul racconto breve *Azukiarai* (小豆洗い) di Kyōgoku Natsuhiko.

Di conseguenza, ciò che questo capitolo si riserva di fare è dimostrare, attraverso esempi pratici, l’attuabilità effettiva di tale strategia evidenziandone i limiti, l’efficacia e la potenzialità. Per poter svolgere tale compito, sarà tuttavia necessario fare prima una breve introduzione alla lingua giapponese, indicando, dove opportuno, le principali differenze che intercorrono con quella italiana, sia a carattere grammaticale che culturale (concentrandosi, dunque, sul concetto di *linguacultura* e su tutto quello che ne concerne).

Successivamente, si riprenderà in mano la teoria di Jiang e la si contestualizzerà al caso di studio, indicando il motivo dietro il quale si sia supposto che questa risulti la strategia più ideale per il contesto della narrativa giapponese *horror*, o almeno in questo caso specifico. Solo dopo queste analisi, si potrà dunque procedere con la dimostrazione delle difficoltà rinvenute in corso d’opera e le scelte affrontate per ogni singolo caso, elencando una serie di esempi pratici volti a dimostrare la potenzialità che questa teoria possa contenere.

Risulterà particolarmente essenziale, porre degli esempi pratici anche della traduzione – più letterale – inglese del racconto breve, che è possibile trovare già



in commercio ed è, allo stesso tempo, già ampiamente conosciuta all'estero; Infatti, attraverso il confronto di questi esempi con quelli della traduzione qui ideata e proposta (e che si potrà leggere integralmente nella sezione "appendici"), si potranno verificare le differenze che possono intercorrere da un traduttore a un altro, nonostante abbiano entrambi come testo fonte il medesimo racconto.

Nella parte finale del capitolo, si valuterà, infine, se quanto ricercato e analizzato in questo elaborato sia risultato efficace o meno, ragionando in maniera trasparente se questa teoria possa effettivamente essere utilizzata per traduzioni future nel medesimo campo letterario.

### **3.1 La struttura della lingua giapponese in contrapposizione a quella italiana**

La lingua giapponese fonda le proprie radici nella lingua cinese classica per poi distaccarsi e mutare fino a giungere a quella odiernamente parlata e studiata. Come, infatti, afferma il professore e ricercatore Paolo Calvetti in *Introduzione alla storia della lingua giapponese* (1999),

L'inizio della storia della lingua giapponese viene fatto coincidere con i primi dati testuali disponibili: [ovvero,] quelli contenuti nel *Kojiki* (Cronache di antichi fatti, 712), nel *Nihon shoki* (Cronache del Giappone, 72A) e nel *Man'yōshū* (Raccolta di una miriade di foglie, ca. 759). [...] Dal punto di vista strutturale, [i] mutamenti che hanno determinato cambiamenti significativi nella fonologia e nella morfologia sono stati considerati, nella tradizione degli studi di storia della lingua, cesure cronologiche nell'evoluzione del giapponese. [...] È superfluo ricordare [quindi] che l'evoluzione della lingua [in questo caso giapponese, ma anche in un discorso più generale] rappresenta un *continuum* [in costante mutamento].<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Paolo CALVETTI, *Introduzione alla storia della lingua giapponese*, Dipartimento di studi asiatici, Napoli, 1999, pp. 15 – 16.

I primi studi effettivi, sulla lingua giapponese, non vennero quasi affatto affrontati se non con l'arrivo del filosofo giapponese Motoori Norinaga (本居宣, 1730 – 1801), il quale notò come nelle opere del periodo Nara (*Kojiki*, *Nihonshoki* e *Man'yōshū*) esistevano delle distinzioni che ricorrevano nel sistema di scrittura che invece non ricorrevano in quelle del periodo Heian.<sup>2</sup> Particolarmente interessante è il suo studio sulla lingua giapponese, intitolato *Kotoba no tama no 'o* (詞玉緒, lett. la collana di parole, 1785), in cui paragonò le componenti ideografiche (*kanji*) a un gioiello (玉), e identificandole, quindi, con tutte quelle parti che risultavano immobili e rigide nel testo; e le componenti fonetiche (*kana*) che paragonò, invece, a un filo (緒), identificandole in tutti quegli elementi che servivano a connettere le varie parti del testo e che “aiutavano” a renderlo più flessibile e leggibile.<sup>3</sup> Questi studi, seppur approssimativi e limitati, furono tra i primi a contestualizzare la lingua giapponese e a cercare di conformarla all'interno di una grammatica. Infatti, come spiega anche l'articolista russa Sofia Kuznetsova, dopo questo primo approccio approssimativo di Motoori non ci furono molti altri studi, questo perché,

Before getting acquainted with European linguistics, Japanese language didn't have a systematic description of its grammar. Only when Japan started investigating European science, there appeared the first grammar books, representing information in traditional format, and they were made by foreigners, like the one published in 1887 called «The Language, Mythology, and Geographical Nomenclature of Japan Viewed in the Light of Aino Studies” by B.H. Chamberlain. Later a number of grammar conceptions of the Japanese language were developed: Yoshida's grammar (by Yamada Yoshio, 1873-1958), Matshushita's grammar (by Matsushita Daizaburo, 1878-1935) Hashimoto's

---

<sup>2</sup> Giuseppe PAPPALARDO, *Il sistema vocalico del giapponese del periodo Nara: ricostruzioni fonetiche e interpretazioni fonologiche*, La cultura del periodo Nara, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 111.

<sup>3</sup> Senji YANADA, *Motoori-Norinaga's Contribution to a Scheme of Japanese Grammar*, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 13, n. 2, 1950, p. 475.

grammar (Hashimoto Shinkichi, 1882-1945) and Tokieda's grammar (1900-1967).<sup>4</sup>

In particolar modo, è opportuno soffermarsi sul linguista giapponese Tokieda Motoki (時枝誠記, 1900 – 1967), il quale decise di approfondire l'iniziale distinzione avanzata da Motoori per poi arrivare a concepire, all'interno dell'opera *Kokugogaku genron* (國語學原論, lett. Principi della linguistica giapponese, 1941), la sua teoria sul linguaggio inteso come processo mentale: nel dettaglio, definiva tale processo come l'azione di esprimere i propri pensieri e simultaneamente capire i pensieri *altri*. Nel dettaglio, Tokieda, per permettere di capire appieno la sua teoria, decise di creare una distinzione – simile a quella precedentemente ideata da Motoori – in cui indentificò due elementi, quali *shi* (詞,) e *ji* (辭): *shi* rappresentava la radice di una frase, e quindi in grado di esprimere i concetti in maniera oggettiva; *ji* rappresentava, invece, il suffisso di una frase, e dunque tutte quelle componenti che servivano a coniugare e modificare la *radice* (l'antica configurazione, se si vuole, dell'ordine S.O.V).<sup>5</sup>

Per Tokieda, la struttura della lingua giapponese doveva necessariamente prevedere che una qualsiasi frase fosse costituita da una parte *shi* e una parte *ji*, in cui quest'ultimo era il contenitore dell'altro, che era invece il contenuto. Per comprendere nel dettaglio questa struttura torna utile la tabella ideata da Tokieda e riportata da Kuznetsova che verrà ora qui riproposta:

---

<sup>4</sup> Sofia KUZNETSOVA, *Tokieda Motoki and his conception of Japanese grammar*, in *Japan Studies*, Russia, 2017: <http://japanstudies.ru> (ultimo accesso: 22 gennaio 2023).

<sup>5</sup> Naoki FUSE, *Tokieda Motoki and his theory of Language as process*, the Ohio State University, 2010.

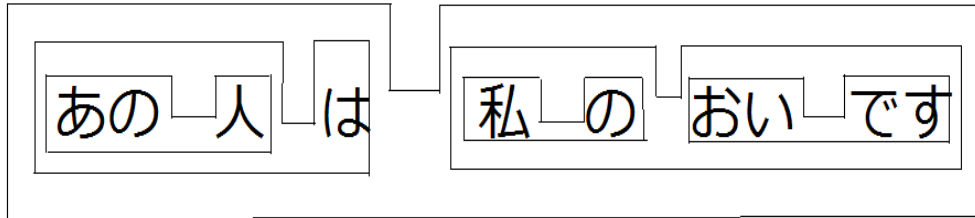


Figura 3

Tokieda's structure suggests isolating the pairwise interdependent elements (*shi* and *ji*), gradually revealing ties at a deeper level. [...] Each separate box [in fact] consists of two simple elements - *shi* + *ji*, for example 甥 *oi* "nephew" + です *desu* "is". In turn, this box will play a role of *ji* at the next tier: 私の *watashi no* "my" + 甥です *oi desu* "nephew (is)". On the next tier we reach the level of subject and predicate in the sentence; in a Japanese sentence we deal with so called subject group instead of single subject: あの人は *ano hito wa* "that man is" and the group of predicate: 私の甥です *watashi no i desu* "my nephew (is)"; Tokieda considers the subject group to be a *shi* and the predicate group a *ji* accordingly.<sup>6</sup>

Ne deriva che questo modello possa essere, a sua volta, contenuto all'interno di un altro in un'infinità di possibili varianti. Non è, invece, il caso della lingua italiana, la quale si configura secondo il modello S.V.O (ordine: soggetto, verbo, oggetto) e che può essere immaginata come una struttura a piano cartesiano, in cui i due assi vengono identificati, secondo Jakobson, come *asse della concatenazione* (o *paradigmatica*) e *asse della sostituzione* (o *sintagmatica*).<sup>7</sup> In altre parole,

Il linguaggio implica due assi: la sintassi si occupa dell'asse della concatenazione, la semantica dell'asse della sostituzione. Se io dico, per esempio,

<sup>6</sup> Sofia KUZNETSOVA, *Tokieda Motoki...*

<sup>7</sup> Roman JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2002 (I ed. 1963).

"il padre ha un figlio": le relazioni fra "il," "padre," "ha," "un" e "figlio" sono relazioni entro la successione, [ergo,] sono relazioni sintattiche. Se [invece] io confronto i contesti: "il padre ha un figlio," "la madre ha un figlio," "il padre ha una figlia," "il padre ha due figli," sostituisco certi segni ad altri segni e le relazioni semantiche con cui operiamo non sono meno linguistiche delle relazioni sintattiche. [In conclusione,] La concatenazione implica la sostituzione.<sup>8</sup>

Di conseguenza, laddove la struttura della lingua giapponese potrebbe essere visualizzata, così come concepita da Tokieda, come una sorta di bambola *matrioska* (入れ子型構造, irekogata kōzō), poiché *ji* è contenitore di *shi*;<sup>9</sup> la struttura della lingua italiana potrebbe essere visualizzata, invece, come un piano cartesiano in cui, "la lettura orizzontale (da sinistra a destra), sull'asse sintagmatica, individua progressivamente la struttura sintattico-funzionale della frase ai vari livelli (reggente-subordinata, soggetto-predicato-espansioni ecc.), mentre la lettura verticale (dall'alto in basso), sull'asse paradigmatico, individua, [invece], la struttura morfologica della frase nelle specifiche caratterizzazioni formali delle parole (determinanti grammaticali, nominali, verbi, funzionali, avverbi ecc.)."<sup>10</sup> Ne consegue che le due lingue siano complesse da analizzare sullo stesso piano, in quanto di natura differente, e che essendo entrambe in costante mutamento, venga richiesto agli studiosi (in questo caso specifico, traduttori), uno studio approfondito e lungimirante delle stesse.

Data, quindi, la complessità a livello linguistico strutturale e data la diversità delle due culture, si evince che – nel caso in cui un traduttore si interfacci a un prototesto giapponese e che lo debba tradurre in un metatesto italiano (efficace per

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 19.

<sup>9</sup> TAKEMOTO Yutaka, MIYAZAKI Masahiro, 意味と親和性のある統語構造を出力する日本語文パーザ (Japanese Parser Generating Suitable Syntactic Structures for Meaning), in 自然言語処理 (lett. elaborazione del linguaggio naturale), vol. 14, n. 1, Niigata University, Niigata, 2007.

<sup>10</sup> Fausto CARAPUCCI, *Analisi morfosintattica*, in Guida Grammatica italiana: <https://grammatica-italiana.dossier.net/> (ultimo accesso: 22 gennaio 2023).

i nuovi lettori modello) – non torni utile un approccio per equivalenze, in quanto si rischierebbe solamente di impoverire o rendere meccanico uno dei due testi; bensì si ritiene che un approccio estetico e immaginativo possa invece contribuire a trasmettere efficacemente il *sensu* voluto e inteso originariamente anche nel testo di arrivo.

### 3.2 Tradurre lingue *altre*: la traduzione come concetto di cancello (門)?

Tawada Yoko, in un'intervista del 2013, affrontò la questione della traducibilità in giapponese sulle poesie del noto autore tedesco Celan, identificando l'essenza della traduzione con l'ideogramma del cancello, 門 (*mon*).<sup>11</sup> Infatti, proprio come un "portale", la traduzione di un'opera permette al lettore di potersi "lasciare dietro" il proprio mondo e di varcare l'ingresso in uno nuovo, diverso e ricco di sfumature che prima lo stesso lettore ignorava. Riprendendo il concetto con le stesse parole dell'autrice,

The translation is not the image of the original but rather, in the translation a meaning of the original is given a new body [a written body, in this case, not one for sound to resonate in]. Walter Benjamin writes: *Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential that they be translated; it means rather than a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability.*<sup>12</sup>

Di conseguenza, una delle cose che un traduttore dovrebbe tenere bene a mente quando si avvicina a un testo – come è stato anche già esplicitato negli scorsi capitoli – non è tanto il dovere di restituire al lettore una copia esatta dell'originale, quanto quello di veicolare un testo che possa restituirne l'*anima* originale.

---

<sup>11</sup> TAWADA Yoko, *Celan reads japanese*, in *The white review*, traduzione a cura di Susan Bernofsky, 2013: <https://www.thewhitereview.org/> (ultimo accesso: 22 gennaio 2023)

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Per la specificità delle opere letterarie *horror* giapponesi, si è precedentemente visto come spesso le espressioni culturospecifiche, presenti all'interno del testo, possano mettere in estrema difficoltà un traduttore, il quale dovrà cercare di tradurre il testo nella lingua d'arrivo restituendone l'anima e, allo stesso tempo, senza contaminare o intaccare l'effetto *suspense* originariamente concepito. Ne consegue che, sebbene Tawada abbia identificato la traduzione come un cancello o un portale, per un traduttore di opere *j-horror* questo concetto muta e diventa più similmente all'ingresso del tempio Inari, costituito da migliaia di *torii*. Quel che si vuole intendere con questa affermazione è che le traduzioni di opere dai toni *noir* e orrorifici siano costituite da più insidie e complicità rispetto a traduzioni di opere di altra natura, questo perché non si "varca" un solo ingresso, ma molteplici. Un traduttore *j-horror* dovrà approcciarsi non solo alle differenze grammaticali e culturali del Paese, bensì comprendere anche tutte quelle caratteristiche e particolarità che rendono il testo "ansioso e raccapricciante" al pubblico originario e riuscire a trasmettere quelle stesse emozioni al nuovo pubblico, pur facendogli scoprire delle peculiarità culturospecifiche di cui prima ignorava l'esistenza.

Per riuscire in tutti questi intenti, secondo lo studio qui affrontato, la soluzione che risulta essere la più efficace e appropriata è quella in cui viene richiesto al traduttore (di opere *j-horror*) di essere, per certi versi, "infedele" al testo originario. Tuttavia, come anche già ampiamente esposto nei capitoli precedenti, questo non vuol fare riferimento al tipo di "traduttore infedele" nell'accezione enunciata da Eco in *Dire quasi la stessa cosa*, ma perlopiù in quella enunciata da Landais in *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction* in cui, "without being an unfaithful translat[or], [the] target text [will] not give the right pace or the right ambiance to the [...] novel, which ruins the oppressing effect of the [reality], and thus, suspense."<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Clotilde LANDAIS, *Challenges and Strategies...* p. 251.

Si vuole insistere in particolar modo su questa accezione perché risulta essere l'unica efficace per poter sfruttare appieno la teoria sulla "progressione estetica" avanzata da Jiang nel contesto traduttivo di testi orrorifici giapponesi. Difatti, dato che gli autori di opere orrorifiche concentrano il proprio lavoro nel riuscire a trasmettere efficacemente ai lettori delle "immagini" che permettono l'alienazione dalla realtà e il completo coinvolgimento del lettore all'interno della storia, il risultato che questo studio ha ottenuto e dimostrato – nel caso specifico del racconto breve *Azukiarai* – è che per permettere lo stesso coinvolgimento anche ai nuovi lettori del testo tradotto nella lingua d'arrivo, il traduttore si debba avvalere della teoria di Jiang. Infatti, laddove è risultato impossibile per la traduzione riuscire a restituire i concetti originari del testo d'origine, la messa in pratica della traduzione per immagini – e quindi tradurre il testo secondo il criterio in cui si debba restituire un'immagine che ne rispecchi l'essenza e non le parole originarie – si è invece rivelata efficace nel rendere quegli stessi concetti. Questo perché, "Translation does not mean to replace one linguistic text with another, or to find word-for-word, sentence-for-sentence equivalents, but to reproduce in linguistic forms the mental image constituted out of the ST."<sup>14</sup> e ancora, "The preservation of these images in the translation process is crucial to re-creating the emotion of horror in the target text, and conveying that threat and disgust. [...] The translator must recreate horror images by re-creating linguistic elements that result from the careful application of translation strategies intended to preserve the style of the source text."<sup>15</sup>

Avendo posto queste premesse, va fatta una precisazione in merito al metodo di traduzione effettuato: sebbene esso si fondi sull'efficacia dell'attualizzazione della teoria di Jiang, risulta impossibile poter tradurre unicamente con tale strategia. Per questo motivo, si deve pensare a quest'ultima come la base da cui tutte le analisi e le "scommesse" per la messa a punto della traduzione finale si sono basate, ma che per l'effettiva attuabilità si sia dovuto ricorrere anche ad *altre*

---

<sup>14</sup> Jiang QIUXIA, *Aesthetic Progression in...* p. 862.

<sup>15</sup> Ayşe Firat Dalak ATAÖZÜ, *Imageries of horror...* p. 4.



strategie traduttologiche. Wakabayashi identifica quanto appena esposto con il termine *combined procedure*, il quale,

involves using two or more of the [various translation] techniques together. For instance, a loanword might be combined with a gloss or a definition or description in a footnote or parentheses. [...] The choice among these techniques depends on factors such as the purpose of the translation, the function or significance of the item in Japanese culture, readers' assumed familiarity with Japan, [etc.]. The translator might make a macro-level decision (e.g. to domesticate or foreignise the text), and in general a consistent approach is best, but in particular cases of culturespecific items a different choice might be made as the translator seeks a judicious balance among the competing demands in a particular context.<sup>16</sup>

Ora che tutte le giuste premesse sono state poste, si passerà al commento traduttologico dell'opera nel dettaglio: dividendo questa seconda fase in più parti che varieranno dall'analisi traduttologica alle strategie traduttive in funzione delle specificità linguistiche e culturali, apportando ai vari casi degli esempi pratici che possano far comprendere il metodo utilizzato.

### **3.3 L'analisi del testo in funzione della traduzione**

Nel capitolo I di questo elaborato, ci si è soffermati sull'importanza della fase analitica di un testo, in cui il traduttore, prima di operare in qualsiasi modo, si deve soffermare a leggere il testo originario e che da lì debba poi formulare delle ipotesi che andrà a confermare o a negare nella successiva fase traduttologica. Questa iniziale fase viene identificata da Torop come "analisi traduttologica", la quale,

---

<sup>16</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English Translation: An Advanced Guide*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021, pp. 9 – 11. Le sottolineature a determinati frasi sono state aggiunte intenzionalmente, in quanto si voleva dare maggiore enfasi per dimostrare il punto cui sopra.

si distingue da quelle linguistica, narratologica o storica perché si basa sullo specifico del processo traduttivo, ossia sulla consapevolezza che in qualsiasi processo traduttivo vi è interrelazione di elementi tradotti, omessi, modificati e aggiunti. Questa interrelazione riflette, da una parte, differenze culturali-linguistiche tra i testi, dall'altra la peculiarità del lavoro del traduttore e le funzioni della traduzione.<sup>17</sup>

In altre parole, questa fase rappresenta l'intenzione che ogni traduttore si pone, in quanto tradurre da una lingua d'origine a una d'arrivo non vuol significare tradurre meccanicamente il testo, ma piuttosto traslare degli spiragli di cultura da una lingua all'altra. Sebbene, quindi, questo processo sia tra le primissime cose che il traduttore debba imporsi di fare quando si avvicina a un testo, esso non si considera concluso una volta definitasi la strategia da attuare. Bensì, questa fase analitica accompagna il traduttore per tutto il corso della traduzione, delimitandone l'approccio che deve mantenersi costante e vigile verso il testo fonte e soprattutto verso tutti quegli elementi caratterizzanti che lo compongono.<sup>18</sup>

Nella specificità del testo, presentato in questa sede come caso di studio, durante la fase analitica si sono tenuti a mente diversi fattori fondamentali per il corretto concepimento della traduzione, quali **a.) la funzionalità del testo nella lingua fonte, b.) il linguaggio usato e c.) i lettori modelli** per cui quest'opera era stata pensata. Andando per ordine, si affronteranno, ora, i tre diversi punti esponendo di volta in volta la metodologia con il quale si sono affrontati:

**a.)** Nell'individuazione della **funzionalità del testo** originario, il traduttore deve, qui, necessariamente sottoporsi a una ricerca approfondita e dettagliata della pubblicazione che vuole andare a tradurre. Questo perché dovrà poi egli stesso decidere quale sarà successivamente la funzionalità del testo nel nuovo contesto traduttologico. Per quel che concerne *Azukiarai*,

---

<sup>17</sup> Peeter TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2010, p.78.

<sup>18</sup> Bruno OSIMO, *Manuale del traduttore...* p. 155.

l'autore qui ha voluto, attraverso una riscrittura dell'opera *Ehon hyaku monogatari*, permettere ai suoi lettori di venire sia a conoscenza di leggende oramai desuete nel contesto folcloristico giapponese, sia creare una nuova storia che insinuasse nelle loro menti il dubbio sull'effettiva esistenza degli *yōkai* (le creature facenti parte del folklore autoctono) in un contesto prettamente *mystery* e *horror*. Pertanto, quel che ci si è ripromessi di restituire con questa traduzione sono gli stessi intenti voluti da Kyōgoku, cercando di mantenere nel metatesto tutte quelle peculiarità proprie dell'opera pur rendendola adatta anche al pubblico italiano, che poco conosce queste particolari tradizioni. Per far sì che questo fosse effettivamente possibile, si è ritenuto necessario, in alcuni casi, intervenire direttamente sul metatesto, adattandolo in fatto di terminologia, pur mantenendone sempre l'essenza originaria.

- b.) Passando ora a quel che concerne il **linguaggio** utilizzato da Kyōgoku si è riscontrato, durante il suo studio, che quest'ultimo sarebbe stato quello che più avrebbe creato dubbi e perplessità sulla resa dello stesso nella lingua d'arrivo, ovvero quella italiana. Questo perché, l'autore, per ambientare correttamente la storia nel periodo Edo, si rifà molto spesso di terminologie e modi di dire che, nella lingua odierna, risultano essere oramai desueti. Altra caratteristica particolarmente dominante in quest'opera è la caratterizzazione dei personaggi attraverso il linguaggio, peculiarità che in traduzione non è possibile rendere efficacemente, in quanto in italiano si dovrebbe optare quasi necessariamente a un uso della lingua che sfocia nei dialettismi. Questo non è stato possibile dato l'uso anche frequente di discorsi diretti (e interi capitoli in cui a parlare è un solo personaggio in una sorta di monologo): infatti, il decidere di optare per l'eventuale inserimento di dialettismi nel metatesto avrebbe, quasi sicuramente, reso la lettura nella lingua d'arrivo poco scorrevole e godibile. Rischiando, persino, di andare a interrompere il crescendo di *suspense* che si viene a creare sin dalle prime pagine del racconto. Ovviamente, tutte queste considerazioni sono state

fatte tenendo bene a mente quali potessero essere le possibili forme di traduzione che meglio rispecchiassero i personaggi, senza andare a intaccare l'essenza del testo e allo stesso tempo rendendoli plausibili e verosimili anche nel testo d'arrivo.

Nello specifico, il linguaggio utilizzato da Kyogoku cambia in base al personaggio che "parla" in quel preciso momento, inserendovi dove opportuno mescolanze tra *katakana* e *hiragana*. Un esempio è dato da Mataichi – il mendicante, il quale usa un linguaggio *ruvido* e ricco di sfumature interessanti che in italiano non è sempre stato possibile rendere:

### **Esempio 1.a**

「**な**ンで**エ**その小豆磨ぎ婆**ア**ってのは。手前の婆様はこんな山奥に居やがるか。」 (p. 39)

«**Ma non dica idiozie, suvvia!**» rispose il mendicante in **maniera brusca**, «mi spieghi che dovrebbe farci una vecchia in mezzo alle montagne, in piena notte, a lavare fagioli?!»

In questo esempio si nota come il testo sia stato adattato esplicitando i toni "aggressivi" del discorso di Mataichi nella lingua d'arrivo. Mentre nella lingua giapponese questo era possibile attraverso l'uso del *katakana* e alcune forme contratte, in italiano si è ritenuto necessario trasmettere quella stessa immagine, che veniva generata dal prototesto, nel descrivere in che modo il parlante si stava rivolgendo all'interlocutore. Questo perché, sebbene il giapponese si possa definire una lingua con ampia varietà diafasica, la stessa cosa non può essere detta per la lingua italiana che invece tende a uniformarsi sotto tre soli gradi di formalità: tu, lei e voi, che però non

denotano una particolare caratterizzazione di un personaggio nel modo di parlare.<sup>19</sup>

Lo stesso ragionamento è stato fatto per i dialettismi che in lingua giapponese possono arricchire il testo indicando al lettore la provenienza di un certo personaggio – e magari conferirgli una sfumatura più comica, come nel caso del dialetto del *Kansai* che viene spesso usato a carattere comico nelle opere sia letterarie che non– mentre per la lingua italiana, se si optasse per tradurre tali dialettismi con dialetti delle regioni italiane, si rischierebbe di avere un personaggio in disarmonia con il contesto giapponese e l’immagine che fino a quel momento si era creata. Nel caso di *Azukiarai*, Kyōgoku utilizza dialettismi tipici delle campagne della zona in cui è ambientata la storia e della città di Edo, che si può riconoscere in lingua originale con l’uso frequente di やす nella parte finale delle frasi:

### Esempio 1.b

「いいや、そりゃ違うべい。長虫にゃ手も足もねえ。どうやって磨ぐ。

それなら狐よ。洗濯ぎ狐ってのが農の村にゃ居った」 (p. 42)

«No, **dai**, è impossibile! Come fa un serpente a lavare i fagioli se non **c’ha** mani e piedi?! Ve lo dico io cos’è in realtà: una *kitsune*! Nel mio villaggio si parlava della presenza di una *kitsune* che faceva i panni, quindi...»

Nel caso di questa frase, si può notare come sia べい che にゃ～もねえ siano forme dialettali appartenenti alle persone che generalmente abitavano nelle campagne. Più precisamente, にゃ～もねえ è una forma di

---

<sup>19</sup> Su questa affermazione andrebbe fatto un inciso: è vero che per certi versi il “voi”, ad esempio, potrebbe essere rimandato a una persona di altri tempi, o particolarmente formale (ed è anche vero che nel Meridione questo sia ancora ampiamente usato), ma va specificato che quel che qui si vuole intendere è che attraverso l’utilizzo dei tre gradi di formalità in italiano non è possibile capire la caratterizzazione a livello più profondo di un personaggio come invece accade per la lingua giapponese. Di fatti, non si può capire se questo abbia una vena comica, ad esempio, oppure più “chiusa”.

dialettismo che si potrebbe ricondurre alla prefettura di Hiroshima e limitrofi, mentre con la forma べい Kyōgoku si rifà qui, invece, all'antico dialetto della regione del Tōhoku che, nel periodo Edo, veniva utilizzato dalle persone di un rango basso.<sup>20</sup> Osservando la traduzione in italiano, si può notare come queste espressioni siano state rese con “dai” e “c’ha”, questo perché non si voleva confinare alcun personaggio a un contesto regionale proprio della cultura italiana. Si è consapevoli che, procedendo con questa scelta traduttologica, si è andati a privare ad alcuni dei personaggi di una buona parte del *background* culturale che li caratterizzava. Tuttavia, poiché questa scelta non risultava compromettere in alcun modo l’effettiva trasmissione della *suspense* e dell’effetto del vero, si è comunque deciso di percorrerla. Questo perché, nonostante i dialettismi presenti nel testo di origine, si è notato come essi non incidano in alcun modo con gli episodi narrati all’interno del racconto, rendendoli, di conseguenza, solo delle sfumature del testo.

Un’altra questione, all’interno della fase di analisi del linguaggio, che va certamente menzionata è il grado di cortesia con cui Kyōgoku fa esprimere i personaggi tra loro (il registro). Particolarmente interessante, sotto questo punto di vista, è stato analizzare il linguaggio di tutti che, dalle prime battute, risulta essere più cortese, andando poi via via con il tempo a perdere la maggior parte delle formalità e fino ad arrivare alla fine in cui si utilizzerà un linguaggio stracolmo di espressioni gergali. Questo può essere notato da Mataichi, che come accennato anche precedentemente risulta essere quello più *ruvido*, nonostante – soprattutto nelle battute iniziali – si rivolga in maniera cortese con gli altri personaggi (tranne che con Momosuke – che si crede abbia abbassato la formalità per via della differenza di età). Nell’esempio che segue, si mostreranno due frasi di

---

<sup>20</sup> Cfr. <https://www.weblio.jp/content/> e <https://www.weblio.jp/content/> per maggiori informazioni.

Mataichi, uno in cui si esprime con il tono cortese, nonostante questo appaia comunque mandatorio; e un altro in cui perde tutte le forme cortesi tipiche della lingua giapponese per passare a uno più semplice e canzonatorio:

#### Esempio 1.c

「この先はお止めなせエ——」 [...] その男は言った。(p. 10)

«Non **può** procedere oltre!» **tuonò** a gran voce l'uomo.

Da questo esempio si evince il tono cortese e parallelamente mandatorio con cui Mataichi si rivolge a Enkai la prima volta che lo incontra. Per poter trasmettere correttamente l'immagine creatasi leggendo il dialogo nel prototesto, si è deciso di porre maggior enfasi sulla parte non diretta del discorso, andando a inserire il verbo “**tuonare**”, anziché “dire”. Così da riuscire a trasmettere anche al pubblico italiano l'urgenza con cui viene detta la frase, pur non rinunciando alla forma cortese, che è stata semplicemente resa con “(lei) può”.

#### Esempio 1.d

「何だってエんだろう。こんな山でこんな時刻、雨の中小豆を磨ぐ間抜け野郎が居る訳がねエ。 [...]」 (p. 35)

«**Bah, chissà...**» disse Mataichi, «Dopo tutto, chi mai sarebbe così **cretino** da lavare dei fagioli nel pieno della notte? [...]»

In questo altro esempio, si può notare come il tono di Mataichi si sia leggermente modificato: le forme grammaticali, infatti, sono diventate contratte: ~がねエ al posto di ~がありません o ~がない; e vengono utilizzate forme lessicali gergali, come 間抜け野郎 (*manuke yarō*). Anche in italiano si è optato per un cambiamento, difatti, si è voluto dare maggiore enfasi alla frase trasformandola in una domanda retorica e mettendo

l'accento sull'aggettivo "cretino". Inoltre, l'inizio della frase: 何だってエン  
だろう che si potrebbe tradurre letteralmente con "Mi chiedo che cosa stia  
succedendo", lo si è voluto rendere con "Bah, chissà", abbassando  
volutamente di poco il grado di formalità espresso. Grazie a questa  
decisione, si sono potute trasmettere le stesse situazioni volute  
originariamente da Kyōgoku, senza andare a contaminare e  
denaturalizzare il personaggio. Se, infatti, si fosse deciso di far  
improvvisamente parlare Mataichi in un tono eccessivamente informale nel  
metatesto, si sarebbe rischiato di "rovinare" il ritmo del testo e di andare a  
intaccare l'effetto del vero venutosi a creare fino a quel momento.

- c.) Giunti a questa fase dell'analisi traduttologica, è giusto domandarsi se i  
**lettori modello** originariamente ipotizzati dall'autore del prototesto,  
saranno gli stessi anche per il metatesto. Questo perché, come evince anche  
Osimo, non è sempre "detto che il lettore modello del prototesto coincida  
con quello del metatesto."<sup>21</sup>

Nel caso di questo elaborato, si è ragionato sulla metafora del ponte-  
traduttore, formulata da Osimo, per mediare efficacemente tra i nuovi  
lettori modello e il testo originario, e si è giunti alla conclusione che il modo  
migliore per venire a conoscenza del mondo di Kyōgoku e dei suoi  
personaggi era quello di trasportarci all'interno senza che se ne  
rendessero realmente conto. Per la realizzazione di ciò, si è dovuto pensare  
a un metodo che potesse instillare nel lettore il *background* culturale  
giapponese che prima del testo non conosceva o ignorava, e allo stesso  
tempo assecondare le dominanti stabilite dall'autore: ossia far conoscere ai  
suoi lettori antiche leggende folcloristiche (prese da altre fonti) e servire una  
storia accattivante e misteriosa che provocasse in loro sentimenti di stupore  
e tensione. Per questo motivo, ci si è concentrati sul rendere il testo quanto  
più comprensibile per il pubblico italiano – andando a inserire,

---

<sup>21</sup> Bruno OSIMO, *Manuale del...*, p. 117.



direttamente nel testo e ove opportuno, esplicazioni di terminologie che sarebbero, altrimenti, potute apparire estranee rispetto al bagaglio culturale del lettore. Difatti, poiché si tratta di un testo *mystery* dai toni *horror*, ci si è voluti concentrare sull'equilibrio menzionato da Landais, in cui bisogna sì pensare alla cultura originaria, ma anche all'importanza che questa ha effettivamente nella creazione della *suspense*, e andare ad adattare il testo laddove possibile, senza tuttavia sostituirsi all'autore nel processo di mediazione.

### **3.4 La strategia traduttologica**

Una volta che nella fase analitica della traduzione si sono decise le dominanti che il nuovo prodotto deve avere (e fatte le giuste ricerche sul testo), il traduttore si ritroverà in quella fase in cui dovrà stabilire la strategia base su cui la sua traduzione verterà. Infatti, le strategie traduttologiche a disposizione del traduttore, come si è anche già visto, sono molteplici e tutte possono variare in funzione di come è stato percepito il prototesto e l'intenzione che si ha nel convertirlo nel prodotto della lingua e cultura d'arrivo.

Nel qui presente elaborato, si è già enunciato diverse volte quale sia stata la macro-strategia con cui si è voluto affrontare il racconto di Kyōgoku – ovvero quella sulla “progressione estetica” dal prototesto al metatesto – andando anche a osservare e spiegare come tale strategia fosse stata intesa dal suo ideatore, Qiuxia Jiang, e come potesse ben adattarsi al caso di studio qui presentato. Tuttavia, ci si è resi conto che non bastava stabilire quale fosse la macro-strategia per la traduzione per poter affermare di aver raggiunto l'obiettivo. Bisognava capire anche come applicarla in maniera efficace, laddove possibile, per rendere l'adattamento del testo plausibile. Difatti, una volta che ci si è effettivamente avvicinati al racconto originale, si è capito che per poter trasmettere efficacemente tutta la potenzialità che questa teoria innovativa serbava, bisognava stabilire delle micro-strategie che fossero in linea con quella *madre* e da lì creare una gerarchia per l'utilizzo delle stesse. Questa scelta è stata fatta perché, sebbene

la teoria di Jiang risulti estremamente affascinante per quel che concerne la traduzione di testi letterari orrorifici, di per sé non contiene un'unica soluzione per la corretta emissione dell'adattamento dal prototesto al metatesto. Per l'appunto, la teoria di Jiang sulla "progressione estetica" si basa principalmente sulla relazione lettore-traduttore, in cui il traduttore, in quanto primo lettore effettivo, crea un'immagine *gestalt* nel suo immaginario, in cui racchiude sia le sensazioni provate, sia le ipotesi e i dubbi creatosi leggendo per la prima volta il testo; per poi veicolare quella stessa immagine e quelle stesse sensazioni nel nuovo prodotto (la traduzione), pensato e ideato appositamente per i nuovi lettori modelli appartenenti alla sua stessa cultura. Riprendendo direttamente le parole di Jiang,

At the reading and interpreting stage, the translator is supposed to visualize images and consider possible linguistic means to reconstruct them in the target language. The act of image actualization is a cumulative process the building of meaning upon meaning and experience upon meaning in order to establish finally an idea or an interpretation in the mind of the translator-reader. Aesthetic experience in literary translation is a progression also in that the image of the translator is actualized in two languages and his mental actualization is integrated with transference into another language, for he is always operating between a source text and a target text. The image actualization of the translator is first of all a gradation from one version toward another like that of the ordinary reader, and on the other hand undergoes the further progression in transformation, since he has to represent it in another language. [...] [Therefore,] it is equally important to obtain the maximally text-based meaning representation of the original text, and obtain maximal realization of a new text in another language.<sup>22</sup>

In altre parole, ciò che il traduttore si riserva di fare per il nuovo testo, è di applicare diverse strategie (per l'appunto le micro-strategie) per poter riuscire a

---

<sup>22</sup> Qiuxia JIANG, *Aesthetic Progression...* pp. 860 – 861.

trasmettere correttamente l'immagine *gestalt* anche nel testo di arrivo. Non soffermandosi, dunque, sulla traduzione morfosintattica del prototesto, bensì sulla *traduzione dell'immagine* che il testo d'origine ha formato nella mente del traduttore, prediligendo tutte quelle strategie traduttologiche che lo aiuteranno nel trasmettere efficacemente e correttamente il *sensu* voluto dall'autore.

### **3.5 Le strategie traduttologiche applicate alla specificità culturologica: dall'immaginario *gestalt* al prodotto finale**

Finora si è parlato del caso di studio principalmente per termini teorici, esplicitando le varie teorie, gli stili e le possibili applicabilità. Sebbene siano state fatte alcune anticipazioni in riferimento all'analisi del testo pre-traduzione, in cui si dimostrava, attraverso degli esempi, come determinate funzioni siano state rese nel testo finale, non si è ancora parlato nel dettaglio delle difficoltà e delle riflessioni affrontate in corso d'opera nelle specificità culturologiche. Riportando direttamente le parole di Wakabayashi, "[...] the translation of culture-specific items is mainly a question of knowing how to provide 'a minimum but sufficient amount' of additional knowledge 'to unlock the door which leads to the knowledge of the other' (Lederer, 2003: 127)."<sup>23</sup>

Per quanto il racconto presenti, come si è visto nel capitolo precedente, delle peculiarità nello stile e nella metrica proprie di *Kyōgoku*, è risultato in una lettura abbastanza comprensibile e scorrevole, dove ci si è dovuti affidare solamente poche volte a delle enciclopedie giapponesi – questo, forse è dovuto anche al bagaglio culturale preesistente in favore di *yōkai* e cultura folcloristica giapponese generale – in quanto non si conoscevano determinate espressioni proprie della cultura d'origine. Per capire nel dettaglio quali siano state le diverse difficoltà e riflessioni che si sono dovute affrontare, si ritiene opportuno suddividerle per categoria, così da rendere la spiegazione il più comprensibile possibile.

---

<sup>23</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English...* p. 6.

### 3.5.1 Tradurre i proverbi e le espressioni idiomatiche culturospecifiche

Una delle prime difficoltà incontrate a livello culturale riguarda, quasi sicuramente, la traduzione dei *realia*, ovvero tutte quelle espressioni linguistiche proprie di una cultura che risultano particolarmente ostiche da tradurre da una lingua all'altra, in quanto, come spiega anche Diadori in *Tradurre: una prospettiva interculturale* (2018), "riflettono il contesto culturale in cui sono nate e costituiscono altrettanti preziosi indicatori della psicologia di un popolo, nonché delle sue esperienze e dei suoi valori."<sup>24</sup> Nel caso del racconto *Azukiarai*, queste possono essere raggruppabili in "modi di dire", "proverbi" e "termini specifici" appartenenti al folclore. Partendo proprio dai termini specifici, si può notare come lo stesso titolo dell'opera ne rappresenti uno: il cosiddetto *azuki arai* (小豆洗い) è uno *yōkai* facente parte dell'immaginario collettivo giapponese, seppur meno conosciuto e menzionato dei più classici *kitsune* (狐), *tanuki* (狸), *kappa* (河童), *tengu* (天狗) etc. Nel dettaglio, lo *azukiarai* è,

una creatura nota per il rumore che produce lavando gli *azuki* sulla riva dei fiumi. [...] I luoghi in cui appare, però, sono pochi, e in genere sempre vicino a corsi d'acqua o sotto i ponti. A volte lo si sente canticchiare la sua canzoncina che fa «Azuki togoka, hitototte kuoka? Shokishoki», che significa «Lavo gli azuki o catturo un uomo e me lo mangio?» (*shokishoki* è il rumore che fa lavando), e sembra che chiunque si avvicini per curiosare sia destinato a cadere in acqua.<sup>25</sup>

Ne consegue, quindi, che già a partire dal titolo, il lettore modello giapponese venga trasportato all'interno dei miti e delle leggende propri della cultura a cui appartiene, cosa che difficilmente accade, invece, nel caso del lettore modello italiano, il quale non ne ha mai sentito parlare, se non nella serie animata *Gegege*

---

<sup>24</sup> Pierangela DIADORI, *Tradurre: una...* pp. 205 – 206.

<sup>25</sup> SHIGERU Mizuki, *Enciclopedia dei Mostri Giapponesi*, Traduzione a cura di Ichiguchi, Keiko (A – K) e Martini, Emilio (M – Z), Kappalab srl, Bologna, 2013, p. 33.

*no Kitarō* (ゲゲゲの鬼太郎), andata in onda anche in Italia con il titolo *Kitaro dei cimiteri* (1968 - 2018).<sup>26</sup> Per questo motivo, decidendo di dare per scontato che i nuovi lettori non ne sapessero nulla a riguardo, si è deciso di adattare il nome della creatura in “lava-azuki”, creando, di conseguenza, un neologismo che potesse accattivare il nuovo lettore e allo stesso tempo entrare a far parte anche del collettivo culturale italiano, come lo è stato nel caso di altre creature mitologiche autoctone giapponesi: la volpe a nove code, in giapponese *Kyūbi no kitsune* (九尾の狐), e il coniglio lunare, in giapponese *Tsuki no usagi* (月の兎) ne sono due esempi. Questa scelta è dipesa dal fatto che non si volesse andare a creare un’immagine eccessivamente estraniante, bensì creare quella stessa immagine di familiarità seppur sbiadita che viene trasmessa anche nell’originale.

Inoltre, *Kyōgoku*, prima dell’effettivo racconto, riporta l’immagine ripresa da *Ehon hyaku monogatari* con l’originale descrizione, permettendo ai suoi lettori di entrare in familiarità con la creatura e la sua leggenda. La soluzione ideata dal traduttore è stata quella di riproporre la stessa cosa anche nella lingua italiana. Infatti, decidendo di tradurre il nome della creatura in italiano e dargli, di conseguenza, “una vita propria” si sono messi i nuovi lettori modello al pari livello di quelli originari, trasmettendogli quella stessa sensazione di una storia forse conosciuta, forse no, e alimentando conseguenzialmente l’effetto del vero e la tensione.

Va, tuttavia, altresì menzionato che ci sono stati dei casi in cui si è deciso di non adattare termini culturospecifici di altra natura, come lo è stato nel caso delle prime pagine, in cui si è deciso di riportare in *rōmaji* la semplice lettura di alcuni termini e di apportare una nota introduttiva a piè di pagina. Secondo *Wakabayashi*, la decisione di inserire espressioni autoctone prese in prestito,

---

<sup>26</sup> I principali episodi in cui l’Azukiarai appare sono il n. 83 della serie del 2007 e il n. 31 della serie reboot del 2018. Per maggiori informazioni, cfr. <https://gegegenokitaro.fandom.com/> (ultimo accesso: 25 gennaio 2023).

[...] can intrigue readers, reveal its meaning in various contexts, and “underscore real distinctions between the source and target cultures that might disappear if more conventional translations were chosen” (Bond 2001: 253). On the other hand, transcribed expressions are often opaque and uninformative. They might seem arcane and elitist, add a layer of exoticism not in the Japanese text, or interrupt the flow and inhibit the desire to read further.<sup>27</sup>

Tuttavia, questa decisione è stata presa in seno al fatto che erano le primissime pagine del racconto e che, quindi, pur decidendo di inserire una nota esplicativa non si andava a intaccare in alcun modo la *suspense* e l’effetto del vero del testo.

### Esempio 2.1.a

囲炉裏を巡って十人程の男女が車座になって座っていた。(p. 14)

Seduti in cerchio, intorno a un *irori*,<sup>1</sup> vi erano una decina di persone tra uomini e donne.

<sup>1</sup> un tradizionale focolare giapponese incastonato nel terreno.

Poiché lo *irori* è, come scritto e riportato anche in nota, un tradizionale focolare giapponese incastonato nel terreno, e né possiede un corrispondente nella lingua d’arrivo, né lo si può descrivere all’interno del testo, in quanto questa comporterebbe un’interruzione del ritmo e dello stile dell’autore, si è deciso di apportare una nota. Questa decisione è stata presa, come anticipato poco fa, considerando anche il fatto che il termine viene menzionato nelle primissime pagine del racconto, dove la tensione è ancora minima. Analizzando, invece, la traduzione inglese che si aveva a disposizione, è possibile notare come MacDonald abbia optato per tradurre letteralmente il termine rendendolo con:

---

<sup>27</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English...* p. 6.

A group of men and women sit cross-legged around **the hearth in the middle of the room.** (p. 8)

Si osserva, tuttavia, come questa scelta traduttologica non solo comporti una perdita del riferimento culturospecifico proprio della cultura giapponese, ma renda l'immagine della scena "confusa", questo perché in inglese "the heart in the middle of the room" vuol significare il centro della stanza che ha un camino come punto focale. Difatti, se si andasse a fare una ricerca per immagini, apparirebbero "case all'occidentale" con un camino. Si crede, dunque, che la traduzione di MacDonald, almeno per questo caso non sia stata in grado di trasmettere correttamente l'effetto del vero, trasportando i nuovi lettori in un contesto ben lontano da quello descritto nell'originale da Kyōgoku.

### **Esempio 2.1.b**

派手な江戸紫の着物に草色の半纏はん纏が小屋の様子にまるで似合っていない。旅支度とも思えぬ出で立ちである。(p. 15)

Il vistoso kimono magenta scuro e lo *hanten*<sup>1</sup> verde foglia che indossava erano poco appropriati alle circostanze del rifugio. Per non parlare del fatto che non erano affatto degli abiti comodi e adatti a viaggiare.

<sup>1</sup> Corta giacca invernale che fa parte del tradizionale abbigliamento giapponese, generalmente indossata sopra un kimono per ripararsi dal freddo.

Le stesse considerazioni sono state fatte anche per questo esempio, che avviene nella pagina immediatamente successiva a quella precedentemente analizzata. Difatti, lo *hanten* è un tipico soprabito invernale giapponese che si è soliti indossare sopra un *kimono*. Date le circostanze, se si fosse deciso di tradurre il termine semplicemente con "giacca", questo avrebbe contribuito a creare una falsa progressione estetica nel testo d'arrivo, in quanto nella mente del lettore italiano si sarebbe formata l'immagine di una giacca "all'occidentale",

facendogli trovare strano l'abbinamento con un *kimono*. È infatti quel che è successo con la traduzione inglese, in cui lo *hanten* è stato reso con "jacket":

Her rich purple kimono and **grassy-green jacket** seem out of place in the  
mountain hut. (p. 9)

Secondo lo Oxford Language, il dizionario enciclopedico inglese fornito da Google, con il termine "jacket" si vuole intendere quel "outer garment extending either to the waist or the hips, typically having sleeves and a fastening down the front."<sup>28</sup> Mentre, secondo la definizione fornita dal Cambridge Dictionary, questo è "a short coat: ex. a leather/denim/tweed jacket".<sup>29</sup> Tuttavia, se si va invece a ricercare il termine "*hanten*" sul dizionario, ad esempio, fornito da Weblio, si noterà che la definizione ben si allontana da quella inglese, in quanto "裵纏とは、羽織に似ているが、わきに襜がない、丈の短い上着。(lett. lo *hanten* è un soprabito corto, simile allo *haori*, ma privo di gherone ai lati)".<sup>30</sup>

Ne consegue che, anche per questo caso, la traduzione di MacDonald risulta essere eccessivamente accomodante nei confronti della cultura del testo d'arrivo, in quanto sebbene possa sembrare che gli abiti di un personaggio non siano necessariamente un elemento importante all'interno della storia, questi, in realtà, vanno ad accrescere l'effetto del vero e la caratterizzazione, in questo caso, del personaggio di Ogin.

---

<sup>28</sup> Per ulteriori informazioni, cfr. <https://www.google.com/search?q=jacket+meaning> (ultimo accesso: 26 gennaio 2023).

<sup>29</sup> Per ulteriori informazioni, cfr. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jacket> (ultimo accesso: 26 gennaio 2023).

<sup>30</sup> Per ulteriori informazioni, cfr. <https://eje.weblio.jp/content/hanten> (ultimo accesso: 26 gennaio 2023).



### Esempio 2.1.c

嘘だろって？ 嘘なもんか。飼い猫だって化けるんだ。だって、猫は飼い始めに年期を言い渡さなきゃア仇を為すとか、齡とってから化けるとか申しましょう？

そう、猫又って言うんですか。(p. 18)

Come dite? Una menzogna? Vorrete sapere che non sto affatto mentendo. Possono persino prendere la forma di un gatto domestico. Dopotutto, è risaputo che quando si porta in casa un gatto bisogna specificare dall'inizio per quanti anni si stabilirà lì, altrimenti si rischia di incombere in una sua vendetta, **o peggio si potrebbe trasformare con l'età in un *nekomata*. Sì, esatto, quel gatto-spirito a due code in grado di far muovere i morti a proprio piacimento come un burattinaio!**

Differentemente da quanto riportato nelle precedenti pagine, qui si è deciso di porre la definizione del termine direttamente all'interno del testo, decidendo arbitrariamente di modificare il testo in giapponese e rendendolo tale da sembrare che la domanda-retorica posta alla fine dell'originale, fosse in realtà per dare conferma dell'essere di cui si stava già parlando. Questa strategia viene definita da Wakabayashi come "Description, definition or paraphrase" e può risultare "necessary or helpful to describe Japanese concepts, objects or practices that have no exact equivalent in [the TT] culture. [...] These descriptions are best integrated as unobtrusively as possible (e.g. as adjectival phrases), rather than in a separate sentence or a note."<sup>31</sup> Di conseguenza, 「猫又って言うんですか」 è diventato in italiano "[...] o peggio si potrebbe trasformare con l'età in un *nekomata*. Sì, esatto, quel gatto-spirito a due code in grado di far muovere i morti a proprio piacimento come un burattinaio!".

Ne consegue che, decidendo di inserire all'interno del racconto stesso una spiegazione implicita del termine, si è riusciti a veicolare correttamente sia la tensione venutasi a creare fino a quel momento, sia l'effetto del vero del contesto

---

<sup>31</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English...* p.7.

folcloristico giapponese, arricchendo allo stesso tempo il bagaglio culturale del lettore italiano.

Per quel che concerne, invece, la traduzione di questo passaggio proposta da MacDonald, si ha:

You don't believe it? It's the truth. I swear it. Even *housecats* play trick on people. Don't you know that when you bring a cat home you have to tell it how long you intend to keep it or it'll hold a grudge against you? **And it's said that when cats grow old the tips of their tails split in two.** Then you *really* have to be on your guard! (p. 10)

Similmente a quanto è stato deciso di fare per la traduzione italiana, anche in quella inglese è stato inserito un elemento descrittivo aggiuntivo rispetto al testo originale. Tuttavia, a differenza di quella italiana, MacDonald ha deciso di andare a eliminare il termine culturospecifico giapponese “*nekomata* (猫又)”, inserendovi esclusivamente la descrizione della creatura. Sebbene con questa scelta traduttologica il lettore-inglese sia in grado di proseguire la lettura senza interruzioni di ritmo, allo stesso tempo non può però comprendere interamente l'immagine trasmessa originariamente dall'autore, in quanto il riferimento alla creatura folcloristica è stato eliminato. Si ha dunque quel che viene anche chiamato un residuo culturale.

Per quel che concerne, invece, i proverbi, si è deciso qui di optare per quasi tutti i casi presenti (la maggior parte vengono tutti riportati dal personaggio Tokuemon/ Jihei) per delle strategie definite “functional equivalent”, ovvero,

[...] using an expression that fulfils a similar function in the target culture (旅館: hotel). Although such approximations [may] fail to convey the full meaning, they make the translation more comprehensible and acceptable.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 9.

### Esempio 2.2.a

起きて半畳寝て一畳、人は自分の座る場所がありゃ生きて行けるてえのに、どう  
いうもんで御座居ましようか。その頃はそれが解らなくって、誰の顔を見ても、

皆手前の身代を狙ってるように見えましてね。(p. 45)

A oggi, sono riuscito a fare mio il cosiddetto modo di dire: “**Col poco si gode, e coll’assai si tribola**”... Però, sì, ecco, all’epoca ignoravo del tutto quello stile di vita, ero convinto che chiunque avessi intorno, volesse in realtà solamente approfittarsi in qualche modo di me e della mia fortuna.

Il proverbio giapponese “起きて半畳寝て一畳 (*okite hanjō nete ichijō*)” significherebbe letteralmente che “da svegli è sufficiente mezzo *tatami*, mentre per dormire uno” ed è un antico proverbio giapponese per indicare che per vivere una vita non si necessita di molto, ma solo dell’essenziale.<sup>33</sup>

Come anticipato poco prima, per i casi in cui era possibile trovare un proverbio italiano che indicasse la stessa funzione di quello giapponese, si è preferito tradurlo con una “functional equivalent”.<sup>34</sup> Questo perché, sebbene il testo venga così adattato e addomesticato, il *senso* voluto e inteso dall’autore permane. Difatti, in questo passaggio, il personaggio di Tokuemmon/Jihei vuol far capire ai suoi interlocutori che è una persona diversa rispetto ai fatti del racconto e che, se prima viveva di ricchezza e dubbi, quelle cose per lui non avevano ora più alcun valore dato che aveva capito la vera essenza della vita: la semplicità. La decisione di adattare i proverbi giapponesi con proverbi italiani è dipesa anche dal fatto che, arrivati al quarto capitolo (in cui appaiono i primi proverbi), si è ormai creata una *certa* tensione all’interno del testo, che tiene il lettore ancorato alle parole. Se si fosse deciso di tradurlo letteralmente, non solo il senso non

---

<sup>33</sup> Per ulteriori informazioni sul proverbio, cfr. la pagina dedicata su *Kotobank*: <https://kotobank.jp/word/> (ultimo accesso: 26 gennaio 2023).

<sup>34</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English*... p.9.

sarebbe stato trasmesso correttamente, ma sia l'effetto del vero, sia la *suspense* ne avrebbero risentito nel metatesto. Soprattutto l'effetto del vero, che è ciò che rende verosimili e plausibili i personaggi. Decidendo di far dire a Tokueemon un proverbio italiano, si è permesso di rendere "più vero" il suo personaggio anche per i nuovi lettori modello, i quali potranno capirne la mentalità e la psicologia, proprio come è avvenuto per i lettori giapponesi.

Nothing was important to me except making money. I know now **a man ought to be grateful if he has enough room to stand up during the day and lie down at night**. But you see, I didn't understand that in those days. I just thought everyone was after my fortune. (p. 24)

Nel caso del testo tradotto in inglese qui riportato, invece, si può notare come MacDonald abbia deciso di rendere il proverbio semplicemente traducendolo. Questo lo si deve al fatto che forse non esiste un equivalente efficace nella lingua inglese – come invece vale per la lingua italiana – o forse ha semplicemente deciso di esoticizzare il testo avvicinando i lettori-inglesi alla cultura originaria.

### **Esempio 2.2.b**

「まあ天網恢恢疎にして漏らさずというのも強ち嘘じゃない。この野郎も、今は真面目に修行していたらしいから、白状すれば許してもやろうと又さんとは話していたんだが」 (p. 59)

«Eh, è proprio vero che *alla fine tutti i nodi vengono al pettine...*» continuò Tokueemon, «e pensare che avevo persino proposto a Mataichi di perdonarlo nel caso avesse deciso di confessare... Sembrava davvero che stesse pellegrinando per spiare le proprie colpe, e invece...»

Anche per questo caso, per non interrompere il ritmo venutosi a creare all'interno della storia e di conseguenza far scemare tutta la tensione, si è deciso

di tradurre il proverbio giapponese “天網恢恢疎にして漏らさず (*tenmō kaikaiso ni shite morasazu*)” con quello italiano “alla fine tutti i nodi vengono al pettine”. Questo perché, dopo un’attenta ricerca, si è giunti alla conclusione che questo fosse il proverbio italiano che meglio si adattasse al contesto e che meglio riuscisse a veicolare efficacemente il senso voluto qui dall’autore.

“As the great sage said,” chimes in Tokueemon “‘**The net of heaven has large meshes but it lets nothing through.**’ There, you see—the wicked *don’t* always go unpunished. But as I was telling Mataichi here, I was almost willing to let the scoundrel go if he confessed, since he appeared to be on a genuine pilgrimage.”

(p.31)

Per quanto riguarda invece la traduzione inglese, MacDonald ha deciso anche in questo caso di tradurre il proverbio in maniera letterale. Tuttavia, a differenza dell’esempio riportato precedentemente, qui si ha un caso in cui la traduzione letterale del proverbio è entrata a far parte del collettivo culturale anglofono. Di conseguenza, MacDonald, a differenza della scelta traduttologica in italiano, è riuscito a veicolare sia il proverbio originale, sia l’effetto del vero, in quanto i suoi lettori modello sono già familiari con il termine di origine giapponese.

### 3.5.2 Tradurre i suoni del Giappone: le onomatopée

Passando ora, a un’altra peculiarità ampiamente riproposta da Kyōgoku che si potrebbe, forse, definire anche la più importante, è l’uso delle onomatopée. Si è detto “la più importante” perché, attraverso l’ampio uso delle stesse, l’autore è stato in grado di scandire perfettamente e a proprio piacimento sia il ritmo con cui la storia doveva procedere, sia il *crescendo* e l’*annullamento* della tensione, dimostrando ai suoi lettori di avere “in pugno” la loro attenzione. Questo è stato possibile proprio perché il giapponese è una di quelle lingue che fa largo uso di termini fonosimbolici che si differenziano tra onomatopée relative ai suoni (擬

音語, *giongo*) e onomatopée relative ai versi animali e umani (擬声語, *giseigo*).<sup>35</sup>

Questi elementi servono, generalmente, per poter far comprendere (a chi li sente o legge) nel dettaglio il grado con cui la realtà sta agendo intorno a loro. Tuttavia, questi elementi non si ritrovano, per come vengono intesi dalla lingua e cultura giapponese, in quella italiana. Sia bene, esistono determinati verbi onomatopeici in italiano, ma l'effetto che provocano è certamente diverso da quello presentato nel caso invece della lingua giapponese. Questo perché, come ci evince anche Wakabayashi,

Japanese mimetics impart vividness, expressiveness, clarity and concreteness (particularly to help differentiate among actions) [...], and they are an integral and creative part of the lexicon. They can be particularly challenging for translators when they occur in a very Japanese context— e.g. “the sound of *fusuma* being slid open, or of someone in *tabi* approaching along the wooden corridor of a house” (Young 1997: 3)—as [Occidental] readers do not have the necessary background knowledge on which to draw. Although it is often difficult to convey the nuances of Japanese mimetic expressions fully yet concisely in [a western language], an awareness of the associations consistently linked with specific sounds or groups of sounds (their phonesthetic meaning) is helpful, particularly with unfamiliar expressions.<sup>36</sup>

Per il caso di *Azukiarai*, in cui le onomatopée sono il perno su cui tutta la storia si sviluppa, l'adattamento e la traduzione delle stesse sono risultati particolarmente ostici. Il motivo di questa affermazione è che le onomatopée in questione, come anche già menzionato nello scorso capitolo, sono di tipo naturalistico – e quindi legate ai fenomeni naturali, come nel caso della pioggia (ざあざあ, *zā-zā*) e del fiume in piena (どうどう, *dō-dō*) – e sono state impiegate per dare un'immagine ben chiara al lettore di quel che accade intorno ai

---

<sup>35</sup> WAKABAYASHI Judy, *Japanese – English...* p. 201.

<sup>36</sup> Ibidem.

protagonisti. Soprattutto nelle prime pagine, le onomatopее della pioggia e del fiume in piena sono impiegate in modo da accrescere la tensione e creare nelle menti dei lettori un'immagine di una tempesta violenta in cui difficilmente ci si può muovere.

### **Esempio 2.3.a**

ざあざあ。どうどう。

天の底を抜いたような大粒の雨である。(p. 9)

**La pioggia scrociava sempre più insistentemente, mentre il gorgoglio del corso d'acqua procedeva violento.**

Diluviava così intensamente che pareva quasi che il cielo fosse stato lacerato.

Le onomatopее scelte da Kyōgoku dimostrano la particolare attenzione al dettaglio dell'autore per creare un effetto del vero plausibile nelle menti del lettore modello giapponese. Difatti, quando si legge il passaggio in cui “ざあざあ。どうどう。” appaiono, l'immagine mentale che si va a creare è ben chiara: una tempesta forte e violenta che si va a mescolare al forte suono del fiume in piena che avanza burrascoso. La sfida principale per la traduzione qui è dunque rappresentata dalle parole onomatopeiche “zā-zā” e “dō-dō”, che contribuiscono a stabilire l'effetto del vero e i cui suoni sono strettamente legati al loro significato in relazione della tempesta e del fiume in piena. Se lo stesso effetto non si riesce a mantenerlo nel metatesto, si rischia di indebolire l'immagine orrorifica del prototesto ideata da Kyōgoku. Di conseguenza, per la traduzione e l'adattamento nella lingua italiana, dato che – come anche già più volte enunciato – l'obbiettivo principale (del traduttore) è quello di trasmettere efficacemente anche nel metatesto il senso del vero e la tensione, si è deciso di utilizzare dei verbi fonosimbolici ricorrenti nella lingua italiana e facilmente associabili alla pioggia e al fiume, quali “scrosciare” e “gorgoglio”.

Si potrebbe credere che adattando le due onomatopее in “La pioggia **scrociava sempre più insistentemente**, mentre il **gorgoglio** del corso d’acqua **procedeva violento.**” si sia “detto più del necessario”, tuttavia non è questo il caso: se si decidesse di fare una ricerca sul dizionario, si riscontrerebbe che entrambe non solo vengono impiegate per descrivere i suoni della pioggia e del fiume, ma che queste vengono adoperate soprattutto nei casi in cui entrambi risultino particolarmente intensi e violenti.

*Shaa-shaa.* The rain buckets down.

*Dorr-dorr.* The current rushes by.

Large raindrops pelt Enkai with vengeance. (p. 6)

Per la traduzione inglese, MacDonald ha deciso di utilizzare la strategia definita da Wakabayashi “coin a new mimetic”.<sup>37</sup> Sebbene, infatti, la lingua inglese disponga di diverse forme onomatopееche per un adattamento comunque efficace, MacDonald ha deciso qui di creare una nuova onomatopea – che è la translitterazione di quella giapponese – aggiungendo vicino il loro significato, così da predisporre il lettore modello al nuovo termine che verrà successivamente riproposto privo di significato (in quanto questo dovrebbe essere stato ormai assimilato). Per quanto questa possa definirsi un’applicazione azzardata, risulta efficace proprio perché nel collettivo anglofono si è abituati ai suoni onomatopееici e, l’introduzione di una nuova onomatopea non va a creare fraintendimento o un’interruzione involontaria della lettura per ricercare il termine. La stessa cosa non può dirsi, però, per il caso italiano, in cui le uniche onomatopееe sonore impiegate sono quelle prese in prestito dal collettivo anglofono per la traduzione di fumetti o libri per bambini. Infatti, si crede che l’uso di suoni mimetici possa rendere il testo narrativo meno credibile (o

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 202.



infantile), come viene anche spiegato da Wakabayashi, “Moreover, some people think they make a text sound childish or unsophisticated.”<sup>38</sup>

### Esempio 2.3.b

ざあざあ。どうどう。

しょき。

—何だ。

異質な音がした。(p. 9)

**Il temporale sempre più violento e il fiume in piena scandivano a suon di boati l'intero circondato. D'un tratto, nel frastuono, si sentì un suono diverso.**

*Che... Che cos'è stato?*

Era un suono differente rispetto a quelli a cui era abituato, quasi non appartenesse alla natura stessa della montagna.

Come si evince dall'esempio, poiché non è stato possibile ripetere la stessa frase in contesti troppo vicini, si è deciso qui di esplicitare ulteriormente i significati impliciti delle onomatopее, e porgli una maggiore enfasi, così da trasportare il lettore italiano direttamente all'interno del racconto; mostrandogli per vie traverse quel che Kyōgoku voleva che provasse in quel preciso momento. In questo particolare contesto, si ha anche l'introduzione di un nuovo termine fonosimbolico (しょき, *shoki*) che viene raramente utilizzato persino nel contesto della lingua giapponese. Infatti, questa onomatopea ha un significato ben specifico proprio della cultura folcloristica del prototesto: 小豆を洗う音をたてる妖怪。川辺に近づくと「小豆とぎましょか、人にとって食いましょか、しょきしょき」と声がするという。(lett. uno *yokai* che riproduce il suono dei fagioli *azuki* che vengono lavati. È possibile sentire una voce che intona “lavo gli *azuki* o catturo e divoro una persona? *Shoki shoki*” nelle vicinanze delle rive dei

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 201.

fiumi).<sup>39</sup> Difficilmente si potrà, quindi, trovare un termine che possa sostituirlo efficacemente e richiamarne istantaneamente l'origine anche nel metatesto. Ne consegue che, per l'adattamento, si è giunti alla conclusione che il miglior modo per trasmettere sia la tensione, sia l'effetto del vero fosse quello di non specificarne l'origine, ma di identificarlo come un suono diverso e innaturale sia alle orecchie del protagonista, sia a quelle del nuovo lettore. Infatti, ogni qual volta l'onomatopea "shoki" veniva introdotta all'interno della storia, si sono trovati dei sinonimi di "diverso" e "strano" per continuare a lasciare il lettore nel dubbio sull'effettiva provenienza di quel suono. Solo una volta che viene identificato all'interno del racconto, si è deciso di sostituire "diverso" con "un suono simile a qualcuno che continua a lavare dei fagioli..." (p. 132) per identificare l'onomatopea. In questo modo, si crede di essere riusciti nel mantenere efficacemente la tensione per tutto il racconto, installando nella mente del lettore-italiano il dubbio sulla reale origine del suono, similmente al dubbio del lettore-giapponese, che invece, non sa se il lava-azuki sia effettivamente là fuori nascosto da qualche parte o meno.

*Shaa-shaa. Dorr-dorr.*

And then—

*Shok-shok.*

*What's that?*

It is a very different sound from the others in the forest. (p. 6)

Per la traduzione in inglese, la problematicità non è sorta in quanto MacDonald ha deciso, anche per questo contesto, di creare un'onomatopea *ex novo* e di introdurla all'interno del metatesto inglese. I lettori-inglesi, infatti, pur non conoscendo l'effettiva provenienza del suono, sono in grado di poterlo ricondurre a qualcosa di mistico e diverso rispetto ai suoni presenti in natura. Si

---

<sup>39</sup> Definizione fornita dal dizionario enciclopedico online Weblio: <https://www.weblio.jp/content/> (ultimo accesso: 27 gennaio 2023).

evinces, di conseguenza, che anche la strategia adottata dal traduttore inglese risulti essere efficacemente eseguita, in quanto installa un sentimento di tensione anche nei nuovi lettori modelli inglesi.

### **3.6 Pensieri conclusivi sulla traduzione orrorifica di *Azukiarai***

La narrativa *horror* giapponese presenta una serie di sfide uniche per la traduzione, le quali si presentano tutte con l'obiettivo di riuscire a evocare nei propri lettori l'effetto del vero e la tensione. Se, infatti, è vero che le stesse sfide si possono presentare anche in altre opere narrative di diversa origine, va comunque specificato che queste assumono un ruolo ben più significativo per quel che è il contesto della traduzione orrorifica, la quale si deve occupare anche di trasmettere in maniera efficace l'immaginario tipico del genere (minacce, terrore, mostri, disgusto etc.). Ecco perché, un qualsiasi traduttore, che decide di avvicinarsi a questo tipo di traduzione, deve ben soppesare quali saranno le principali strategie su cui baserà il prototesto: in quanto queste potranno dettare la riuscita o la disfatta dello stesso. Nel caso in cui il traduttore decida che la sua dominante verterà sul mantenere e preservare l'immaginario orrorifico ideato dall'autore, egli dovrà necessariamente porre una maggiore attenzione e considerazione nel decidere quale strategie andare ad applicare in base al contesto.

Nel caso specifico di *Azukiarai*, si è visto come le principali sfide traduttologiche siano state quelle che richiama determinate sensazioni e immagini a livello culturospecifico, come nel caso di proverbi, onomatopée e termini propri della cultura d'appartenenza. Tutte peculiarità impiegate da Kyōgoku con lo specifico scopo di creare nel lettore sensazioni di tensione e dubbio.

Attraverso gli esempi selezionati si è voluto mostrare quali siano state, dunque, le maggiori complicazioni affrontate nell'avvicinarsi a questo racconto con in mente l'idea di applicare efficacemente la teoria di Jiang, dimostrando come l'efficacia di tale strategia non dipenda unicamente dall'abilità del traduttore, ma anche dalla creatività e dalle conoscenze letterarie e culturali dello stesso.

Infatti, il decidere di avvicinarsi al testo con questa strategia ha permesso una certa libertà interpretativa che esula dalla sola “traduzione letterale”. Si è notato anche come la parte prettamente linguistica, seppur non abbandonata completamente, non sia stata la parte essenziale per la dettazione di una traduzione efficace. Bensì, l’approccio figurativo del testo ha permesso un’interpretazione dello stesso che risultasse nella trasmissione dei due perni della letteratura orrorifica (tensione ed effetto del vero), e di quello stesso immaginario che l’autore aveva in principio ideato. Così procedendo, si è potuto trasportare i lettori-italiani in un contesto che ben si distacca dal loro sapere collettivo culturale, permettendo loro di venire anche a conoscenza di aspetti culturali propri del Giappone che prima ignoravano del tutto pur mantenendo il testo accessibile e interessante.

## Conclusione

Lo scopo che questo elaborato si è prefissato di raggiungere è quello di capire se sia possibile trasmettere efficacemente l'effetto del vero e la *suspense* – propri di un'opera letteraria *horror* – da una linguacultura d'origine (giapponese) a una d'arrivo (italiano).

Si è deciso di concentrarsi sulla letteratura *horror* poiché, a differenza di opere di altra natura, questa si ripropone di trasmettere ai propri lettori delle esperienze letterarie che esulano dalla sola lettura. Difatti, lo scopo principale degli autori di questo genere è quello di suscitare dei sentimenti di terrore e ansia, i quali si cristallizzano nella *suspense* e nell'effetto del vero. Per riuscire in questo intento, gli autori si avvalgono di varie tecniche testuali (metafore, allegorie, linguaggi specifici etc.) che insinuano nella mente del lettore delle immagini legate a un collettivo immaginario condiviso. Tuttavia, se da una parte queste tecniche risultano quasi “obbligatorie” da adoperare per un autore *horror*, dall'altro risultano in delle affascinanti sfide per un traduttore che si avvicina a questo tipo di opere. Infatti, dove si ha l'autore che cerca di ricreare determinate situazioni e immagini per il proprio lettore modello, dall'altra parte si ha il traduttore, che avvicinandosi al testo dovrà trovare un metodo efficace per renderlo sia interessante per i nuovi lettori del metatesto, sia riuscire a riprodurre gli stessi intenti voluti dall'autore senza contaminarne lo stile e l'autenticità.

Si è pensato, dunque, fosse necessario presentare una teoria traduttologica innovativa, la quale, una volta applicata, potesse permettere al traduttore di sormontare tutte quelle difficoltà legate alle differenze linguistiche e (soprattutto) culturali presenti in un'opera *horror*. La scelta è ricaduta sulla teoria avanzata dal ricercatore cinese Qiuxia Jiang sulla “Aesthetic Progression in Literary Translation” (2008), in cui alla base è posta la capacità immaginativa del traduttore come “caratteristica chiave” per il processo traduttologico tra due sistemi linguistici e culturali differenti, che non sempre hanno facile corrispondenza, e il cui principale obiettivo è quello di preservare l'immaginario

(orrorifico, in questo caso) creato dall'autore e di trasmetterlo non tanto con equivalenze prettamente linguistiche, quanto immaginative.

Nel dettaglio, Kyōgoku Natsuhiko, sulle cui opere il presente studio si concentra, adopera nelle sue opere un immaginario culturale dettagliato per suscitare nei lettori quei sentimenti tipici dell'*horror*, il che ha reso possibile presentare degli affascinanti esempi in cui si è tentato di applicare in maniera efficace la teoria di Jiang nel processo traduttologico dal giapponese all'italiano. Difatti, per infondere nella mente del lettore determinate immagini, Kyōgoku si rifà di molte tecniche stilistiche volte a incutere timore e tensione e ad aumentare l'effetto del vero delle sue storie, quali l'ampio uso di termini fonosimbolici (onomatopie), l'uso di proverbi, espressioni idiomatiche e termini culturospecifici appartenenti al folclore giapponese. Si è deciso, quindi, di presentare come caso di studio l'opera *Azukiarai*, facente parte della raccolta di racconti *Kōsetsu hyaku monogatari* del 1997, in cui vi è la presenza di tutti gli elementi sopracitati e per cui si è pensato si potesse ben applicare la teoria sulla traduzione per immagini.

Nel primo capitolo dell'elaborato si è trovato opportuno, prima della presentazione concreta della teoria che si è applicata al contesto del caso di studio, esplorare le ricerche e teorie moderne degli studiosi più insigni su quel che riguarda il contesto dei *Translation Studies*, e le possibili difficoltà che possono emergere nella fase traduttiva di un testo letterario. Da quest'analisi è stato riscontrato che le traduzioni moderne non si fondano più tanto sul concetto di *fedeltà* al testo, quanto su quello di *lealtà* (allo stile, al senso, all'autore, alle culture d'origine e d'arrivo, al lettore-modello etc.) e di come il traduttore, nella fase analitica del prototesto, debba "scommettere" e prendere rischi, soppesando di volta in volta, tutte le implicazioni che le *sue* scelte traduttologiche comporterebbero nel metatesto. In questa particolare fase, chiamata anche "circularità ermeneutica", si è riscontrato che il traduttore sarà portato a ipotizzare delle possibili interpretazioni del prototesto che andrà poi a confermare o a smentire nella fase successiva, in cui dovrà sottoporre il testo alle strategie traduttologiche scelte, prendendo parte al processo di riscrittura e diventando

così egli stesso co-autore dell'opera. Successivamente, si è affrontato uno dei quesiti capisaldi dell'oggetto di studio, ovvero "che cosa significa tradurre un testo letterario *horror*?", spostando l'attenzione della ricerca dalle strategie traduttologiche più generali e focalizzandola sulla specificità di quelle attuabili nel prototesto di un'opera orrorifica. Qui, si è potuto notare come, per la messa appunto di una traduzione efficace, sia necessario prendere conoscenza dei due fattori essenziali tipici delle opere *horror*, quali la *suspense* e il *reality effect*, e sul come riuscire a trasmetterli correttamente nel testo d'arrivo. Infatti, senza la corretta trasmissione degli stessi, il metatesto non risulterebbe più essere l'opera *horror* che l'autore originario aveva ideato. Questo perché la *suspense* e il *reality effect* risultano essere dei capisaldi fondamentali per l'immedesimazione del lettore nell'opera e per la creazione di una circostanza quanto più verosimile. Avendo preso coscienza di questo concetto, si è potuto notare come proprio la lealtà verso questi due fattori scateni delle affascinanti sfide per il traduttore, perché rispetto ad altre opere letterarie, dovrà prestare attenzione anche ai più minimi particolari, in quanto potrebbero risultare fondamentali per la corretta trasmissione dell'esperienza orrorifica. Da questa realizzazione, si è giunti alla conclusione che il miglior modo per prestare attenzione a tutte queste caratteristiche fosse quello di avanzare una traduzione in cui si andava ad applicare come macro-strategia traduttologica quella per "progressione estetica" avanzata da Jiang.

Nel secondo capitolo, ci si è invece concentrati sull'universo letterario di Kyōgoku Natsuhiko. Questo capitolo è risultato particolarmente rilevante perché si è riscontrato che, per un'efficace traduzione di un'opera letteraria *horror*, è necessario conoscere a un livello profondo lo stile e la metrica utilizzati dall'autore, così da riuscire a trasmettere l'esperienza orrorifica nella sua integralità anche nel metatesto. Per poter fare ciò, ci si è avvalsi degli studi sull'autore proposti dallo studioso Diego Cucinelli e di quelli sulla *letteratura al secondo grado* e sulla *diegesi* analizzati dal critico letterario Gérard Genette, i quali sono risultati particolarmente fondamentali per l'inquadramento dello stile narrativo e del

contesto in cui si colloca la letteratura di Kyōgoku. In questa fase è risultato necessario apportare anche degli esempi pratici tra il prototesto e il metatesto inglese ideato dal traduttore MacDonald, cosicché si potesse comprendere appieno il motivo dietro il quale si è teorizzato che la strategia traduttiva più efficace, per la corretta trasmissione dell'effetto del vero e della *suspense* (per questo specifico caso di studio), fosse proprio quella avanzata da Jiang.

Il terzo capitolo si è, invece, basato sul commento pratico della traduzione proposta, in cui si è cercato di dimostrare, attraverso esempi concreti, l'attuabilità effettiva di tale strategia evidenziandone i limiti, l'efficacia e la potenzialità. Si sono, infatti, apportati degli estratti del racconto tradotto affinché si potesse ragionare in maniera trasparente sulle difficoltà e sulle sfide che si sono affrontate nella fase traduttiva del prototesto. Qui si è potuto riflettere sui quesiti: 1). è possibile trasmettere l'effetto del vero e la *suspense* dalla lingua giapponese alla lingua italiana nonostante le molteplici differenze culturali? e 2). quale strategia traduttiva risulta essere la più efficace per "accattivare" il pubblico italiano e avvicinarlo a nuove realtà in ambito letterario, nello specifico il *crime*, in chiave *horror*, giapponese?

Si è giunti alla conclusione che, per quel che concerne il primo quesito, è effettivamente possibile trasmettere i due capisaldi propri della letteratura *horror*, almeno per quel che concerne il contesto del caso di studio qui presentato, ma che per potersi definire "efficace" bisogna necessariamente sottoporre la propria traduzione a più fasi di rianalisi (durante tutto il processo traduttivo), in cui si mettono in dubbio le micro-strategie utilizzate e ci si chiede se queste siano risultate essere quelle più adeguate per il contesto. Questo perché, la narrativa *horror* giapponese, presenta una serie di sfide uniche per la traduzione, le quali si presentano tutte con l'obiettivo di riuscire a evocare nei propri lettori l'effetto del vero e la tensione. Se, infatti, è vero che le stesse sfide si possono presentare anche in altre opere narrative di diversa origine, va comunque specificato che queste assumono un ruolo ben più significativo per quel che è il contesto della traduzione orrorifica, la quale si deve occupare anche di trasmettere in maniera efficace



l'immaginario tipico del genere (minacce, terrore, mostri, disgusto etc.) che a volte risulta essere particolarmente legato alla cultura di appartenenza.

Il secondo quesito ha posto dei limiti, in quanto la teoria qui riproposta risulta effettivamente appropriata per intrigare e avvicinare alla cultura d'origine il lettore italiano, ma è altresì vero che questo lo si è verificato solo attraverso un caso di studio su un autore. Sarebbe, dunque, necessario per poter rispondere in maniera consona a questo quesito ampliare la ricerca qui proposta a più opere e a più autori, avanzando magari degli esempi di traduzioni già sul mercato e – dunque – già conosciute dal lettore.

Tuttavia, nel limite della ricerca, si è comunque potuto riscontrare come l'applicabilità della teoria di Jiang sia risultata essere un metodo efficace per le traduzioni in italiano di opere orrorifiche giapponesi, dimostrando che una traduzione in cui si dà la precedenza all'esperienza orrorifica e alla sua corretta trasmissione risulti più vicina nel *sensu* e negli intenti al prototesto, rispetto a una traduzione in cui viene data, invece, la priorità all'equivalenza linguistica. Questo perché l'efficacia di tale strategia non dipende unicamente dalle abilità del traduttore, ma anche dalla creatività e dalle conoscenze letterarie e culturali dello stesso, il quale, attraverso questa teoria, è in grado di avvicinarsi al testo con una certa libertà interpretativa che esula dalla sola "traduzione letterale". È possibile, così, riuscire a riproporre anche nel metatesto quello stesso immaginario che l'autore aveva in principio ideato, trasportando i nuovi lettori in un contesto che ben si distacca dal loro sapere collettivo culturale, e permettendo loro di venire a conoscenza di aspetti culturali propri del Giappone che prima ignoravano del tutto pur mantenendo il testo accessibile e interessante.

# Appendice

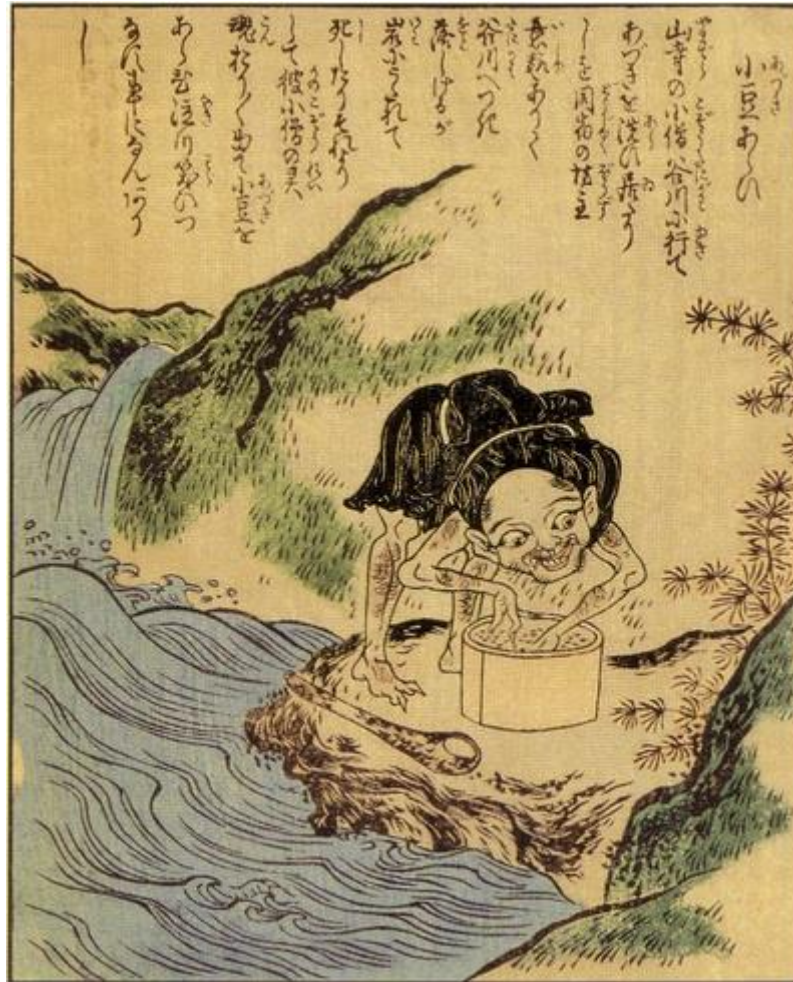
# IL LAVA-AZUKI

Titolo originale: 小豆洗い – *Azuki arai*

Tratto da 巷説百物語 – *Kōsetsu hyaku monogatari* (1997)

Di Kyōgoku Natsuhiko

Traduzione a cura di Gaia D'Andrea



Un giovane bonzo di un tempio di montagna si recò presso un torrente per lavare dei fagioli *azuki*. Il monaco, che si occupava di lui, provava un forte risentimento nei suoi confronti e approfittò della situazione per spingerlo nel torrente. Il giovane bonzo cadendo colpì un masso e morì. Da allora, il suo spirito vaga per quei luoghi, continuando a lavare i suoi fagioli tra risolini e piante.

– Tratto da *Ehon hyaku monogatari* – n. 36, Vol. V, Takehara Shunsensai (1841)

Nell'antica prefettura di Echigo<sup>1</sup> si trovava un passo angusto di montagna denominato *Shioritōge*. L'intero percorso era sovrastato da un fitto e gigantesco faggeto e si credeva che, persino in pieno giorno, regnassero sovrane le tenebre e la desolazione.

Leggenda narra che, molto tempo prima, il consigliere di Stato, Fujiwara Saburō Fusatoshi, a seguito della messa a bando dalla Capitale da parte di Taira no Kiyomori, smarri la via proprio all'interno di quel fitto faggeto. Tuttavia, un misterioso fanciullo apparso dal nulla, lo portò in salvo verso la vetta della montagna, facendogli strada e spezzando lungo la via i rami che ostruivano il passaggio. È, infatti, proprio da questo episodio che il passo prese il nome di *Shioritōge*, letteralmente "passo dei rami spezzati".

Da qualche parte nelle profondità di quel medesimo faggeto, al di là di quel passo...

Un monaco, con indosso un cappello a cono e con la pioggia che gli batteva forte in volto, arrancava a fatica lungo una vecchia traccia lasciata da qualche animale. Si faceva strada spingendo via rami e calpestando erbacce. Il suo nome era Enkai.

*Devo sbrigarmi. Non manca ancora molto, devo sbrigarmi.*

Il monaco si arrestò improvvisamente.

A causa dei forti temporali di quei giorni, il torrente che gli si parava davanti, e che avrebbe dovuto essere limpido e chiaro, era ora in piena, torbido di fango e ghiaia.

*Non posso attraversarlo.*

Il sentiero era irto e tornare sui propri passi avrebbe significato dover trascorrere l'intera notte nelle profondità della montagna. Era impensabile tornare indietro, non gli restava altra scelta se non quella di proseguire. Una volta attraversato il fiume, la distanza che lo separava dal tempio in cui doveva recarsi sarebbe stata minima. Forse meno di mezza giornata di cammino. Se si fosse incamminato verso il tragitto principale, che attraversa tutta la montagna, ci avrebbe impiegato due giorni, aggirandola, invece ce ne avrebbe impiegati quattro. Il passaggio su cui si trovava in quel momento, lo avrebbe invece condotto alla meta in un solo giorno di cammino. Enkai procedeva, quindi, con la certezza che, se avesse attraversato il torrente entro il tramonto, sarebbe arrivato all'ingresso principale del tempio prima di mezzanotte.

Improvvisamente però, una sensazione di fatica si fece strada lungo tutto il suo corpo.

*Ho commesso un errore.*

Enkai era consapevole che si sarebbe dovuto attenere al sentiero più sicuro tra tutti, d'altronde non aveva particolare fretta per quel viaggio. Di certo, non si ritroverebbe ora in una situazione tanto problematica: aveva, infatti, percepito sin dall'alba che il

---

<sup>1</sup> Antica provincia del Giappone nord-centrale. Oggi conosciuta come "provincia di Niigata". È particolarmente conosciuta per essere stata celebrata nelle opere di Yasunari Kawabata ne "Il paese delle nevi" del 1947 (stazione dei treni di Echigo-Yuzawa).

cielo avrebbe minacciato tempesta... Ciononostante, i suoi piedi lo avevano portato alla montagna in maniera del tutto naturale. Si trattava certamente di un percorso angusto, ma a Enkai quel luogo appariva quasi come un giardino, dato che vi era abituato sin dalla tenera età. Eppure, fu proprio quel senso di familiarità a ritorcergli contro, in quanto lo aveva portato ad interpretare male il tempo atmosferico.

*Dannazione.*

Non gli restava che un'alternativa. Risalendo il fiume, ammesso che la sua mente non lo stesse tradendo, avrebbe dovuto trovare una specie di vecchio ponte di legno. Se si fosse, dunque, messo subito in marcia, sarebbe riuscito a raggiungerlo quasi sicuramente prima dell'imbrunire. Era di certo un'opzione migliore rispetto a quella di ritornare sui propri passi. Se solo fosse riuscito ad attraversarlo...

*In qualche modo sarò in grado di cavarmela.*

Enkai sollevò a fatica le gambe fattesi pesanti e si incamminò. La tonaca, ormai fradicia, era incollata al suo corpo e la pioggia, che batteva incessante sul suo cappello a cono, si stava infiltrando tra le trame del copricapo. Non poteva alzare lo sguardo e, nonostante indossasse abiti consoni a un viaggio, gli risultava estremamente difficile procedere.

La pioggia scrociava sempre più insistentemente, mentre il gorgoglio del corso d'acqua procedeva violento.

Diluviava così intensamente che pareva quasi che il cielo fosse stato lacerato. Per sua fortuna, almeno il vento aveva cessato di soffiare. Se infatti non si fosse calmato, Enkai non avrebbe avuto garanzia di sopravvivere, nonostante conoscesse quel luogo come le sue tasche.

Il temporale, sempre più violento, e il fiume in piena, che batteva forte contro gli argini, scandivano a suon di boati l'intero circondato. D'un tratto, nel frastuono si sentì un suono diverso.

*Che... Che cos'è stato?*

Era un suono differente rispetto a quelli a cui era abituato, quasi non appartenesse alla natura stessa della montagna.

Si sforzò di sollevare il capo e vide un uomo davanti a lui, immobile. Era visibilmente bagnato fradicio e pareva indossare una tunica sacerdotale, simile a quella di Enkai. Tuttavia, a differenza della sua che era nera, quella che indossava costui era di un bianco immacolato. Al petto portava una cassetina per le offerte e la testa, presumibilmente calva, era avvolta da un tessuto di cotone bianco alla stregua di quello dei monaci. A vederlo, dava l'impressione di essere un asceta pellegrino, o molto più probabilmente un mendicante che vendeva talismani.

«Non può procedere oltre!» tuonò a gran voce l'uomo. «Il ponte oramai marcio è stato spazzato via dalla corrente, non lo sa? Se non ci ripareremo presto dalla pioggia, sarà come firmare la nostra condanna. Dovrebbe esserci un rifugio malridotto lungo le sponde del fiume, nella zona più a valle. Ci toccherà passare la notte lì e aspettare che arrivi l'alba se... Che dico, con questa pioggia non sappiamo nemmeno se mai la rivedremo... Se continua così, ci converrà rimetterci nelle mani della Provvidenza».

«Un rifugio?»

C'era davvero un luogo simile da quelle parti? Enkai non lo rammentava affatto.

«È una di quelle catapecchie dove chissà chi ci viveva. Io mi sto recando là».

«Un rifugio...»

Se così diceva lui... A pensarci bene, forse anche Enkai ora si ricordava di un luogo del genere.

«Beh, a ognuno il suo. Fa' come ti pare, monaco!»

E senza attendere ulteriormente, il mendicante si rimise in marcia con passo deciso, schizzando fango mentre superava Enkai per discendere il pendio.

Il monaco seguì con lo sguardo la figura dell'uomo allontanarsi da dietro le sue spalle, poi, sollevò di poco il suo copricapo e diresse l'attenzione verso il ponte, o meglio, verso il punto in cui si sarebbe dovuto trovare. Tuttavia, per quanto provasse, per via della nebbia non riuscì a scorgere nulla.

Il cielo piovoso andava via via scurendosi man mano che scendeva il crepuscolo. Stava giungendo in fretta la notte e la tempesta non accennava affatto a voler diminuire. Lo scroscio della pioggia e il gorgoglio del torrente continuavano ininterrottamente e sempre più violenti... D'un tratto, si sentì nuovamente *quel* suono, familiare seppur estraneo alle orecchie di Enkai.

*Non va bene.*

Se quel che aveva detto prima l'uomo fosse stato vero, proseguire ulteriormente avrebbe significato soltanto morire. Forse, la soluzione migliore per lui sarebbe stata davvero quella di seguire il consiglio datogli. Stando però così le cose, si sarebbe dovuto affrettare.

*Eppure... un rifugio a valle... lo troverò davvero?*

Enkai fece dietrofront e si diresse verso il luogo indicatogli dal mendicante. Nonostante, però, si fosse incamminato solo pochi minuti dopo, dell'uomo di prima non vi era nemmeno più l'ombra.

*Magari è una di quelle persone dal passo veloce? No, non è possibile, sta diluviando a dirotto... Devo muovermi anche io.*

Ma, malgrado la buona volontà, Enkai procedeva a stento: la visibilità stava via via peggiorando e non riusciva più a orientarsi. Sarebbe davvero stato in grado di raggiungere questo fantomatico rifugio? Proseguiva lento, come invitato dal costante gorgoglio del torrente in piena. Era tutto quello che poteva fare. Eppure... Lo scroscio della pioggia e il gorgoglio del torrente si riversarono in un unico suono. Forte e incessante.

All'improvviso, il piede del monaco scivolò su qualcosa di viscido, forse del muschio, che gli fece perdere l'equilibrio. Nel tentativo di evitare una caduta spostò il proprio peso, ma il movimento repentino lo fece sbilanciare e finì per cadere sul didietro.

*Ma questo posto...*

*Quel luogo... Quel macigno...*

*Che sia...il Monolite del Demonio?!*

Enkai era esausto e per qualche tempo non sembrava volersi più muovere. Sentiva che non ne valeva più la pena. Chiuse gli occhi e, come alterato dalla pioggia, gli sembrò di diventare un tutt'uno con le montagne e l'aria. In quel preciso istante, ebbe l'impressione che l'intero universo si stesse riversando dentro di lui e che il ritmo costante del nubifragio si stesse sincronizzando con il sangue che gli fluiva nelle vene.

Forte, incessante, eterno.

*È qui che... È questo il posto in cui io...*

*Namu Myōhō Renge Kyō. Namu Myōhō Renge Kyō. Sia fatta gloria al Dharma del Sutra del Loto. Sia fatta gloria al Dharma del Sutra del Loto... È qui che tutto... È da qui che tutto è cominciato... Io, però, non volevo che accadesse.*

La pioggia si fece ancor più intensa. Forte e incessante. Continua. All'improvviso, però, Enkai tornò in sé. Per quanto tempo era rimasto assorto nei propri pensieri? Non ne aveva la certezza, e a quel punto la pioggia si era infittita a tal punto da formare un sipario che quasi lo separava dal mondo esterno.

*Maledizione!*

Spinto dal terrore, si alzò in piedi e si rimise in marcia verso valle. Tuttavia, per ogni passo che faceva, sembrava tornare indietro nel tempo, in un passato lontano e indistinto. Pur non riuscendo a scrutare alcunché, Enkai avanzava dove il corpo lo conduceva, a fatica e un po' a tentoni, come se la sua strada fosse già stata prestabilita. Ben presto, il dubbio sulla reale esistenza del rifugio diventò del tutto irrilevante, in quanto era diventato per lo più un ideale per Enkai, che avanzava libero da pensieri limitanti. La tempesta aveva infatti reso impossibile per lui riuscire a distinguere tra il mondo reale e quello che invece si portava dentro. E poi, proprio un po' più avanti...

*Il rifugio!*

Eccolo lì. Malconcio e decadente che sorgeva stretto tra il fiume e le montagne. Era letteralmente una catapecchia in grado a malapena di sopportare la pioggia torrenziale. Tuttavia, senza più alcuna esitazione e voglia di attendere, il monaco si precipitò verso l'ingresso, spalancando la porta e riversandosi all'interno con irruenza. Ce l'aveva fatta.

*Ma che?*

Lentamente, si voltò. Aveva puntati addosso degli sguardi inaspettati che, per un istante, lo fecero vacillare. Seduti in cerchio, intorno a un *irori*,<sup>2</sup> vi erano una decina di persone tra uomini e donne. Al posto d'onore sedeva l'uomo vestito di bianco che fissava dritto in volto Enkai con un sorriso sornione.

«Alla fine ha deciso di essere dei nostri, eh?» affermò, allargando il sorriso che aveva sulle labbra.

Si era tolto la fasciatura, rivelando al di sotto i fradici capelli incollati alla nuca. Con tutta probabilità i capelli gli erano ricresciuti dopo l'ultima rasatura, nonostante non fossero ancora lunghi a tal punto da poterli raccogliere.

---

<sup>2</sup> un tradizionale focolare giapponese incastonato nel terreno.



«... Anche un monaco ben addestrato si sarebbe sentito male proseguendo a quel modo. Ora, si strizzi per bene i lembi della tunica e venga a sedersi!» proseguì il mendicante, chiamandolo affabilmente con un cenno della mano e scrutando tutti i presenti.

Enkai notò come molti di loro sembravano per lo più dei campagnoli di villaggi vicini, mentre altri erano più simili a dei venditori ambulanti. Nell'angolo notò che sedeva, appoggiata a un muro, una pallida donna dai lineamenti snelli ed eleganti con le gambe raccolte sul fianco. Il vistoso *kimono* magenta scuro e lo *hanten*<sup>3</sup> verde foglia che indossava erano poco appropriati alle circostanze del rifugio. Oltre ad essere in generale degli abiti poco comodi e non adatti a viaggiare. Lo sguardo della donna incontrò quello di Enkai, i suoi occhi a mandorla si assottigliarono mentre un sorriso fece capolino sulle labbra.

Vicino a lei, invece, era rannicchiato quel che Enkai pensò essere un mercante di circa cinquanta, massimo sessant'anni. E a giudicare dal suo portamento curato e ordinato pareva trattarsi di un proprietario di un'importante impresa di Edo. Poco più lontano da lui, Enkai notò che sedeva sui talloni uno strano giovanotto. Sebbene indossasse degli indumenti da viaggio, le sue maniere imperturbabili suggerivano che non fosse né un contadino, né una qualche specie di artigiano. E certamente non poteva trattarsi di un samurai. Quel ragazzotto se ne stava lì, incurante e completamente disinteressato dell'arrivo di Enkai, mentre apriva e chiudeva ininterrottamente la custodia del suo piccolo set da scribacchino. Infine, nell'angolo più in fondo, Enkai notò un vecchio ricurvo con indosso abiti cenci e logori. Non sapeva capirne il motivo, ma il monaco si convinse che doveva trattarsi del proprietario di quel luogo. Distolse lo sguardo... non riusciva più a sostenere tanto a lungo la vista di quel vecchio: sembrava come se si fosse rinsecchito e completamente svuotato, come privo di anima. Non riusciva a comprenderne l'espressione e aveva come la sensazione che si trattasse di una persona *diversa*, non in grado di comunicare nella loro stessa lingua.

«Non faccia il timido, su!» asserì il mendicante con tono gentile, mentre fissava Enkai in maniera intensa come per scrutargli l'animo. Poi, senza nemmeno dargli il tempo di rispondere, proseguì. «Si rilassi, coraggio! Pare che questo rifugio appartenesse a dei conoscenti lontani del nostro qui presente Signor Gohei... Non è forse così?» E affermando ciò, si girò verso il vecchio che annuì imperscrutabile con un «Già» rauco.

*...Quindi non era il proprietario?*

Enkai non era convinto. Il vecchio, tale Signor Gohei, sembrava appartenere a quel posto: la sua presenza era indispensabile per poterlo definire completo. Il vecchio era come una macchia sull'intonaco, che si fissava immobile all'interno della scena. Una goccia d'acqua scese lungo la fronte del monaco e gli finì in un occhio, facendogli battere diverse volte le palpebre.

«Che le succede, monaco?» continuò il mendicante. «Solo perché è fradicio, non significa che debba continuare ad esserlo, non lo sa? E non stia a preoccuparsi per

---

<sup>3</sup> Corta giacca invernale che fa parte del tradizionale abbigliamento giapponese, generalmente indossata sopra un kimono per ripararsi dal freddo.

questi qua. Se si ritrovano qui a quest'ora, vuol dire che sono stati degli sciocchi non in grado di percorrere la strada principale, no?»

«Senta, mendicante...» Il giovanotto alzò la mano, come per voler prendere la parola. «Non ha considerato che forse quello lì non abbia voglia di stare in compagnia di persone del nostro rango? Magari sarà nel mezzo di un pellegrinaggio. Anche se non credo ci sia il bisogno di esser così irragionevoli, non trovate anche *voi*, monaco?»

«No, cioè io...»

All'improvviso si sentì di nuovo quel rumore sinistro.

*Dannazione.*

«Grazie per l'ospitalità...» farfugliò Enkai mentre si toglieva il cappello a cono e si sedeva per terra. «Scusate per il disturbo».

Gli ci volle diverso tempo per tranquillizzarsi e riprendersi del tutto, e nel frattempo giunse la mezzanotte. Nonostante fosse passato tutto quel tempo, la tempesta non aveva dato alcun cenno a voler diminuire. Il rifugio in cui si ritrovavano era avvolto dall'oscurità e gli unici suoni presenti erano dovuti ai tizzoni di carbonella che, scoppiettando nel focolare, facevano vibrare i timpani del monaco. Il fuoco, tuttavia, appariva troppo debole e quindi insufficiente per riuscire ad asciugare i fradici vestiti di Enkai, i quali gli si erano incollati al corpo. Il senso di sconforto che provava dato dalle circostanze era indescrivibile. Eppure, passato qualche tempo, l'atmosfera che aleggiava nel rifugio sembrò come alleggerirsi d'improvviso, e senza accorgersene, persino Enkai riuscì ben presto a rilassarsi. D'un tratto...

«Prevedo una lunga nottata. Che ne dite di cimentarci nei cento racconti del terrore? Quelli che vanno tanto di moda a Edo, no?»

A parlare fu con molta probabilità il mendicante, che decise di rompere il silenzio che si era creato fino a quel momento. A quelle parole, nessuno ebbe da obiettare, in quanto chiacchierare un po' avrebbe, senza alcun dubbio, aiutato a rendere più sopportabile la situazione in cui tutti si ritrovavano...

## 2

«Come? Io? Beh, ha senso, dopotutto io non possiedo una fissa dimora. Vago in lungo e in largo per via della mia attività e potrete, quindi, immaginare che sorta di storielle o dicerie io venga a sapere quotidianamente... Di cosa mi occupo? Potrei essere definita una burattinaia errante, o meglio, un "gatto selvatico" per come viene inteso a Edo. A proposito di gatti selvatici, eravate a conoscenza che questi animali sono in grado di stregare gli esseri umani? Proprio così, allo stesso modo in cui i *kitsune*, i *tanuki*, i furetti e i tassi stregano le persone, anche i gatti selvatici ne sono in grado. Come dite? Una menzogna? Vorrete sapere che non sto affatto mentendo. Possono persino prendere la forma di un gatto domestico. Dopotutto, è risaputo che quando si porta in casa un gatto bisogna specificare dall'inizio per quanti anni si stabilirà lì, altrimenti si rischia di incombere in una sua vendetta, o peggio, si potrebbe

trasformare con l'età in un *nekomata*. Sì, esatto, quel gatto-spirito a due code in grado di far muovere i morti a proprio piacimento come un burattinaio!

Pensate che, perfino io, quando ancora ero stabile a Edo come maestra *shinnai* dell'arte teatrale burattinaia, decisi di allevare un piccolo gatto ancora in fasce, che miagolava più simile a un topolino che a un gatto. Di certo non credevo che un esserino del genere potesse realmente trasformarsi in un *nekomata*, eppure... Qualcosa lì per lì non mi convinse... Ecco perché lo presi tra le mani e gli dissi che sarebbe potuto rimanere con me per tre anni. Ben presto, però, mi dimenticai del patto stipulato e un giorno, all'improvviso, non riuscii più a trovarlo. Lo cercai in lungo e in largo, dal sottoportico alla soffitta, eppure sembrava quasi che fosse svanito nel nulla. Di lui non vi era più alcuna traccia.

Poi, però ricordai... Erano passati esattamente tre anni dal giorno in cui lo accolli... Inquietante, avete detto? Mmh, sì, avete proprio ragione. Persino a me vennero i brividi quella volta... Per questo motivo, vedete, sostengo che i gatti *possono* mutare forma. Ecco, quando una persona muore, si è soliti fargli indossare il *kimono* al rovescio e posare sopra il loro *futon* una scopa o un mestolo di legno, oltre a riporgli un coltello vicino al guanciale. Vedete, questo si fa proprio per tenere alla larga i *nekomata*! E la stessa cosa vale anche per il paravento capovolto. Solo così i gatti demoniaci non si avvicineranno al defunto. Come, giovanotto, non lo sapevi? Sono però certa che una persona come il nostro monaco qui presente ne sarà sicuramente a conoscenza, non è forse così? Ecco, come immaginavo... Aspettate, ma come... non vi piacciono i gatti, quindi?

Prego? Vorresti sapere perché i gatti non si possono far avvicinare ai defunti, ragazzo? Beh, ma è perché causano il malocchio! Non è forse così, signor monaco? Vedi, in quel modo lo spirito del gatto sarebbe in grado di abbandonare il proprio corpo per impossessarsi di quello del defunto! E sai, se uno scansafatiche dovesse improvvisamente mettersi a lavorare, è molto probabile che anche lui sia stato in qualche modo posseduto dallo spirito di un gatto. Non mento affatto. Persino i defunti potrebbero improvvisamente rialzarsi e mettersi a ballare, per esempio, il *cancan*... Beh, ovviamente a me non è mai capitato di assistere a una scena simile, tuttavia... Oh, come? A lei è capitato, signor mendicante? Veramente? Cosa ti dicevo, giovanotto! E mi dica, signor mendicante, il cadavere si mosse? Come? Una gamba uscì dalla bara e si mise a ciondolare? No, basta, la smetta! È troppo raccapricciante!

Oh, accidenti. Avrei dovuto raccontare io una storia inquietante sin dal principio, non è vero? E va bene, d'ora in avanti vi racconterò, allora, una storia a cui ho personalmente assistito. Non sto scherzando, quel che vi dirò è la verità: nient'altro che la verità!

Da allora, dovrebbero esser già passati suppergiù dieci anni e all'epoca non ero altro che una ragazzetta immatura di circa tredici anni. Avevo una sorella più grande di me di due anni che si chiamava Riku, era stupenda. È strano che sia proprio io a dire una cosa del genere, vero? Si dice infatti che un carnato chiaro possa nascondere agli altri le proprie imperfezioni... Questo perché i difetti vanno scemando per via della bellezza dell'incarnato, no? Beh, pensate che mia sorella aveva la pelle così chiara da sembrare trasparente, tant'è che era quasi possibile vederle deglutire giù il cibo appena mangiato... Oh, forse sto esagerando, è vero. Come scusa? Se anch'io ero così?

Oh cielo, proprio no. Non ci somigliavamo per nulla. Non vi era, infatti, donna più bella di lei in tutto il circondario. Ero orgogliosa e credevo che anche io, un giorno, sarei potuta diventare come lei... E invece, eccomi qui, in un posto tanto riprovevole... Eh? Sì, ha capito bene, avrei tanto voluto essere come lei... ma una come me non...

Comunque sia, tornando alla storia, si doveva sposare. Mia sorella intendo. Eravamo in piena estate, e lo sposo, tale Yozaemon, se la memoria non mi inganna, era un magnate del villaggio vicino... Esatto, sì, era tipo un ricco ereditiere o il figlio maggiore del capovillaggio, non ricordo con esattezza... Comunque sia, tutti parevano lieti della notizia, dato che si trattava di un uomo di buon lignaggio, eppure... Io mi sentivo solamente irritata e sconsolata da questa situazione. No, si sbaglia. Non mi sentivo così per un motivo tanto irragionevole. Dopotutto, chiunque a un certo punto della sua vita si sposa – sia chiaro, questo a me non è accaduto – e, comunque, avevo già tredici anni: quindi, certe cose ero benissimo in grado di capirle. Di certo non sarei stata tanto irritata solo perché qualcuno stava per portarmi via la mia cara sorella, no. Semplicemente, quel tale, Yozaemon, non mi andava affatto a genio. Sì, esattamente. Era un uomo sgradevole, basso e con il collo tozzo e aveva uno sguardo che non mi convinceva affatto. Era... come posso dire... volgare? No, forse rozzo? Ecco, sì! Non era affatto raffinato. Certamente all'epoca ero solo una sempliciotta di campagna, e quindi non conoscevo io *in primis* che cosa significasse realmente esser raffinati o avveduti, però ecco, forse era proprio per quei motivi lì che non mi piaceva. Ripensandoci ora con più maturità, beh, forse dopotutto non era un tipo così male. Il punto, infatti, è che si trattava di una persona ingenua, seppur rigida. E voi direte, giustamente, che se tanto prima o poi ci si deve sposare, tanto vale farlo con un uomo poco avvezzo, ma gentile, piuttosto che con uno superficiale e frivolo. E avreste anche ragione, eh. Però, non so... All'epoca proprio non mi convinceva.

Mi chiesero anche di considerarlo uno della famiglia, di chiamarlo "fratello", ma ero irritata a tal punto da non riuscirci. Ripensandoci, non credo proprio di essermi comportata a dovere. Eppure, più il giorno delle nozze si avvicinava, più il mio umore si guastava. Smisi persino di rivolgere la parola ai miei genitori. Me ne stavo semplicemente lì, a fissare mia sorella e a soffrire, pensando a quanti giorni mi rimanessero ancora per poterla mirare da vicino. Come? Ah no, non si sarebbe trasferita molto distante una volta sposata. La famiglia dello sposo viveva a meno di un miglio da dove stavamo noi, quindi non era quello il problema. È che, sapete, vi è una sostanziale differenza tra una donna sposata e una non... Dopo il matrimonio, non si è più una "semplice" ragazza, ma si diventa solo la moglie di qualcun'altro. Quello che si era prima, non conta più. E non credete che diventare la moglie di un facoltoso agricoltore sia meno dura: la pelle dapprima morbida, perderà comunque la sua lucentezza e le dita affusolate diventeranno tutte nodose... Non c'è da stupirsi poi così tanto, no? Tutti si riducono così invecchiando. Però, sì, ecco è che... Non so come spiegarlo bene. Ma avevo come la sensazione che quella luminosità – quell'essenza *propria* tipica in una ragazza – si sarebbe dissipata in mia sorella una volta sposatasi. Ecco perché, dopo che la promisero in sposa, decisi che non l'avrei lasciata sola nemmeno per un secondo. Certo, non cambiò poi molto da come mi ero comportata fino ad allora, sempre a rincorrerla e a chiamarla di continuo... Molto

probabilmente credeva che fosse una seccatura avermi intorno, ma se anche così fosse stato, non lo diede mai a vedere. Era davvero una persona di buon cuore.

Comunque sia, tornando a noi... Era il giorno prima del matrimonio e io e mia sorella decidemmo di recarci in montagna. Lei era sempre stata quel tipo di persona che amava i fiori, e sin da bambine eravamo solite recarci lì per raccoglierne di varie tipologie. Non ricordo bene a chi venne in mente l'idea, ma dato che quella sarebbe stata una delle ultime occasioni rimasteci per stare insieme, decidemmo di tornare lì. Era una bella giornata di sole: le foglie degli alberi e l'erba venivano mossi dal vento, come in una danza, e i fiori estivi, che preferivo di gran lunga a quelli primaverili, sembravano sprizzare vita. Quella giornata riuscì quasi a rimettermi il buon umore, sapete?

Comunque, ho detto "montagna", ma diciamo che quella che si trovava poco distante dal villaggio era più simile a una montagnetta, talmente facile da scalare che persino i bambini ci riuscivano – non certo come le montagne ripide che si trovano invece da queste parti – e una volta raggiunta la vetta, si poteva ammirare una vista incredibile che si estendeva fino alle montagne più alte e ai villaggi più lontani. Anche il tragitto era incantevole, ma quel giorno non ci stavo badando più di tanto. Mi limitavo semplicemente a seguire i passi di mia sorella, mentre osservavo le leggere goccioline di sudore, sospese sulla sua candida nuca, che le facevano brillare, alla luce del sole, i ciuffetti di capelli che le fuoriuscivano dall'acconciatura. Continuai a osservarla fino a quando, forse stanca, non suggerì di fare una pausa.

A metà tragitto, trovammo quel che pareva somigliare a un campo pianeggiato. Non era il massimo, ma decidemmo comunque di fermarci lì per un po': mia sorella decise di sedersi sopra un grande masso e, mentre riposava, si mise ad osservare gli alberi in lontananza. Io, invece, decisi di sedermi per terra, appoggiandomi la schiena, e mi persi a guardare le bianche nuvole fluttuare in un cielo blu così intenso da sembrare surreale. A pensarci bene, non credo di aver mai più rivisto un cielo simile. Ricordo ancora perfettamente le forme che avevano le nuvole quel giorno. Se provo solo a chiudere gli occhi... ritornano a me non solo le forme, ma persino la velocità con cui si muovevano libere in quel cielo. Così lente... che procedevano verso ovest.

All'improvviso, però, riportai l'attenzione su mia sorella. Non so dirvi il motivo, ma percepì qualcosa di *sinistro*. E infatti, se ne stava lì, immobile, con gli occhi vitrei, quasi come se si fosse trasformata in una statua. Seguì il suo sguardo per vedere che cosa avesse visto e... E lì... c'era un gatto. Ma non un gatto qualsiasi, bensì un gatto selvatico. Grosso come una tigre e con le iridi di diamante, che fissava dritto in volto mia sorella da dietro un cespuglio di camelie.

Capii all'istante: mia sorella non poteva più muoversi perché si sentiva impaurita, come un topo in trappola. Mi spaventai anch'io... No, non è vero. Quel che provai non era paura... Era come se la mia mente si fosse svuotata d'improvviso. Non potevo più muovermi... Doveva per forza essere quello il potere del gatto, non trovate? Poi, tutto d'un tratto, il cielo che si stagliava sopra di noi si imbrunì. Il sole stava, infatti, calando per lasciare spazio alle tenebre... Eravamo rimaste lì ferme per tutto quel tempo, capite? Poi, sentii un nibbio stridere, o comunque qualcosa di simile, che mi fece distogliere lo sguardo da quella scena. Quando riportai, però, l'attenzione sul gatto selvatico, con mio enorme stupore, mi accorsi che di lui non vi era rimasta più

alcuna traccia. Pensai che, forse, mi ero inventata tutto, che forse non c'era mai stato nulla del genere, eppure... Le ore erano davvero passate inesorabilmente... E mentre cercavo di capire cosa fosse realmente successo, ecco che all'improvviso, mia sorella svenne, accasciandosi priva di sensi sull'enorme masso.

Non ricordo con esattezza che cosa successe dopo, d'altronde si tratta di una vicenda avvenuta molto tempo addietro. Però, ecco... Non so bene come spiegarlo, ma da quell'evento era come se avessero strappato via metà della sua anima, non si riprese mai del tutto... Infine, giunse il giorno del matrimonio, e credetemi, fu davvero maestoso. Servirono da bere a tutti, persino ai passanti che si trovavano in strada. E la musica... I balli e i canti animati... Sembrava davvero di essere all'interno di un enorme festival. E poi c'era mia sorella, con indosso un bianco *kimono* e un trucco che le rendevano il carnato ancor più candido di quel che già era. Mirandola, pensai che mai avessi visto creatura più pura di lei in vita mia. Era come un sogno. E persino con la testa un po' inchinata, quasi come imbarazzata dalla situazione, risultava incantevole.

D'un tratto però... Sparì, quasi come per magia. La cosa davvero strana fu che nessuno seppe spiegarsi come fece a sparire nel nulla davanti a tutti gli invitati. Nessuno, infatti, se ne accorse, neppure Yozaemon che se n'era stato seduto vicino a lei per tutto il tempo. Certo, va detto che il poveretto aveva talmente tante cose a cui pensare, tra la cerimonia e gli ospiti, che non aveva avuto un singolo momento per stare davvero con mia sorella, eppure... Fino a poco prima dell'accaduto, lei se n'era stata seduta... proprio al centro della stanza, davanti al paravento dorato... Ovviamente, appena se ne resero conto tutti, scoppiò un putiferio. La gente, che era oramai ubriaca da tempo, tornò presto in sé, come se gli avessero gettato addosso dell'acqua ghiacciata. L'intero villaggio si mobilitò, cercando Riku in ogni dove. Dal sottoportico, alla soffitta – proprio come feci io anni dopo con il mio gatto – pensate che si misero persino a smontare i pavimenti in *tatami*! Come, prego? Se la troviamo? Purtroppo no, di lei non trovammo alcuna traccia che facesse pensare si fosse nascosta lì in casa. Decidemmo allora di recarci alla montagna e cominciare a cercare anche lì. La cercammo per tutta la notte, senza tuttavia avere successo. Assurdo, non trovate? Che una cerimonia tanto conviviale si fosse trasformata in poco tempo in un completo disastro.

Alla fine, fu solo a mezzogiorno del giorno successivo che riuscimmo a trovarla. Dov'era finita? Vedete, per quanto sia assurdo e non ci crederete affatto, però sì, ecco, la trovarono in un campo spianato, su una roccia... Proprio quella stessa roccia in cui il giorno prima avvistammo l'enorme gatto selvatico. Non appena lo venimmo a sapere, mio padre e Yozaemon, insieme ad altri membri del villaggio, accorsero sulla scena. Tuttavia, quando arrivarono, trovarono mia sorella priva di sensi e ancora con gli abiti nuziali addosso. Era talmente pallida che sembrava l'avessero privata di tutto il sangue che aveva in corpo, era quasi traslucida. Quando riprese i sensi, la tartassarono di domande di ogni sorta: dal dove fosse andata, a che cosa avesse fatto, a quando esattamente fosse fuggita... Ma per quanto insistessero, lei non aprì bocca. Le dissero allora che era tempo di tornare e che avrebbero potuto riprendere le celebrazioni da dove le avevano lasciate, ma lei si era limitata a scuotere la testa e a dire che no, lei non voleva tornare. Voleva restare lì, ferma... Ad aspettare.

Tuttavia, dato che quelli erano uomini di montagna – e quindi con poco tatto per certe cose – decisero di non aspettare ulteriormente e di caricarsela sulle spalle, riportandola giù al villaggio controvoglia. Noi eravamo rimasti a casa di Yozaemon, in attesa del loro ritorno, quando a un tratto, li vedemmo ritornare con lei che scalciava dissennata, come se dei banditi stessero cercando di rapirla. Ricordo ancora la sensazione che provai, come se mi avessero calpestato il cuore... Come? Cosa successe dopo? Beh, quella sera mia sorella scomparve nuovamente. Sì, esatto. Era tornata ancora una volta su quella roccia trovata in montagna. Eh? Mi chiedi perché? Giovanotto, se avessimo saputo la risposta, non avremmo avuto tutti questi problemi, non trovi? Mio padre e Yozaemon iniziarono a tartassarla nuovamente di domande, del tipo: “Che diamine vai a fare lì?!” oppure “Ma cosa ti salta in mente?!”, ma nulla, per quanto la incalzassero lei continuava a non proferire parola. Muta e vitrea come un pesce, vi dico.

Era una situazione davvero sconcertante. E che dire, in una tale circostanza, tanto riprovevole quanto preoccupante, chiunque sano di mente si sarebbe tirato indietro dalla proposta di matrimonio, no? Beh, non Yozaemon. Questo potrebbe fare di lui un uomo bonario, oppure dal cuore grande, ma la verità è che si convinse che Riku era afflitta da una qualche sorta di malattia misteriosa e che sarebbe rinsavita una volta guaritane. Diceva che una donna di alte vedute come mia sorella non fosse in grado di fare una cosa del genere. Doveva per forza trattarsi di una malattia... E così, decise di chiamare un medico dal villaggio vicino per visitarla. Prego? Se capì che cosa avesse? Certo che no, che si fosse trattato di un medico ciarlatano o del medico dello *Shogun* in persona non avrebbe fatto alcuna differenza. E come avrebbe potuto? Non esiste alcuna malattia che faccia sgattaiolare via dalle proprie nozze per recarsi nelle montagne, sapete? E credo che anche Yozaemon cominciò ben presto a perdere le speranze, dato che non sembrava esserci una ragione plausibile per il comportamento di mia sorella. Una volta si presentò addirittura con un asceta di montagna trovato chissà dove e gli fece recitare delle preghiere che potessero benedire Riku e curarla, senza però avere alcun effetto vero. Forse aveva ritenuto che fosse stata stregata da qualche *kitsune*, ma comunque non ottenne alcun miglioramento.

Oh cielo, forse non dovrei dire queste cose dato che siamo in presenza di un uomo di Fede... anche se un asceta di montagna è diverso rispetto a un monaco, no? Comunque sia, per quanto si tentasse, mia sorella non dava alcun segno di volersi spostare da lì. Pare che Yozaemon provò di tutto, andò persino lì a trovarla e restò al suo fianco per tre o quattro giorni... Però sì, se non mi ricordo male, credo che persino lui alla fine, al decimo giorno di tentativi invano, perse completamente le speranze. Prego? Che cosa feci io? Si dia il caso che dato che si trattava della mia adorata sorella, avrei voluto precipitarmi immediatamente da lei, ma la mia idea di andarle a stare vicino venne bloccata sul nascere. Come? Se feci la brava e mantenni la parola data? Ahahahah, certo che no. Un giorno, sgattaiolai via nel pieno della notte per andarla a trovare. E lei... se ne stava lì, seduta immobile al chiaro di luna, con ancora indosso gli abiti nuziali, proprio come lo era stata nei giorni precedenti. Dato che aveva smesso sia di mangiare che di bere, mia sorella era diventata emaciata a tal punto che la sua pelle, già bianca, era ora diventata quasi trasparente. A vederla in quello stato, il cuore mi si fermò in gola. Mi sentivo così sconsolata e triste che cominciai a piangere

a dirotto. Iniziai a chiamarla più volte e la supplicai di rivelarmi la verità. Le dissi che a me poteva dire cosa stesse succedendo, a me e basta... Ricordo che lei si girò verso di me e sorrise, dicendomi che il suo cuore aveva finalmente trovato l'amore e che si erano promessi l'uno all'altra. Quelle sue parole mi colsero di stucco, erano come un fulmine a ciel sereno. Non avevo la minima idea che mia sorella potesse avere qualcuno di simile nella sua vita. Persino quando stabilirono le nozze, non ebbe nulla da ridire. Ed era vero che io ero contraria, ma decisi di non oppormi e di non commentare su quanto deciso... Questo perché sul momento mi era parsa contenta di sposare Yozaemon...

Non seppi come prendere quanto mi aveva detto, ero preoccupata... Ecco perché decisi di raccontare tutto a mio padre, forse però si era trattato semplicemente di un mio capriccio per riaverla indietro. Sia lui che mia madre furono sconvolti dalla notizia, ma dopo tutto quello che era successo e che avevano passato, decisero che la soluzione migliore sarebbe stata quella di protrarsi e chiedere a Yozaemon se fosse stato possibile annullare le nozze. Decisero persino di risarcirlo per l'offesa subita, come segno di profonde scuse, e ufficialmente diedero la notizia che Riku aveva perso completamente la testa. Questo perché proprio non riuscirono a rivelargli che purtroppo lei era in quello stato per via di un altro uomo. Yozaemon, tuttavia, non desistette e decise di non accettare il denaro offerto come scuse. Era convinto che se si fosse trattato di una malattia mentale, sarebbe presto guarita. Voleva aspettarla. Però, sì, come sapete lui non faceva parte di una famiglia di sempliciotti di campagna, essendo facoltosi i genitori non permisero ulteriore offesa. Persino io che spiavo da dietro un pilastro riuscivo a percepire lo sguardo carico di astio mentre inveivano contro i miei genitori per l'imbarazzo e le offese subite. I miei genitori non poterono far altro che continuare a chiedere il loro perdono. Questo perché, nonostante quanto fosse successo, tenevano troppo a Riku per permettere che potesse accaderle qualcosa. Poi, dopo molte diatribe e battibecchi, la promessa di matrimonio venne finalmente sciolta. Cosa successe dopo? Beh, normalmente ci si aspetterebbe che tutto si fosse in qualche modo sistemato, no? Ci si aspetterebbe che Riku si rimettesse in sesto e che si sposasse con l'uomo che aveva detto di amare, giusto? Beh, vedete, alla fine nulla di quel che chiunque si sarebbe aspettato accadde. Riku non si rimise in forze e non si sposò mai con il suo amato...

Questo perché *non c'era* nessun amato, capite? Non ci arrivate? Ma come? Beh, forse è normale così. Vi spiego meglio: per quanto si cercasse, questo fantomatico uomo non esisteva. Non esisteva nessuno che rispecchiasse quanto detto da mia sorella non solo nel villaggio, ma persino nel raggio di chilometri e chilometri. Nessuno vi dico. E mia sorella... Beh, lei continuò a non volersi spostare da quel masso nella radura. Restava sempre lì, ferma immobile. Se fosse impazzita? Credo di sì, per forza. Per quanto si provasse a ingannarla o a persuaderla, lei continuava a rimanere lì, immota. Persino quando la obbligavamo con la forza a tornare a casa, lei, in qualche modo, riusciva sempre a ritrovare la strada per tornare a quel masso. Non sapendo che altro fare, i miei genitori, dopo non molto, si arresero all'amaro destino e decisero di erigere intorno a lei delle mura grezze e un tetto di paglia, così da ripararla almeno dal vento e dalla pioggia, e di portarle quotidianamente dei pasti. Sì, dei genitori fin troppo indulgenti a parere mio.



Come? Che ne fu di mia sorella? Non mise mai più piede fuori da quelle quattro mura. Visse lì dentro per quanto? Forse un mese? Non ricordo con esattezza, tuttavia ben presto iniziarono ad arrivarci degli strani pettegolezzi... Cose del tipo che un uomo, giunto da chissà dove, la andasse a trovare occasionalmente o che di notte si potesse sentire qualcuno cantare con voce soave. Penserete che quella voce potesse appartenere all'amato di mia sorella, ma no, a cantare con una voce maschile non era altri che Riku. Si venne inoltre a sapere che la videro vagare lì nei dintorni, completamente nuda che danzava e cantava al chiaro di luna. E che il suo amante fosse in realtà... un gatto selvatico. Sì, sentendo quel pettegolezzo ripensai immediatamente a quel giorno e al fatto che era stata, con molta probabilità, stregata da quell'enorme creatura... Decisi di non rivelare a nessuno quelle cose, ma come ogni pettegolezzo, non ci mise molto prima che fosse sulle labbra di tutti. Tutto il villaggio, infatti, cominciò ben presto a spettegolare sul gatto selvatico e su mia sorella e di come fosse stata colpita da energie sinistre. E, credendo che fossero coinvolte energie maligne ben più superiori, iniziarono anche a tenersi alla larga da lei e da quel luogo, credendo fosse stato maledetto, ed eventualmente, anche i miei genitori si arresero alla nefasta notizia. Infatti, una sera, li sentii dire che Riku aveva smesso completamente di mangiare e che siccome era stata posseduta da una creatura demoniaca avrebbero fatto meglio a considerarla già morta. Eppure... Io non riuscivo a darmi per vinta. Ecco perché decisi di recarmi là e di spiarla. La osservai e scoprii che non esisteva alcun uomo che la andasse a trovare. Era come dicevano i pettegolezzi: mia sorella, sola, che monologava alternando toni maschili a toni femminili. Interrogandosi e rispondendosi da sola, in una lingua che non era più umana. Contorcendosi violentemente e cantando. Sì, me n'ero convinta. Mia sorella era andata completamente fuori di testa.

Pochi giorni dopo, morì per la fame. Non c'era da stupirsi, dato che si era ridotta a pelle e ossa. Ma volete sapere la cosa più strana? Quando andarono a recuperare la salma, tutt'intorno al suo cadavere trovarono tantissimi peli. E non peli qualsiasi, sia chiaro... ma peli di gatto selvatico.»

### 3

E con quell'affermazione giunse così al termine la storia raccontata da Ogin, la burattinaia errante – o “gatta selvatica” per come si era definita all'inizio del racconto.

Il giovane e sempre impensierito Momosuke aveva ascoltato quella vicenda con particolare interesse: d'altronde era un ragazzo eccentrico, che si divertiva a raccogliere storie di avvenimenti misteriosi sentite in giro per il Paese. Era convinto che il mondo straripasse di storie di quel tipo, storie di avvenimenti che nessuno sapeva realmente spiegarsi... E lui, in quanto aspirante scribacchino, si era prefissato di voler riuscire a raccoglierne cento, per poi poterle pubblicare in un unico romanzo. Ecco perché, pensò che quella in cui era capitata, seppur per caso, fosse stata una situazione fortunata, soprattutto quando il mendicante propose a tutti di passare la notte a raccontarsi storie dell'orrore. Momosuke, infatti, lì per lì si sentì quasi in dovere di ringraziarlo. Si era inizialmente maledetto per la sua sfortuna, in quanto si

era ritrovato impossibilitato dal poter continuare il suo viaggio, ma ora stava iniziando a pensare che si trattasse più di una benedizione. Ascoltando le varie storielle dei contadinotti, Momosuke pensò che quella fosse una situazione piacevole in cui ritrovarsi, nonostante in quelle storie non ci trovasse nulla di innovativo, dato che parlavano quasi sempre delle stesse cose. Per esempio, erano solite raccontare di forme luminose non-ben-specificate che vagano in una casa in cui c'era stato da poco un lutto, oppure di sogni premonitori che avvisavano giusto in tempo della morte dei propri cari. Per quanto riguardava invece i mercanti, beh, le loro storie seguivano tutte lo stesso schema, tant'è che le rendevano prevedibili e scontate e per nulla spaventose. Era proprio vero che per raccontare una storia dei fantasmi accattivante non bastava semplicemente essere più "arguti".

...E poi ci fu il turno di Ogin.

Quella, per Momosuke, era una donna totalmente incomprensibile: aveva potuto intuire si trattasse di una burattinaia errante dal suo aspetto e dai suoi effetti personali, ma del perché si trovasse lì e che cosa le passasse per la testa rimanevano per lui un mistero totale. La sua non era stata una storia da brividi, eppure aveva avuto comunque qualcosa di *strano*. Innanzitutto, Momosuke non aveva mai sentito prima di quel momento di gatti selvatici che mutano di forma; per quanto ne sapeva, molte delle superstizioni sui gatti erano legate quasi sempre al tempo atmosferico: tipo che quando sono soliti pulirsi le orecchie verrà a piovere o che al contrario farà bello. Aveva anche sentito di storielle su gatti-portafortuna e donne partorienti e di *nekomata* o *bakeneko* che bramavano sangue. Anche se quelle ultime storie riguardavano per lo più quasi sempre una ricerca di vendetta per un torto, un po' come per quella famosa leggenda sulla rivolta dei gatti nella remota isola di Nabe.

Momosuke sapeva bene che tutti quei tipi di racconti avevano le loro origini radicate, per esempio, in vecchi libri o recite divenute famose a Edo. Che sono poi stati presi e successivamente diffusi oralmente in tutto il resto del Paese affermandoli come folclore autoctono. Infatti, per un amante com'era lui di vicende folcloristiche, dato che aveva passato molto tempo a leggere tutti i libri e a vedere in scena ogni tipo di recita sul genere, non era stato affatto complicato cogliere al volo quale fosse la vera origine di quasi tutte le storie raccontate fino a quel momento. Di solito, la gente che le raccontava, cambiava di volta in volta unicamente i luoghi e i nomi dei protagonisti. Però, alla fine, le storie sempre quelle rimanevano. Uguali a tal punto da quasi annoiarlo. Non quella di Ogin, però. No, quella era stata una storia mai sentita prima e Momosuke non poté fare a meno di trascriversela sul suo taccuino parola per parola.

*Aspetta un attimo, però... dove si erano svolte le vicende menzionate nella storia?*

Ogin non ne aveva fatto parola e se Momosuke avesse dovuto pubblicarla nel suo libro, la menzione del luogo era necessaria. Cercava sempre di evitare di inserire elementi non veri, in quanto non voleva "fabbricare" la storia. Era fatto così. Ecco perché, credeva fosse necessario chiederle innanzitutto dove fosse nata.

«Ha detto di chiamarsi Ogin... corretto?» Stava giusto per chiedere, quando, però, l'ultimo arrivato – il monaco – che ora se ne stava seduto in disparte al lato della porta, lo batté sul tempo e intervenne con voce stridula.

«Dove ha detto di esser nata, signorina? Questa... storia, dove si è svolta esattamente?» chiese il monaco inquisendo Ogin.

Momosuke, che non poté fare altro se non mordersi la lingua, dato che gli era stata rubata l'opportunità per fare quelle stesse domande, guardò di sbieco il monaco e notò che c'era qualcosa di *strano* in lui. Certo, la pioggia lo avevano reso fradicio e stanco, ma c'era dell'altro... sembrava quasi agitato, in apprensione.

«E dunque? Dove ha detto che si è svolta?» ripeté ancora una volta il monaco.

Ogin inclinò leggermente la testa di lato e con il suo solito tono seducente e vivace rispose, «Sono nata a Settsu, nella provincia di Ōsaka. Per cui, le vicende appena narrate riguardano certamente quei luoghi. Signor monaco, non vi preoccupate, vi garantisco che non mi stavo affatto riferendo a *queste zone*...»

Il monaco guardò Ogin con fare sospettoso, non sembrava essere convinto da quelle sue affermazioni. Infatti, le ridomandò, «Ne è assolutamente certa?»

«Oh, Cielo. Voi, signor monaco, siete davvero tanto codardo quanto date a vedere, sapete? Vi assicuro che in queste montagne non troverete neanche l'ombra di un gatto selvatico. Non è forse così, signori?» E concludendo con quelle parole, nel gruppo si levò qualcosa di simile a una soffocata e debole risata.

«...Cani selvatici o lupi, anche sì, ma *gatti* selvatici? Non credo proprio!» si sentì qualcuno, forse un contadino, mormorare ad un certo punto. Ogin, a quelle parole, intervenne con fare innocente, quasi come per prenderlo in giro, «Ecco, che vi dicevo? L'unico gatto selvatico nei dintorni è la sottoscritta: Ogin, la gatta-selvatica-errante!»

A quell'affermazione, il monaco sbarrò gli occhi e si fece cupo in volto.

*Ma cos'è che lo preoccupa in quel modo?!*

Momosuke non capiva. Trovava infatti assurdo che il monaco potesse essere rimasto in qualche modo impaurito dalla storia della burattinaia... Aveva detto di essere un monaco presso un tempio dall'altro lato della montagna, com'era possibile che fosse davvero terrorizzato dai gatti? E mentre ci ragionava su, Momosuke notò che anche il mendicante lo stava guardando fisso. Quel tale, il cui nome, a quanto sembrava, era Mataichi, appariva come un uomo affabile e astuto, in grado di attirare a sé chiunque volesse, tuttavia, sembrava nascondere qualcosa... un qualcosa che non faceva capire che cosa gli passasse davvero per la mente e che, secondo Momosuke, lo rendeva una persona di cui difficilmente ci si poteva fidare.

*Devo guardarmi bene le spalle da quello lì...*

Enkai, nel frattempo, aveva nuovamente incalzato Ogin a parlare, «Il nome di sua sorella... Si chiamava veramente Riku?»

Ogin scoppiò a ridere.

«Sapete, credo proprio di potervi affermare di ricordare come si chiamasse mia sorella, anche se le vicende della storia sono effettivamente vecchie. Perché, scusate, il nome "Riku" vi fa forse venire in mente *qualcosa*?»

«Ecco, a dire il vero, io...» farfugliò il monaco, mentre il viso andava via via a incupirsi per lo sconcerto provato dalla schiettezza della domanda. Si passò un dito

sulla fronte per asciugarsela e Momosuke, notando quel gesto, spostò nuovamente l'attenzione da Mataichi a Enkai.

*Quella che si sta asciugando non è acqua piovana, no. Che sia sudore? Eppure, non fa poi così tanto caldo qui. Che stia... sudando freddo?*

«Che vi succede? Perché fate quella faccia? La mia storia aveva forse qualcosa che non andava bene? Oppure ho qualcosa in volto?»

Enkai, che fino a quel momento era rimasto fermo imbambolato a fissare Ogin, quando sentì quelle parole, si affrettò ad abbassare lo sguardo. Era un uomo semplice, quasi indistinto, non possedeva infatti alcuna caratteristica che lo facesse "spiccare", se non quella di possedere un'aria cupa e tetra che gli aleggiava intorno. L'apparenza di quell'uomo cozzava visibilmente con quella di Ogin che, nonostante le maniere un po' rozze, era invece una donna incantevole: con un temperamento forte, la voce vivace e sensuale e gli occhi limpidi che spiccavano in un delicato volto ovale. Se solo si fosse comportata in maniera più aggraziata, avrebbe quasi certamente potuto avere in mano tutto quello che desiderava. Tuttavia, sembrava come se lei non fosse a conoscenza delle proprie virtù.

«Oh, guardate tutti! La pioggia sta diminuendo!» disse all'improvviso un venditore ambulante che se n'era stato seduto vicino alla finestra.

Il mendicante alzò lo sguardo, «Così parrebbe, è vero. Ma dubito che si possa già uscire... credo sia troppo prematuro poter affermare con sicurezza che sia cessata completamente. Tanto vale che passiamo la notte qui, all'asciutto. Anche perché come facciamo se poi...»

Le parole del mendicante non trovarono mai una conclusione. Era stato interrotto da un suono improvviso. Lo stesso che Enkai aveva sentito più volte quella notte, *alieno e sinistro*. Diverso da tutto il resto. Enkai udendolo, si allarmò, mentre il mendicante spostò leggermente il venditore ambulante dalla finestra per guardare meglio fuori.

«Che succede?» chiese il presunto ricco mercante sulla cinquantina.

Mataichi inclinò leggermente la testa, dubbioso, e borbottò circa uno strano suono sentito fuori. Poi, come non convinto, inclinò la testa dall'altro lato, come se stesse pensando a qualcosa in particolare.

«...è come se qualcuno stesse lavando del riso... No, più che riso... un qualche tipo di cereale? No, è qualcosa di diverso... che siano, forse, dei fagioli *azuki*?»

«C-cosa? Fagioli *azuki*?» disse Enkai sussultando.

«Ma dite sul serio?» domandò il mercante che si portò una mano all'orecchio per sentire meglio.

«L'ho sentito anche io» confermò Momosuke. Era vero, aveva sentito qualcosa, o almeno così lui pensava.

«Sì, erano fagioli *azuki*, non può essere altro» mormorò qualcun altro.

E così, ben presto, quasi tutti i presenti cominciarono a confermare che anche loro avevano udito il medesimo suono. Momosuke non poté che trovare ironica quella situazione: se infatti lui non avesse deciso di parlare, gli altri avrebbero comunque

deciso di confermare che anche loro avevano sentito qualcosa? D'altronde, era vero che la pioggia si stava affievolendo, ma era comunque ancora possibile udirne il suono. Lo stesso valeva per l'acqua del fiume in piena che batteva forte sulle sponde, per non parlare del fatto che comunque si trovavano in montagna ed era normale sentire dei suoni qua e là. Ecco perché non era possibile che avessero realmente udito qualcuno lavare energicamente dei fagioli *azuki*. E se anche fosse stato vero che avevano udito qualcosa, era molto più probabile che quel *qualcosa* fosse in realtà un suono qualsiasi, ma che nelle loro menti era diventato quel che Mataichi aveva fatto credere loro. Proprio com'era successo per Momosuke. Certo, non era possibile sapere se il mendicante lo avesse fatto intenzionalmente, ma sembrava essere rimasto compiaciuto nel vedere che tutti la pensavano come lui. Era diventata una situazione abbastanza surreale.

«Bah, chissà...» disse Mataichi, «dopo tutto, chi mai sarebbe così cretino da lavare dei fagioli nel pieno della notte? Per non parlare del fatto che siamo in mezzo al nulla, in montagna, e perdipiù fuori diluvia! Dobbiamo per forza aver preso un abbaglio, non è possibile... E lei, che mi dice signor monaco? Lo ha forse sentito?»

Enkai a quella domanda non proferì parola.

«Oh cielo!» interferì Ogin, «non sarà mica la *vecchia megera lava-azuki*? Sì, sapete, la *azuki bābā*...»

«Ma non dica idiozie, suvvia!» rispose il mendicante in maniera brusca, «mi spieghi che dovrebbe farci una vecchia in mezzo alle montagne, in piena notte, a lavare fagioli?! Non siamo mica in una cucina! Oppure pensa che sta preparando qualcosa da mangiare là fuori da sola?! Lei dirà pure di essere nata a Settsu, ma a mio parere non è altro che una donnaccia che insinua assurdità!»

«Non sto dicendo idiozie, brutto zuccone che non è altro!» asserì aggressivamente Ogin mentre lo guardava dritto in volto. «La *azuki bābā* non è qualcuno, ma *qualcosa*! Si tratta di un'entità maligna! Nessuno, come dice lei, sarebbe così sciocco da stare là fuori a lavare i fagioli! E le dirò di più, se fossi in lei domani presterei *particolare* attenzione a non scivolare e cadere dentro il fiume!»

«Ma di che cosa sta blaterando?» rispose Mataichi con aria offesa.

«Se posso permettermi...» s'intromise Momosuke, «vede, signor mendicante, quello a cui si sta referendo Ogin viene più comunemente denominato il *lava-azuki* o il *lustra-azuki*. Si tratta di una creatura di dubbia forma che produce un suono simile a dei fagioli che vengono lavati in un recipiente di bambù. Solitamente questa creatura è possibile sentirla vicino a dei corsi d'acqua oppure sotto i ponti e si dice che chiunque la senta cadrà nell'acqua andando incontro a una brutta fine...»

«Mmh, ora è tutto più chiaro, professorino...» sbeffeggiò Mataichi, «sbaglio o tu eri quello che aveva detto che stava cercando di scrivere un libro? Non avrei mai creduto che fossi così superstizioso... Sai, un conto è se a dire delle idiozie del genere è un accattone ignorante come quello là, ma se è a dirle è uno studiato e colto come te, professorino... Beh, è grave. La gente potrebbe cominciare a crederci seriamente...»

«N-non sono idiozie,» cercò di ribattere Momosuke, «Il *lava-azuki* è...»

«...Solo una superstizione campestre!» concluse Mataichi, e poi aggiunse, «senti, giovanotto, tu affermi che si tratti di un *lava-azuki*, ma ti dirò io di cosa si tratta in

realtà: tarli che mangiano il legno! Se si riunissero tutti quegli insettini in un gruppo abbastanza uniforme, il suono che ne risulterebbe quando mangiano sarebbe molto simile a quello che abbiamo udito noi! E poi, dubito fortemente che, megera o spirito che sia, qualcuno possa essere così idiota da mettersi a lavare fagioli nel bel mezzo di una montagna... Bah, non ho mai sentito assurdità del genere a Edo, figurarsi... Creature di dubbia forma? Non esistono cose del genere, suavia!»

Per essere quello che aveva spinto tutti a scambiarsi racconti dell'orrore per far passare la noia, Mataichi si stava rivelando essere quel tipo di persona che soppesa tutto in maniera fin troppo razionale.

Questa nuova scoperta fece irritare un poco Momosuke che con aria leggermente offesa gli rispose, «Potrà pure pensarla così, signor mendicante, ma deve tenere bene a mente che queste storie esistono in tutto il Paese da ben prima che lei fosse nato. Da quello che so, le posso assicurare che esistono persino molteplici versioni della creatura di cui abbiamo parlato, solo i nomi variano da regione a regione. Alcuni la chiamano il *lava-azuki*, altri il *lustra-azuki*, altri ancora la *vecchia megera degli azuki* e così via... Il nome cambierà pure, ma la sostanza rimane quella: una creatura che è nota per il rumore che produce lavando i fagioli *azuki* sulle rive dei corsi d'acqua e che non si mostra all'occhio umano... E una volta che si è sentito quel suono, bisognerà fare attenzione a non cadere nel corso d'acqua, altrimenti la creatura affogherà il malcapitato e se lo divorerà... Potrà pure chiamare queste storie "stupide superstizioni campestri", ma non hanno nulla di magico, glielo garantisco. Inoltre, ci sono un sacco di testimonianze circa questo fenomeno. Quindi, che esista realmente o meno, converrà che comunque ci sia sotto qualcosa...»

Ed era proprio come affermava Momosuke... Tuttavia, doveva pur esserci una ragione logica per cui questo fenomeno accadeva. Dopo tutto, la manifestazione del *lava-azuki* metteva i brividi proprio perché non era possibile che si trattasse di un suono presente in natura, doveva per forza trattarsi di un suono prodotto da *qualcuno*. Anche perché, per l'appunto, si manifestava sempre nelle zone montane, vicino ai corsi d'acqua, in situazioni in cui non ci sarebbe dovuto essere nessuno. La teoria avanzata da Mataichi sui tarli aveva senso, infatti, era vero che, se riuniti, il suono prodotto mentre rosicchiano il legno è simile a del riso o a dei fagioli che vengono lavati su una superficie, tuttavia, almeno secondo Momosuke, non era possibile attribuire concretamente a quegli insettini l'origine di tale fenomeno.

A un certo punto, mentre Momosuke era assorto nel contemplare le varie opzioni possibili, un contadinotto decise di intervenire nel discorso, «È vero, anche io ne ho sentito parlare, sa? Nel mio paese si pensa che a fare quel suono sia la divinità Kōjin – dio del fuoco e dello spirito – che lava energicamente i suoi fagioli *azuki*. Si dice inoltre che se lo si sente nelle vicinanze, il raccolto dell'anno sarà buono, al contrario non si avrà molto da raccogliere...»

«No, no, non è affatto così la storia!» s'intromise un venditore ambulante seduto lì vicino. «A produrre quel suono altri non è che una lontra mutaforma! Altro che divinità, quella è una spregevole creatura che se ne va in giro per i corsi d'acqua a riprodurre quel suono e a canticchiare "*Lavo gli azuki o catturo un uomo e me lo divoro?*"»

«No no, aspetta. Ma che dici? I fagioli *azuki* non erano considerati dei cibi portafortuna che non si devono cucinare irresponsabilmente? Infatti, anche dalle mie parti il *lava-azuki* è considerato più una divinità che altro...»

«Beh, da me invece si dice che in verità sia un serpente...»

«No, dai, è impossibile! Come fa un serpente a lavare i fagioli se non c'ha mani e piedi?! Ve lo dico io cos'è in realtà: una *kitsune*! Nel mio villaggio si parlava della presenza di una *kitsune* che lavava i panni, quindi...»

«Bene, bene...» disse Mataichi mostrando un'esagerata sorpresa, «vedo che tutti bene o male siano a conoscenza di questa creatura, eh... E che mi dice lei, signor monaco, ne ha mai sentito parlare?»

Enkai rimase in silenzio, mentre sul suo viso balenava un'espressione di profondo disagio.

*Come pensavo... Deve per forza essere accaduto qualcosa a quel monaco!*

Pensò tra sé e sé Momosuke, quando poi... Quel che tutti credevano essere un ricco e anziano mercante, il quale se n'era stato in silenzio durante tutto quel trambusto, aprì la bocca per prendere parola, come se avesse aspettato fino a quel momento il suo turno per parlare e che questo fosse finalmente giunto.

#### 4

Il mio nome è Bichūya Tokuemmon e sono un importante commerciante di cereali che rivende all'ingrosso... Ah, no, che sciocco. Oramai sono in pensione da tempo, quindi non ha molto senso che continui a parlare in maniera così pretenziosa... Tuttavia, si potrebbe comunque dire che, nonostante io sia oramai un anzianotto, possiedo ancora una condizione sociale più che agiata, quello sì. Cosa c'entra questo con il *lava-azuki*? Beh, se mi dà un attimo ci arrivo. Ecco, vede, si tratta di uno spettro, sì, esatto, ha capito bene. Si tratta, più precisamente, dello spettro in cerca di vendetta di un ragazzino, il quale è morto proprio mentre lavava dei fagioli *azuki*...

Come prego? Sì, è questo il genere di mistero che conosco sul *lava-azuki*. Ecco, vedete, il mio negozio si trovava nel quartiere commerciale di Nihonbashi, a Edo... Certamente, signor mendicante, vede, persino a Edo ci sono state delle apparizioni. Dove? Beh, nelle risaie del quartiere di Iriya, per dirne una. Oppure, nella residenza di un certo tale che risiedeva a Motoiidachō, vicino a Saitama, per farle un altro esempio... Signor mendicante, se pensa che io le stia mentendo, beh, ritorni a Edo e indagli lei stesso. C'è una valida ragione se dico quel che dico!

Prego? Come faccio a sapere che si tratti proprio di uno spettro e non di altro? Beh, ha ragione. Non posso infatti negare che, a volte, potrebbe anche trattarsi di *altro*, come ad esempio di un *tanuki* mutaforma che si diverte a ingannare le persone nell'imitare un fantasma o simili... Eh, sì. Però vedete, c'è una buona ragione se continuo a insistere tanto su quel che vi dico... Dopotutto, beh, io ero il *suo* datore di lavoro... Ahh, non temete, su! È ovvio che ora vi narrerò la sua storia. Come? Che

cosa c'è, professorino? Ah, sì, il nome del locale era "Bichūya" e si trovava a Nihonbashi. Ora, se non è un problema continuerei con il racconto.

Circa cinque anni fa, decisi che era il momento di andare in pensione e di lasciare in eredità la mia azienda... Il problema, tuttavia, era che non avevo alcun erede a cui lasciare il tutto... Non so se fosse per colpa di un seme pessimo o di un terreno arido, se m'intendo... Però, sì, ecco, mi ritrovavo in una situazione tale in cui avevo superato i cinquanta, non avevo alcun figlio e mia moglie era passata a miglior vita ormai da tempo, lasciandomi completamente solo. Ecco perché, per farla breve, finii per decidere di adottare uno degli impiegati dell'azienda.

Sapete, fino a prima di quel momento ero stato costantemente impegnato... D'altronde, il mercato del grano è parecchio esigente, sapete? Ero, infatti, solito essere sempre in giro per le varie regioni alla ricerca di grano da acquistare, oltre che a prestare assistenza ad altri colleghi grossisti. Capirete bene, quindi, che era assai difficile riuscire a trovarmi al Bichūya, figurarsi avere il tempo materiale per preoccuparsi delle eventuali minuzie del locale! Che dico, a malapena avevo il tempo di mangiare! Ma è ovvio che avevo molti dipendenti ad occuparsi dell'azienda: capibottega, vicecapi, commessi e persino garzoni... Però, vedete, se proprio devo essere onesto con voi, signori... Beh, la verità era che proprio non riuscivo a fidarmi di nessuno di loro. Prego? Eh, sì, avete proprio ragione: ero uno spilorcio in tutta la sua gloria, che non badava ad altro se non al proprio tornaconto. A oggi, sono riuscito a fare mio il cosiddetto modo di dire: "Col poco si gode, e coll'assai si tribola"... Però, sì, ecco, all'epoca ignoravo del tutto quello stile di vita, ero convinto che chiunque avessi intorno, volesse in realtà solamente approfittarsi in qualche modo di me e della mia fortuna.

Sì, sì. Ovviamente tutti erano a conoscenza del fatto che non avessi alcun erede e che avrei, dunque, dovuto sceglierne per forza uno tra di loro... Eh, beh, quella era la mia intenzione fin dall'inizio. Però, sì, vedete, all'epoca io... signori, non lo avevate ancora capito? Il punto era che se un mio impiegato si rivelava essere bravo a maneggiare il denaro, io lo reputavo automaticamente un avaro, ma se al contrario un altro si rivelava essere una persona seria, lo ritenevo uno che si perdeva in ogni minuzia e che non riuscisse a concludere realmente mai nulla. Capite ora? Ovunque guardassi, non riuscivo a vedere altro che difetti. Era un bel problema, no? Se fossero stati sangue del mio sangue, forse, non avrei badato più di tanto a quel genere di cose... No, non è vero... Non avrebbe fatto comunque alcuna differenza... A ogni modo, dovevo pur lasciare qualcuno in carica ad occuparsi delle piccole necessità del Bichūya, o altrimenti non ne avrei ricavato nulla, no? Beh, all'epoca c'era Tatsugorō, il mio capobottega, e se devo dirla proprio tutta, si trattava di una persona più che per bene. La mattina, era sempre il primo ad alzarsi ed era anche solito prendere l'iniziativa e mettersi a lustrare il posto. Lavorava meglio di qualsiasi altro apprendista e inoltre eseguiva tutto con profonda meticolosità, dallo spolverare i mobili all'amministrazione della cassa. No, forse ora sto esagerando... Però non si poteva dire che non mettesse tutto sé stesso in quel che faceva. Forse avrei dovuto tenerne maggiormente conto... Già... Però, proprio non riuscivo a fidarmi di un dipendente, per quanto fedele egli potesse essermi. Ero sempre solito pensare a cose del tipo:



“Quello lì fa così solo perché sta appresso ai miei soldi!” ...Sì, avete perfettamente ragione... Era proprio un triste e solitario modo di vivere una vita...

Forse, per questo motivo... Io, sì, beh... Uhm, come potrei metterla... Beh, fatto sta che avevo un nuovo apprendista, arrivato da poco... Un ragazzino, sì, che avrà avuto suppergiù tredici anni, o qualcosa del genere. E, beh, praticamente era uno di quegli zucconi campagnoli che venivano mandati da chissà quale villaggio per cominciare un apprendistato. E il suo nome era... Uhm... che fosse Yasuke?

Oh, c'è forse qualcosa che non va, signor monaco? Vi sentite poco bene? Mmh... mi era parso come di sentirvi emettere un lamento... Ah, mi sbaglio? Meglio così, allora. Dove eravamo? Ah, sì, Yasuke. Ricordo che gli ero particolarmente affezionato. Perché? Beh, signorina Ogin, il motivo è che il ragazzino non era altro che un buono a nulla... Sa, non aveva tutte le rotelle a posto, se capisce cosa intendo. Riusciva certamente a comprendere quel che gli veniva detto, o almeno la maggior parte delle volte, però sì, ecco... Non era come tutti gli altri ragazzini della sua età. Potremmo dire che mentalmente si avvicinava di più a un bambino di cinque, massimo sei anni. Ecco, sì, esattamente. Era un sempliciotto, privo di qualsiasi tipo di ambizione. Era il tipo di ragazzino che, se complimentato, rideva di gusto, ma se rimproverato, scoppiava in un mare di lacrime.

Che cosa vi prende ora, signor monaco? Avete come un brutto colorito... Prego? Dite che è per via dell'illuminazione? Sarà... Comunque, brutti coloriti a parte, credo proprio che non potremmo affidarci per tutta la notte a questa candela, continuando così non giungerà mattina che si consumerà completamente. Come, ne ha un'altra nella sua cassetta per le offerte, signor mendicante? Proprio quel che ci si aspetterebbe da uno come lei, preparato per qualsiasi evenienza, eh?

A ogni modo, dov'ero rimasto? Giusto, giusto, stavo parlando di Yasuke. Beh, immaginerete che per com'era fatto, non era di alcuna necessità per l'attività aziendale, se non per quel genere di lavoretti che si lascerebbero fare persino a dei bambini... Ed ecco perché trovavo impossibile che fosse interessato a derubarmi e, quindi, beh... Decisi di tenermelo vicino. Eh, sì, avete ragione. Era abbastanza ovvio che gli altri dipendenti non sarebbero rimasti affatto contenti di questa mia decisione, dato che oltre a non ricevere alcuna gratifica per i loro sforzi dovevano ora pure accollarsi un buono a nulla... Infatti, molti provarono a dire la loro, ma come potrete ben immaginare, li licenziai tutti. Non potevo permettermi certi atteggiamenti. Tuttavia, più aumentavano i licenziamenti, più il morale dei miei dipendenti andava via via a crollare. Era come se avessero perso ogni volontà di impegnarsi nel loro lavoro. Lo so, lo so... Ora comprendo quel che all'epoca stava succedendo, d'altro canto, se non si riceve mai alcuna riconoscenza per l'operato svolto, come ci si potrebbe aspettare che chiunque continui a lavorare come se nulla fosse? È naturale che questi cominciassero a lavorare male e dove si lavorava male, si commettevano degli errori. E per tutti quelli che commettevano degli errori... Beh, gli davò il benservito. In breve tempo, mi ritrovai con quasi la metà dei dipendenti iniziali... Eh, sì, all'epoca ero proprio *cieco*.

Tornando, però, per un momento a Yasuke. Ecco, il ragazzino seppur scemo possedeva comunque un'abilità estremamente particolare. Mmh, come faccio a spiegare bene ciò che intendo... Beh, se per esempio decidessimo di riempire con dei

fagioli *azuki* una ciotola fino all'orlo, ecco che Yasuke, con anche solo un'occhiata fugace, sarebbe in grado di rivelarcene il numero esatto! ...Cielo, signor monaco, che cosa vi preoccupa? ...Signor monaco? Vi sentite bene? Come? Ah, sì, esatto, proprio una cosa incredibile!

E pensate che non si sbagliava mai, neppure di un fagiolo! E non era neppure la fortuna del principiante, infatti, per quante volte glielo si riproponesse, Yasuke era sempre in grado di indovinarne il numero esatto. Sì, avete capito bene, guardandoli una sola volta e soppesandoli con le mani. Credete che potesse farlo perché ne capiva il peso? È possibile, è vero. Ah, voi altri, invece, affermate che pur conoscendo con precisione il peso di un singolo fagiolo, sia comunque impossibile capirne la quantità esatta? Forse per delle semplici persone, sì. Infatti, queste proverebbero solo a sparare numeri a caso, è vero, ma non Yasuke. No, lui riusciva sempre e comunque a indicarne il numero esatto, sia che fossero stati all'interno di un bicchiere, sia all'interno di un barile. Era una cosa davvero impressionante, e io – e qui si potrebbe capire fin dove si spingesse la mia avidità – decisi che non avrei potuto non approfittare di questa incredibile abilità per arricchirmi maggiormente.

Ecco perché, decisi di organizzare un banchetto in onore di un certo *daimyo*, sì, era un certo *lord* di un feudo vicino o simili, ora non ricordo con esattezza. Però ecco, avevo pianificato tutto a dovere. Yasuke sarebbe stato l'intrattenimento della serata, si sarebbe seduto lì vicino, aspettando un mio cenno, io avrei poi invitato il *lord* a prendere una manciata di fagioli *azuki* con un misurino, che gli avrei precedentemente lasciato lì vicino al tavolo, e avrei fatto intervenire il ragazzo, il quale, prendendo tra le mani il bicchierino e analizzandolo a dovere, ne avrebbe indicato la quantità esatta. Successivamente, i suoi sottoposti si sarebbero riuniti per contare a uno a uno i fagioli, confermando infine il numero indicato da Yasuke. Andò tutto secondo i piani e il *daimyo* ne rimase così entusiasta che decise di ricompensarmi profumatamente. E non solo quello, riuscii persino a far crescere di guadagno i miei affari...

Tuttavia, tutta quella fortuna improvvisa mi stava soltanto annebbiando maggiormente la mente, tant'è che me ne uscii dal nulla annunciando a tutti i presenti che avevo deciso che avrei fatto di Yasuke il mio successore. Non seppi neppure io cosa mi prese in quel momento, era come se quella frase mi fosse quasi sfuggita. Ovviamente, come c'era da aspettarsi, tra tutti si levò un grido di sorpresa e sgomento. Tutti meno che Yasuke, il quale non fece nulla, se non starsene lì fermo imbambolato con un semplice sorriso stampato sulle labbra. Però, sì, oramai quel che era fatto era fatto, e la gente ricomponendosi, ben presto iniziò a festeggiare allegra per la notizia. E, beh, che festeggiamenti sarebbero stati senza gli *azuki*, l'elemento che ci aveva portato a quel preciso momento di celebrazione? In fin dei conti, quei fagioli sono conosciuti per portare fortuna e perché non approfittare della situazione e mangiare proprio quelli con cui Yasuke aveva deliziato il *lord*?

Era chiaro che il ragazzino non stesse realmente capendo qual era la situazione, ma era rimasto comunque contento delle celebrazioni e della pietanza scelta, dato che gli *azuki* erano il suo piatto preferito. Infatti, fu così contento che si propose addirittura di andare lui stesso a lavarli. Ora, come ben ricorderete, Yasuke non era di alcuna utilità all'azienda e quindi, dovendogli far fare pur qualcosa, gli avevo affidato delle

piccole mansioni in cucina, nel retrobottega. Ecco perché, essendo abituato a quell'ambiente, pensai che si fosse diretto lì quando uscì per andare a lavare i fagioli... Tuttavia, passarono i minuti e del ragazzino nemmeno l'ombra. Andammo a controllare, ma era come se fosse svanito nel nulla. La festa poteva ritenersi conclusa, dato che non c'era più niente da celebrare... La gente cominciò ben presto a mormorare tra sé e sé che era proprio vera la frase "*stupido è chi lo stupido fa*", e io non potei far altro che dispiacermi per lui, anche se la cosa non mi aveva stupito poi più di tanto. Tuttavia, la sua improvvisa scomparsa, mi aveva come lasciato un senso di delusione.

Passarono alcuni giorni da allora e... già, la notizia ci giunse da un poliziotto locale. Ci comunicò che avevano trovato un cadavere sulle sponde del fiume Sumida e che dagli abiti che portava, la polizia ritenne che si trattasse di un mio dipendente. Ecco perché mi chiesero di recarmi lì per un accertamento... Già, si trattava del cadavere di Yasuke... E la sua testa... era come se gli avessero spaccato il cranio in due... Mi chiesi cosa potesse essergli accaduto... Era scivolato? Oppure... Era, forse, stato spinto? Nessuno seppe capire che cosa fosse successo con esattezza. In fin dei conti, ci trovavamo nel bel mezzo di Edo, e chi mai sano di mente se ne sarebbe andato al fiume per lavare dei fagioli? Doveva per forza esserci un motivo se aveva deciso di recarsi lì.

E poi, proprio quella stessa notte cominciammo improvvisamente a sentire qualcosa... Come una canzoncina intonata da una terribile creatura che faceva: "*Dovrei forse lavare i miei azuki... O dovrei forse divorare qualcuno?*". Il tutto accompagnato anche da un suono sinistro, simile a dei fagioli che venivano lavati in un recipiente di bambù... La cosa inquietante è che non proveniva da fuori, ma da qualche parte all'interno del Bichūya e suonava incredibilmente simile alla voce di Yasuke... Sì, non era un sogno, la sentii persino io.

Poi, una sera, sentimmo, all'improvviso, un suono come se qualcuno stesse rovesciando qualcosa, simile a piccole biglie. Mi precipitai all'esterno per controllare e lì, sotto la tettoia... Trovai dei fagioli. *Azuki*, per essere più precisi... E ricordo che pensai che per emettere quel suono qualcuno dovesse per forza averli lanciati contro le imposte delle portefinestre del Bichūya. Da allora, quello strano suono continuò per giorni e giorni, sempre uguale e sempre di notte. Fino a quando, un giorno, oltre al suono, percepii anche dell'altro, come una presenza che risiedeva nel retrobottega. Terrorizzato, andai a dare un'occhiata e con mio sommo stupore vidi un ragazzino che se ne stava seduto a contare ad alta voce dei fagioli *azuki* sparsi sul suolo: "*Un fagiolo azuki... Due fagioli azuki... Tre fagioli azuki... Dovrei forse continuare a lavare i miei azuki... O dovrei forse divorare qualcuno?*" e mentre canticchiava quella strana canzoncina era possibile udire quello stesso suono che da notti sentivamo nel locale, simile a dei fagioli che venivano lavati. Mentre lo fissavo ancora terrorizzato, il ragazzino scattò improvvisamente in piedi e si diresse velocemente verso il pozzo che risiedeva all'esterno, scomparendovi all'interno. Che stesse cercando di dirmi qualcosa?

La mattina seguente, ancora turbato da quella visione, decisi di controllare quel pozzo e, come ipotizzai, al suo interno vi trovai gli effetti personali di Yasuke, oltre che a un sacco di fagioli *azuki*... Ma la cosa più scioccante è che vi trovai anche una

pietra ricoperta di sangue. Sì, esattamente. Yasuke, in verità, si era davvero recato in cucina per lavare i fagioli quel giorno, tuttavia, era stato assassinato da qualcuno con una pietra, la quale era poi stata gettata nel pozzo insieme ai fagioli e ai suoi effetti personali. Successivamente, trascinarono via il cadavere, liberandosene gettandolo nel fiume. Vedo che lei è una persona attenta! Infatti, il colpevole altri non era che Tatsugorō! Come feci a capirlo? Beh, con tutto quello che ritrovai nel pozzo non potei non dire nulla alla polizia e, dato che lui all'epoca era il mio capobottega decisi che sarebbe dovuto venire con me per testimoniare. Però, vedete, quando rivelai tutto all'ispettore, ecco che la faccia di Tatsugorō si fece bianca come un lenzuolo e si irrigidì all'improvviso. Eh, sì, stava praticamente confessando l'accaduto involontariamente! Quando successivamente gli chiesi che cosa gli fosse preso mentre eravamo là, lui mi rivelò che dietro l'ispettore, vide un ragazzino girato di schiena e che, da dove sedeva, poteva vederlo lucidare qualcosa, oltre che a sentire quel medesimo suono che si sentiva ogni notte al locale... Era davvero strana come cosa, dato che io non sentii e non vidi alcunché.

Eh, purtroppo sì, fu proprio quel che accadde... Alla fine, per il crimine commesso, Tatsugorō venne condannato a morte. E diciamo che finalmente io capii quello che stava succedendo realmente: fu, infatti, a causa della mia avidità se morirono un giovane e innocente ragazzo e un povero impiegato che lavorò sempre sodo... La consapevolezza di quel che inconsciamente la mia avidità aveva provocato, mi fece capire che era giunto il momento di dare via tutto quello che possedevo. E così, decisi di lasciare la mia azienda al vice-capobottega e di partire in pellegrinaggio, per pregare le due povere anime morte a causa mia.

Ed ecco perché mi ritrovo qui ora, nel bel mezzo delle montagne. Prego? Se c'è dell'altro? Beh, da quel che so, l'anima del povero Yasuke ancora non è riuscita a trapassare. Lo so perché ovunque io vada lo sento ancora canticchiare quella sua canzoncina inquietante... *"Dovrei forse lavare i miei azuki... O dovrei forse divorare qualcuno?"*

Ecco, ecco! Anche ora! L'avete sentito anche voi?! Ed ecco il suono che segue la canzoncina! Ecco, allungate le orecchie! Sentite? Simile a qualcuno che continua a lavare dei fagioli... Quello è Yasuke, ve lo dico io! È il suo spettro che vaga in cerca di vendetta e ci terrorizza con quel suono! Dovete credermi!

## 5

E mentre Tokuemon diceva così, un improvviso urlo angosciato fece ammutolire tutti. Era stato Enkai, che scattò improvvisamente in piedi, come tormentato, e iniziò a farfugliare freneticamente frasi incomprensibili ai più, mentre continuava a muoversi su e giù, agitato. Gli abiti del monaco, ancora fradici, si spostavano con lui e, ben presto, delle gocce finirono sulla già quasi consumata candela, facendo calare nell'oscurità più completa il rifugio.

«Ora basta! *Chi* diamine siete?! E che diavolo state *tramando*?!»

Parve di capire Momosuke tra le varie urla del monaco, ma naturalmente non aveva la benché minima idea del perché stesse dicendo all'improvviso quelle cose. L'unica cosa di cui era certo era che una massa informe e bagnata si stava agitando nel buio, come fuori controllo, infondendo in lui un terrore quasi viscerale. Era, infatti, come se la stessa oscurità stesse pulsando di un'aura feroce tutta sua. Anche il resto del gruppo parve essere rimasto attonito dall'improvviso impeto d'ira del monaco, tant'è che Momosuke era convinto che anche loro, come lui, si erano riparati vicino le estremità del rifugio, facendo aderire i loro corpi il più possibile alle pareti, cercando di stargli il più lontano possibile.

«Si calmi! Si calmi, su!» intervenne Mataichi con tono gentile.

«Basta! Chiudi quella bocca!» gli urlò contro Enkai e poi «...Sì, esatto! Sono stato io! Proprio io a commetterlo!»

Il monaco continuava a urlare e a farneticare che era stato lui, per poi emettere un forte grido quasi animalesco e cominciando a prendere a calci e a pugni le mura e il pavimento del rifugio. Fino a quando, forse esausto e privo di forze, non si ammutolì completamente. Fuori, era ancora possibile udire il forte rumore del fiume in piena, che gorgogliava impetuoso... E così la pioggia, che aveva ricominciato a scendere giù violenta e potente. Si poteva anche percepire il vento che frusciava tra gli alberi della montagna e che ne agitava le fronde. Poi, all'improvviso... Tra tutti quei rumori ne emerse *un altro*. Sinistro e diverso. Sebbene non ci sarebbe dovuto essere quel suono, lì in mezzo a una montagna, oramai tutti i presenti ne erano familiari... Continuo e ritmato, come se qualcuno stesse lavando *qualcosa*... Era il *lava-azuki*! Alla fine, era arrivato!

«Y-Yasuke!»

E con un urlo straziato, Enkai buttò giù a calci la porta del rifugio, e fuggì via a gambe levate. Ora che la porta era stata buttata giù, i rumori che da prima si potevano percepire solamente prestando loro attenzione, risuonavano adesso più forti che mai... Irrompendo con irruenza all'interno del casale.

«... Beh,» ruppe il silenzio Mataichi «potremmo sempre concludere i cento racconti dell'orrore...»

Da fuori si sentì un urlo straziato di Enkai, mescolato al suono intermittente della pioggia e a quello impetuoso del torrente. Quell'urlo rimase come un suono sospeso nelle orecchie di Momosuke, corto e strozzato... E il ragazzo non seppe più capire se si stesse trattando della realtà o se la sua mente gli stesse giocando dei brutti scherzi. La pioggia, nel mentre, continuava a scendere giù: violenta, forte e incessante.

Il resto della notte fu passato in un silenzio quasi tombale. Nessuno, infatti, parlò più e la candela non venne mai riaccesa. Gli unici suoni presenti venivano provocati involontariamente da quelle persone che, vicine alla porta rotta, cercavano di ripararsi dagli schizzi della pioggia che entravano inesorabilmente dentro al rifugio.

Infine, giunse l'alba. La pioggia era completamente cessata e in cielo si stava alzando un sole caldo. Tutti uscirono dal rifugio, con in mente l'idea che gli avvenimenti della notte precedente altro non erano che un brutto e lontano incubo.

*Beh, ma tutte le cose passate appaiono quasi come un sogno, bello o brutto che sia stato.*

Pensò Momosuke tra sé e sé mentre anche lui finalmente usciva fuori all'esterno.

*Chissà che cos'è preso a quel monaco... Proprio non riesco a capirlo... Che fosse un mentecatto?*

E mentre Momosuke cercava di capire che cosa fosse successo la sera prima, si sentì all'improvviso qualcuno urlare, «Hey, venite! È grave!»

A parlare era stato un contadinotto che aveva lasciato il rifugio poco prima di Momosuke. «P-presto! Il monaco...» continuò annaspando, «il monaco è morto!»

Sentendo quelle parole Momosuke si mise a correre. A pochi passi dal rifugio, lungo un pendio roccioso, si trovava il torrente. Rispetto a ieri, il livello dell'acqua era calato, ma la corrente avanzava ancora violenta. Da qualche parte era possibile udire qualcosa di simile a dei fagiani che stridevano lontani e sembrava quasi che stessero dicendo che chiunque fosse stato a morire, la colpa non era da attribuire né alla montagna né alla sua fauna.

È lì che trovarono il cadavere di Enkai, sulla riva del fiume, con la testa immersa nell'acqua. Molto probabilmente, dopo essere fuggito dal rifugio, doveva aver perso l'equilibrio e aver battuto la testa contro un masso, dato che la sua calva nuca era interamente macchiata di sangue... Momosuke spostò l'attenzione dalla nuca alla strana espressione che aveva sul viso: Enkai era morto con gli occhi sbarrati e sul volto c'erano ancora i segni di un forte sgomento, pareva come se nei suoi ultimi momenti, il monaco si fosse messo a piangere.

Forse, il grido che udirono la notte prima, quando oramai se n'era andato dal rifugio, era stato l'ultimo prima di morire. Lo scribacchino s'inginocchiò e unì le mani in segno di preghiera, poi, da dietro le sue spalle sentì la burattinaia commentare, «Vi avevo detto o no di fare *attenzione?!*»

Quando si voltò per guardarla, Momosuke notò che insieme a lei, in piedi, c'erano anche Mataichi e il mercante, di cui aveva poco prima appreso il nome, Bichūya, se non ricordava male. Gli altri, invece, erano rimasti a osservare la scena a debita distanza, mentre il signor Gohei, quello più vecchio di tutti, era rimasto a sbirciare dall'ingresso del rifugio.

«Hey, signor. Sono-in-pensione-ma-ho-la-vita-agiata, mi corregga se sbaglio... Ma dissi o no che dopo l'apparizione del *lava-azuki* bisogna prestare attenzione ai corsi d'acqua?» continuò Ogin incalzando Tokuemon e corrucciando la fronte perplessa.

Il mercante la ignorò e unì anche lui le mani in segno di preghiera. Poi, osservandolo, commentò, «Che brutta cosa... Neppure la protezione del Buddha è riuscita a salvarlo dai suoi demoni...»

«State dicendo che a ucciderlo è stato lo spirito del *lava-azuki*?» domandò un contadinotto sentendo quanto affermato da Tokuemon.

Mataichi, che se n'era rimasto in silenzio fino a quel momento, annuì con un ampio cenno del capo, «Così parrebbe...» e poi, rivolgendosi a Momosuke continuò, «Beh, professorino, pare inoltre che mi sbagliassi sul conto del *lava-azuki*... Forse esiste davvero una creatura del genere. Proprio come affermavi tu...»

«L-lei dice?» farfugliò Momosuke a corto di parole mentre si alzava in piedi.

Infatti, avrebbe avuto molto più senso affermare che fosse morto a causa di una semplice caduta. Eppure, tutti potevano confermare di aver sentito, in quel momento, il suono del *lava-azuki* mentre lavava i suoi fagioli. Doveva per forza essere stata quella creatura, per quanto assurdo potesse suonare. Mataichi guardò dritto in volto Momosuke, come per dirgli che avevano raggiunto una tacita intesa.

Poi, si rivolse agli altri ad alta voce, «Per caso qualcuno tra i presenti sa qual è il tempio verso cui era diretto il monaco?»

«Probabilmente si trattava dell'Engyōji... È un vecchio tempio che si trova proprio al di là del fiume. Sono andato lì in visita lo scorso anno e conosco personalmente anche il signor Nikken, l'abate che ne è a capo» rispose uno dei venditori ambulanti.

«Oh, ma davvero?» fece di ritorno Mataichi, «Beh, così è già tutto più semplice, direi! È proprio vero che alcuni incontri sono voluti dal Destino! Allora, ecco, se non dovesse esserle un problema e se dovesse essere diretto nella medesima direzione... Non è che potrebbe fermarsi al tempio e aggiornare l'abate circa le circostanze del monaco? Per quanto riguarda noi... Beh, non possiamo mica continuare a lasciare qui a galla il suo cadavere, altrimenti il *karma* prima o poi punirà anche noi! Forza, su, aiutatemi a tirare fuori dall'acqua il suo cadavere! Professorino, anche te, non stare con le mani in mano...»

E senza attendere ulteriormente, il mendicante si affrettò ad avvicinarsi alla carcassa e a prenderle la testa tra le mani. Momosuke, incalzato, lo seguì e superandolo si diresse verso le gambe del defunto.

«Dovrei menzionare all'abate di quel che è successo con il *lava-azuki*?» chiese il venditore ambulante mentre si preparava a partire.

«Per forza, no?» gli rispose Mataichi con voce forte e chiara e poi, rivolgendosi a Momosuke, «Ci sei, professorino? Uno... due... E oh, issa!»

Momosuke sollevò dai gelidi piedi la flaccida carcassa e insieme a Mataichi l'adagiarono sul suolo sterrato. Poi, il mendicante si ricompose e aprì la sua cassetina per le offerte, da dove tirò fuori una campanella e la fece risuonare un paio di volte.

«*Ongyō shitate matsuru, accetta questa umile offerta...*»

Infine, estrasse un talismano di carta e glielo appoggiò sulla fronte spaccata e tutti i presenti, in tacita intesa, inchinarono il capo in segno di preghiera. Da qualche parte, si sentirono anche degli uccelli cinguettare.

In seguito, decisero di trasportare la salma del monaco dentro il rifugio, al riparo dalle intemperie atmosferiche. E, via via che il tempo trascorreva, le persone, che erano state fino a quel momento presenti, iniziarono a disperdersi in piccoli gruppi per proseguire il loro cammino. Gli ultimi che rimasero con il cadavere furono Momosuke, Ogin, Tokuemon, Mataichi e il vecchio Gohei che se ne stava lì, a fissare il corpo privo di vita di Enkai con un uno sguardo imperscrutabile. Una strana atmosfera avvolse i protagonisti.

«Sono quasi triste che sia finita così...» ruppe il silenzio il mendicante, «bada bene, non che fossimo in *errore*, eh. Tuttavia... non saprei, forse era già *stato scritto* che le cose avrebbero seguito questo corso».

Gohei rispose con un «Già» rauco mentre si premeva le mani in volto e un singhiozzo strozzato erompeva dalla sua gola. Presto le spalle del vecchio iniziarono a tremare e non riuscì più a trattenere le lacrime. Stava piangendo sommessamente.

«Immagino che debba aver sofferto molto, signor Gohei» s'intromise Ogin, «ma non deve più rattristarsi, come vede il *maledetto* Tatsugorō è morto! Yasuke è venuto a prendersi la sua anima!»

«Eh, è proprio vero che alla fine *tutti i nodi vengono al pettine...*» continuò Tokuemon, «e pensare che avevo persino proposto a Mataichi di perdonarlo nel caso avesse deciso di confessare... Sembrava davvero che stesse pellegrinando per espiare le proprie colpe, e invece...»

«A-aspettate un secondo. Voi... Siete voi che?» interruppe Momosuke perplesso dalla situazione.

Mataichi non diede modo allo scribacchino di finire quella frase, decidendo di spiegargli la situazione in maniera maestosa.

«Vedi, prima che il *per così dire* Enkai, qui presente, decidesse di farsi monaco, altro non era che un delinquente di nome Tatsugorō, che girovagava per questa montagna saccheggiando e commettendo gravi crimini».

«Hai detto Tatsugorō? Ma com'è possibile, quello era... Lavorava per lui, Bichūya, no? Lo aveva detto prima... Sono sicuro di averlo scritto qui, da qualche parte...»

Momosuke prese il taccuino tra le mani e iniziò a sfogliarlo, aveva trascritto le storielle dell'orrore di ieri notte parola per parola proprio lì dentro. Era sicuro che quel nome fosse lì, da qualche parte nella storia di... Mataichi scoppiò in una fragorosa risata.

«Ah, già... L'azienda Bichūya! Beh, professorino, la verità è che non esiste alcun locale con quel nome! Quest'uomo di mezz'età con la parlantina non è altri che Jihei. Un piccolo truffatore, se vogliamo dirla tutta».

«Ah, questa è bella! Qui abbiamo proprio un bue che dà del cornuto all'asino... Mataichi, se devi dire le cose come stanno, dille bene!» commentò il cosiddetto mercante e che Momosuke, fino alla sera prima, conosceva con il nome di Tokuemon Bichūya.

Mentre ascoltava, lo scribacchino si rese conto che non solo i modi, ma anche il tono di voce erano completamente cambiati.

«Fatti dire davvero come stanno le cose, ragazzino. Lo vedi Mataichi? Beh, ora potrà pure andarsene in giro a fare sermoni e a puzzare d'incenso, ma fino a poco tempo prima era conosciuto come il più grande truffatore-raccontaballe di Edo. Tant'è che gli appiopparono pure il nomignolo di Mataichi il persuasore... Questo perché riusciva a truffare e a convincere chiunque con le sue belle e vuote parole!»

«C-che cosa?»

Momosuke era a corto di parole, completamente confuso dalla situazione.

Il mendicante – o meglio, Mataichi il persuasore, guardò Momosuke dritto in volto. L'espressione che aveva, celava un misto di sentimenti contrastanti, come se stesse



decidendo che doveva farci con lo scribacchino. Dopo un lasso di tempo che per Momosuke sembrò interminabile, finalmente si decise a parlare.

«Vedi, tempo addietro... Anzi, più precisamente dieci anni fa, questo *maledetto* delinquente s'invaghì della giovane e adorata figlia del qui presente signor Gohei, Riku... Però, vedi, la cosa è che lei era già promessa in sposa a un altro. E questo *qua* che decise di fare? Beh, per poter realizzare il suo desiderio, la rapì, durante la notte della cerimonia di nozze e la portò in questa baracca... Dove la rinchiuse e ne abusò per sette giorni e sette notti...»

«Come? Riku? M-ma quello non era il nome della sorella maggiore di Ogin? Aspetti, non mi dica che anche lei...»

Ogin si girò e mostrò a Momosuke uno dei suoi sorrisi più amorevoli.

«Oh, caro... Lo si capisce anche solo guardandomi: sono nata e cresciuta a Edo. D'altronde, come potrebbero mai esistere dei provincialotti con dei gusti raffinati come i miei? Suvvia! Comunque, sì, Riku era la preziosa figlioletta del signor Gohei. Però, vedi, la mia storia non era poi così errata... Riku, infatti, era certamente di una bellezza rara e beh, l'unica cosa che alla fine ho modificato è l'antagonista... Infatti, non fu presa da un gatto selvatico, ma da un *lupo famelico*...»

Mataichi continuò il discorso da dove lo aveva lasciato Ogin, dato che questa aveva deciso di concluderlo in maniera ambigua.

«Quando finalmente la trovarono in questa catapecchia... Beh, Riku aveva completamente perso il lume. Indossava ancora gli abiti nuziali e quando la gente le chiese che cosa le fosse accaduto, beh, Riku non fece nulla. Era diventata come una bambola, incapace di comprendere e di rispondere. Tant'è che non rimise nemmeno mai più piede all'esterno. Morì qui, dentro questo rudere fatiscante...»

«Ma allora, le storie raccontate ieri notte erano...»

Momosuke non riuscì a concludere la frase, mentre un turbine di pensieri gli invadeva la mente.

*Ma allora, non erano affatto storie folcloristiche originali... Beh, però non è neanche vero che si trattasse di puri fatti di cronaca... No, avevano messo su ad hoc delle ingegnose riscritture di quel che era realmente accaduto, creando così delle storie ricolme di significati allegorici comprensibili solo a chi ne era a conoscenza!*

«Caspita, ma allora questo...»

Momosuke sembrò solo in quel momento capire realmente dove si trovassero. Il rifugio in cui si erano riparati ieri per il maltempo, altri non era che il medesimo luogo narrato da Ogin nella sua storia, quello che il padre della finta-Riku fece costruire dopo che lei era stata stregata dal gatto selvatico e lo stesso luogo in cui la vera-Riku era stata rapita e abusata da un farabutto... Altro che gatti selvatici e poteri felini... Il ragazzo si guardò intorno, come se vedesse *per la prima volta* quel luogo. Poteva solo immaginare che cosa avesse realmente passato quella povera ragazza... Vittima di umiliazioni e abusi continui, rapita nella notte delle sue nozze da un pazzo scellerato... Portata allo sfinimento e alla pazzia a tal punto da non voler più uscire da lì e morire di fame... E questa persona, che Momosuke aveva conosciuto fino a poche ore prima come un monaco dall'aria strana e impacciata... Era lui che aveva...

Anche Mataichi stava fissando il corpo privo di vita di Enkai, o meglio, di Tatsugorō.

«Non si seppe mai che l'assassino fu lui» proseguì Mataichi, «no, non è vero, alcuni sospettarono che a commettere il crimine fosse stato lui, ma non ebbero mai delle prove sufficienti per incastrarlo... Il furbo bastardo era riuscito a coprire per bene tutte le sue tracce. Anche se...»

«Anche se?»

«Anche se, beh, Yasuke assistette alla scena... Il fratellino minore di Riku, non è forse così, signor Gohei?» chiese il mendicante, mentre il vecchio si limitò ad annuire e a guardare in basso.

«Il fratello? Ha detto Yasuke? Ma quello era il nome usato per il ragazzino del Bichūya!»

«Esattamente, solo che appunto... Yasuke era un po'... Ha capito»

Mataichi cercò di divagare, ma Momosuke colse comunque quel che il mendicante volesse far intendere. Il vero Yasuke aveva problemi di *deficit* proprio come lo Yasuke della storia di ieri raccontata da Jihei. Se però era vero che aveva assistito all'incidente, il fatto che non avesse tutte le rotelle a posto era un problema. Nessuno, infatti, gli avrebbe mai dato retta, rendendo così la sua testimonianza vana.

«Capirai bene, che il signor Gohei, sentendo la testimonianza di suo figlio, voleva vendicarsi della morte di Riku. Tuttavia, era conscio che non avrebbe mai potuto chiedere a suo figlio di sporcarsi di sangue anche lui le mani... Ecco perché, una volta che compì 18 anni – oramai, quasi cinque anni fa – decise di farlo entrare come apprendista asceta nel tempio Engyōji, vicino al suo villaggio».

«Engyōji? Ma quello...»

«Sì, esatto, lo stesso tempio in cui era diretto questo finto monaco qua...»

«Ma allora...»

Anche Jihei si avvicinò per guardare la salma molliccia.

«È come dissi ieri: Yasuke fu subito preso a cuore dall'abate del tempio, che decise di tenerlo vicino a sé... E anche la storia dei fagioli *azuki* è vera. Infatti, il piccoletto era davvero in grado di affermarne il numero semplicemente guardandoli e tenendoli tra le mani. Pare, infatti, che questa sua abilità tornasse particolarmente utile al tempio. Però, ecco, sì. L'arrivo di Yasuke al tempio destabilizzò parecchio Tatsugorō. Immaginate lo shock che doveva aver provato nel rivederselo davanti...»

Momosuke non capiva.

«In che senso? State dicendo che *anche* lui era nel tempio?»

A quel quesito, Mataichi riprese parola. «Crediamo che dopo la morte di Riku, Tatsugorō sia stato tormentato da dei profondi rimorsi e che per via di questi egli abbia preso la decisione di rifugiarsi nella Fede... Ecco perché era un monaco presso quel tempio. Bah, va anche considerato che forse abbia deciso di usare la Fede solo come scusa, una facciata, se capisci cosa intendo. Poi, una volta che le acque si sarebbero calmate, sarebbe potuto ritornare a fare quel che voleva... Però, ecco che all'improvviso si presentò nientepopodimeno che Yasuke, l'unico testimone dei suoi

reati! E non poteva permettersi di vivere nell'angoscia dell'attesa che il ragazzo svelasse a tutti quel che era realmente successo...»

«Quindi, anche Yasuke...»

«Già...» proseguì Ogin. «Un giorno, Yasuke andò a lavare degli *azuki* al torrente che si trovava vicino a quel che le persone dei dintorni chiamano "il Monolite del Demonio", ovvero, una grossa lastra di pietra aguzza... Quando, all'improvviso qualcuno da dietro le sue spalle lo spinse con forza contro il macigno e gli fracassò il cranio in due... Che storia orribile, vero Mataichi?»

«Altroché se lo è... Pensa che quel Monolite aveva fatto da sfondo all'infanzia dei due fratelli. Infatti, fin da piccoli, erano soliti recarsi là per giocare insieme ed è forse proprio lì che Tatsugorō anche vide per la prima volta Riku, rimanendone folgorato... Pensare che quello sia poi diventato anche lo stesso luogo in cui ha ammazzato Yasuke a sangue freddo, che dire...»

Al signor Gohei, sentendo quelle parole, scappò un singhiozzo strozzato. Mataichi spostò lo sguardo dal cadavere al povero vecchio, in volto aveva un'espressione carica di preoccupazione e pena.

«Quest'essere spregevole non aveva portato solamente un figlio via a questo povero padre, ma ben tutti e due... E il signor Gohei, beh, era certo della sua colpevolezza, ma non aveva ancora alcuna prova contro di lui, niente. Non sapeva come fare per poterlo incastrare... Ed è qui che entrammo *noi* in azione con la nostra piccola farsa. Sapevamo, infatti, che Tatsugorō – o Enkai se preferisci – doveva recarsi a Edo per delle commissioni volute dal tempio. Ecco perché decidemmo di pedinarlo tutto il giorno, seguendo ogni sua azione. E poi, quando finalmente arrivò per lui il momento di tornare "a casa", ecco che si mise a diluviare! Fu proprio una manna dal cielo!» e mentre concludeva il suo discorso, Mataichi si diresse verso l'uscio oramai distrutto.

«Quel nubifragio deve essere stato mandato dalle povere anime di Riku e Yasuke...» commentò Ogin mentre sia lei che Jihei si apprestavano a seguire i passi del mendicante.

«State dicendo che gli eventi di ieri sera erano tutti una trappola escogitata da voi altri?»

Momosuke mentre li osservava, pensò che quella era stata davvero una trappola ben congeniata. Fino al più minuscolo dettaglio. Infatti, gli avvenimenti raccontati dalle loro due storie... Dalla sparizione improvvisa dal matrimonio, al morire rinchiusa in una capanna... per poi spostarsi a parlare dell'abilità di indovinare il numero esatto dei fagioli, e persino dell'uccisione da dietro mentre lavava gli *azuki*... A sentirle così, sembravano davvero delle storie dell'orrore sconnesse tra loro. Eppure, erano proprio quei piccoli dettagli che permettevano, a chi era a conoscenza della verità, di collegare le due storie e capire cosa stesse realmente accadendo. Soprattutto l'idea di utilizzare i nomi originali fu una delle *chicche* meglio riuscite: infatti, se Enkai sentendo inizialmente il nome di Riku si era solo insospettito, sentendo quelli di Yasuke e di Tatsugorō si allarmò completamente, portandolo al terrore più viscerale.

Per le persone presenti, ignare come lo era stato Momosuke fino a poco tempo prima, quelle storie apparivano solo innocenti e interessanti da ascoltare, ma per il

colpevole... Quelle storie rappresentavano la sua condanna. Ecco, dunque, perché alla fine ieri notte esplose all'improvviso... Momosuke poteva ancora rammentare quel che farfugliò freneticamente prima di scappare via dal rifugio a gambe levate...

*Ora basta! Chi diammine siete?! E che diavolo state tramando?!*

E poi, ancora...

*...Sì, esatto! Sono stato io! Proprio io a commetterlo!*

Ora tutto aveva finalmente un senso. Il fatto che avesse reagito così non faceva che confermare quanto detto precedentemente dalla banda, ovvero che Enkai altri non era che il colpevole di tutte quelle morti.

«Senza ombra di dubbio!» rispose Ogin, mentre si girò per guardare anche lei la salma dell'ex monaco. «Va però specificato che siamo comunque stati baciati dalla fortuna. Infatti, seppur rischioso, abbiamo lasciato che fosse lo stesso Enkai a decidere se venire o meno a rifugiarsi in questa baracca... Infatti, non pensavamo neppure di trovare altra gente al nostro arrivo. Com'era possibile che così tante persone fossero in giro nel bel mezzo del diluvio? E sto parlando anche di te, professorino... Quando io e il signor Gohei giungemmo al rifugio, al suo interno ci trovammo già altre quattro persone... Incredibile, davvero, non avevo parole. Se non fosse stato per Mataichi che riuscì a convincere il monaco a venire, beh, sarebbe stato tutto vano, ovviamente...»

«Beh, ora che sai come stanno le cose, professorino, che vorresti fare?» s'intromise Mataichi, «A ogni modo, il nostro lavoro qui è finito. Ce ne andiamo. Tu fa' pure come meglio credi, ma bada bene, l'abate dell'Engyōji non sa nulla di questa vicenda e, dato che il signor Gohei gradirebbe che non si spargesse troppo la voce... Beh, sì, sarebbe carino non...»

«Ma certamente,» gli rispose Momosuke, «in fin dei conti, a causare tutto è stato il *lava-azuki*, no?»

«Esattamente... *Dovrei forse lavare i miei azuki... O dovrei forse divorare qualcuno?* Ahahah» e dicendo così, Mataichi sorrise a Momosuke e aiutò Gohei a uscire da quel rifugio. Poi, prima di andarsene una volta per tutte, il mendicante si girò un'ultima volta verso lo scribacchino e gli disse: «Hey, se volessi attraversare il torrente, so che ci dovrebbe essere un vecchio ponte di legno su a valle. È la strada più tranquilla e sicura da percorrere, fidati».

E con quello, scomparve una volta per tutte.

## BIBLIOGRAFIA

- ATAÖZÜ, Ayşe Firat Dalak, *Imageries of horror in literary translation: the Turkish translations of clive baker's the books of blood volume I*, Çukurova Üniversitesi, Adana, 2019;
- BASSNET, Susan, *La traduzione. Teoria e pratica*, Bompiani Milano, Milano, 1980;
- BASSO, Susanna, *Sul tradurre: Esperienze e divagazioni militanti*, Saggi Bruno Mondadori, Milano, Mondadori, 2010;
- BERMAN, Antoine, *La prova dell'estraneo*, trad. it. di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 1997;
- BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio editore, Venezia, 2009;
- BUCHANAN, Ian, *A Dictionary of Critical Theory*, Oxford University Press, 2010;
- BUFFONI, Franco, Intervento per il convegno *Il traduttore come Autore*, Università per Stranieri di Siena, Siena, 2009;
- CALVETTI, Paolo, *Introduzione alla storia della lingua giapponese*, Dipartimento di studi asiatici, Napoli, 1999;
- CARMIGNANI, Ilide, *Gli autori invisibili: Incontri sulla traduzione letteraria*, Besa Muci, Nardò, 2020;
- CARROL, Noël, *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, Inc., New York, 1990;
- CUCINELLI, Diego, *Kyōgoku Natsuhiko: a rhetoric beyond the second degree*, in *Between*, IV. 7, 2014, (ed. online);
- CUCINELLI, Diego, *Yōkai e letteratura: la lettura al secondo grado di Kyōgoku Natsuhiko*, *Riflessioni sul Giappone Antico e Moderno Vol. I*, a cura di Matilde Mastrangelo, Luca Milasi, Stefano Romagnoli, Roma, 2014;

- DIADORI, Pierangela, *Teoria e tecnica della traduzione: strategie, testi e contesti*, Le Monnier Università, Mondadori Education, Milano, 2012;
- DIADORI, Pierangela, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Studi Superiori, Linguistica, 1105, Carrocci Editore, Roma, 2018;
- DUTTA-FLANDERS, Reshmi, *The Language of Suspense in Crime Fiction: A Linguistic Stylistic Approach*, Palgrave Macmillan, Londra, 2017;
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*, Tascabili Bompiani, 424, Milano, Bompiani, 2022 (I ed. 2003);
- FAINI, Paola, *Tradurre: Manuale teorico e pratico*, in Manuali universitari, Lingue e letterature straniere, No. 68, Roma, Carrocci editore, 2020 (I ed. 2008, ed. originale 2004);
- FUSE, Naoki, *Tokieda Motoki and his theory of Language as process*, the Ohio State University, 2010;
- GENETTE, Gérard, *Figure III: discorso del racconto*, traduzione a cura di Lina Zecchi, Einaudi Editore, Torino, 2006;
- GENETTE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, traduzione a cura di Channa Newman e Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1982;
- GRODAL, Torben, *Crime and Horror Fiction, in Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford University Press, 1999;
- GRODAL, Torben, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Clarendon Press, Oxford, 1999;
- HASEGAWA, Yoko, *The Routledge Course in Japanese Translation*, Routledge (Taylor & Francis), New York, 2012;
- HERMAN, David, JAHN, Manfred, RYAN, Marie-Laure, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, New York, 2013;

- HIROKO, Inose, *Translating Japanese onomatopoeia and mimetic words*, Universidad de Granada, Granada, 2008;
- HORI, *Hori-sensei (eigoka) to Kyōgoku wōrudo: konyoru mo watashi ha nerenai* (lett. Il professor Hori e il mondo di Kyōgoku: anche questa notte non dormirò), Henshū · Hakkō Kainan kōkō toshokan, n. 12, 2012;
- 堀、「堀先生（英語科）と京極ワールド：今夜も私は眠れない」、編集・発行海南高校図書館、第12号2012 (ed. online);
- JAKOBSON, Roman, *On linguistic aspects of translation*, in *On translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959;
- JAKOBSON, Roman, *Saggi di linguistica generale*, Saggi Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2002 (I ed. 1963);
- JIANG, Qiuxia, *Aesthetic Progression in Literary Translation*, in *Meta: Journal des traducteurs (Translators' Journal)*, vol. 53, n. 4, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, (ed. online: <https://doi.org/10.7202/019651a>);
- KATAN, David, TAIBI, Mustapha, *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Londra and New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021 (III ed.);
- KAWANA, Sari, *Murder Most Modern: Detective Fiction and Japanese Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis and Londra, 2008;
- KING, Stephen, *Danse Macabre*, Berkley Books, New York, 1978 (ed. 1983);
- KOMATSU, Kazuhiko, *Yōkaigaku shinkō: yōkai kara miru Nihonjin no kokoro* (lett. nuove teorie sugli studi yōkai: il pensiero giapponese visto attraverso gli yōkai), Shōgakusan, Tōkyō, 1994;
- 小松和彦、「妖怪学新考: 妖怪からみる日本人の心」、小学館、東京、1994;

- KOMATSU, Kazuhiko, *Ijinron: Minzoku shakai no shinsei* (lett. lett. saggio sull'estraneo: la mentalità di una società popolare), Seidosha, Tōkyō, 1995;
- 小松和彦、「異人論: 民俗社会の心性」、青土社、東京、1995;
- KYŌKAI, *Nihon ryōki*, 823 ca., trad. in italiano a cura di Maria Chiara Migliore, titolo in italiano: *Cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone*, Carocci editore, Roma, 2010;
- KYŌGOKU, Natsuhiko, *Ubume no Natsu* (lett. l'estate dell'ubume), Kōdansha Bunko, Tokyo, 1994;
- 京極夏彦、「姑獲鳥の夏」、講談社文庫、東京、1994;
- KYŌGOKU, Natsuhiko, *El verano de la ubume*, traduzione in spagnolo di Isami Romero Hoshino, Quaterni, Madrid, 2014;
- KYŌGOKU, Natsuhiko, *Kōsetsu hyaku monogatari* (lett. le cento dicerie), Kadokawa Bunko, Tokyo, 1999 (ed. 2003);
- 京極夏彦、「巷説百物語」、角川文庫、東京、1999 (角川文庫の初版発行 : 2003);
- KYŌGOKU, Natsuhiko, *The Wicked and the Damned: A Hundred Tales of Karma series Vol. 1*, traduzione in inglese a cura di Ian M. MacDonald, Creek & River Co., Ltd, Tokyo, 2015;
- LANDAIS, Clotilde, *Challenges and Strategies for Analysing the Translation of Fear in Horror Fiction*, in *Literary Imagination*, volume 18, n. 3, Oxford University Press, Oxford, 2016;
- LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York, 1992;
- LEVÝ Jiří, *La traduzione come processo decisionale*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Neergard, Strumenti Bompiani, Milano, 1995;



- NERGAARD, Siri, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993;
- NEERGARD, Siri, *Teorie contemporanee nella storia della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milano, 1995;
- NORD, Christiane, Prefazione in *Teoria e tecnica della traduzione: Strategie, testi e contesti* di Diadori Pierangela. Le Monnier Università – Mondadori Education, Milano, 2012;
- OSIMO, Bruno, *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Ulrico Hoepli, Milano, 2011 (III edizione);
- OSIMO, Bruno, *Traduzione della cultura: Problemi traduttivi in relazione alle differenze culturali*, Bruno Osimo (autoprodotta), 2019, formato ebook;
- OSIMO, Bruno, *Traduzione e qualità: La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano, 2004;
- PAPPALARDO, Giuseppe, *Il sistema vocalico del giapponese del periodo Nara: ricostruzioni fonetiche e interpretazioni fonologiche*, La cultura del periodo Nara, Milano, Franco Angeli, 2012;
- REIDER, Noriko T., *The Emergence of "Kaidan-shū": The Collection of Tales of the Strange and Mysterious in the Edo Period*, Asian Folklore Studies, Vol. 60, No. 1, Nanzan University, 2001;
- RICCEUR, Paul, "Sfida e felicità della traduzione" in *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, in dialogo, No. 3, a cura di Mirela Olivia, Roma, Urbaniana University Press, 2021 (I ed. 2008), pp. 49 - 57;
- ROSENZWEIG, Franz, *La Scrittura: Saggi dal 1914 al 1929*, Città Nuova editrice, Roma, 1991 (ed. originale 1976);
- SAKAI, Naoki, *Translation & Subjectivity: on "Japan" and Cultural Nationalism*, in Public Worlds, Vol. 3, University of Minnesota Press, Minneapolis e Londra, 1997;

- SALMON, Laura, *Teoria della traduzione*, in *Lingua traduzione*, didattica, Franco Angeli editore, Milano, 2017;
- SHEIKH-HOSSEINI, Zeinab, ZAND, Fatemeh, NAZARI ROBATI, Fatemeh-Zahra, *Translation of Horror Genre: "The Graveyard" Novel by Neil Gaiman and its Persian Translation*, in *Journal of Foreign Language Research*, n. 11 (1), 2021;
- SHIGERU, Mizuki, *Enciclopedia dei Mostri Giapponesi*, Traduzione a cura di Ichiguchi, Keiko (A – K) e Martini, Emilio (M – Z), Kappalab srl, Bologna, 2013;
- SNELL-HORNBY, Mary, *The turns of translation studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Benjamins Translation Library, volume 66, Amsterdam, 2006;
- STEINER, George, *Dopo Babele*, Aspetti del linguaggio e della traduzione, Garzanti Editore, 2019 (ed. originale 1975);
- SZYMYŚLIK, Robert, *Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of The Tell-Tale Heart by Edgar Allan Poe*, in *Transletters: International Journal of Translation and Interpreting*, n. 2, Universidad Pablo de Olavide (Seville), 2018;
- TAKEMOTO, Yutaka, MIYAZAKI, Masahiro, *Japanese Parser Generating Suitable Syntactic Structures for Meaning*, in *NLP*, vol. 14, n. 1, Niigata University, Niigata, 2007.
- 武本裕宮、崎正弘、「意味と親和性のある統語構造を出力する日本語文パーザ」、自然言語処理、 vol. 14 - n. 1、新潟大学、新潟県、2007.
- TOROP, Peeter, *La traduzione totale: Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli, 2010;
- UEDA, Akinari, *Ugetsu Monogatari*, titolo in italiano: *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di Maria Teresa Orsi, Marsilio Editore, Venezia, 2020 (prima ed. italiana 1988);

- VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore: Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma, 1999;
- VITALI, Ilaria, *Il traduttore nel testo: Riflessioni, rappresentazioni, immaginari*, I libri di Emil, Città di Castello, Perugia, 2021;
- WAKABAYASHI, Judy, *Japanese-English Translation: An Advanced Guide*, New York, Routledge (Taylor & Francis), 2021;
- YANADA, Senji, *Motoori-Norinaga's Contribution to a Scheme of Japanese Grammar*, in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, Vol. 13, No. 2, Cambridge University Press, University of London, Londra, 1950, pp. 474 – 503;
- YOKOYAMA, Mayuko, *Kyōgoku Natsuhiko kenshū: "yōkai" shōsetsu no imi* (lett. Studio su Kyōgoku Natsuhiko: il significato dei romanzi yōkai), *Zasshimei Seishin Wabun*, n. 7, 2005, pp. 53 – 63, (ed. online: <http://id.nii.ac.jp/1560/00000277/>);
- 横山真由子、京極夏彦研究--「妖怪」小説の意味、雑誌名清心語文、号7、2005、pp. 53-63、(URL <http://id.nii.ac.jp/1560/00000277/>) ;

## SITOGRAFIA

Annuncio serie animata di *Kōsetsu hyaku monogatari*:

<https://www.hicbc.com/tv/kousetsu/> (ultima visita: 06 dicembre 2022);

Annuncio serie televisiva delle opere di Kyōgoku Natsuhiko:

<https://www.cal-net.co.jp/kwai/html/index.html> (ultima visita: 06 dicembre 2022);

CADELLI, Eleonora, "Bruno Osimo: la traduzione è un conflitto ideologico" in *Linguaenauti: il blog dedicato agli esploratori di lingue, di professione o per*

passione, 28 marzo 2017: <https://linguaenauti.com/2017/03/28/bruno-osimo-la-traduzione-e-un-conflitto-ideologico> (ultima visita: 08 ottobre 2022);

CARAPUCCI, Fausto, “Analisi morfosintattica”, in Guida Grammatica italiana: <https://grammatica-italiana.dossier.net/> (ultima visita: 22 gennaio 2023);

CARMIGNANI, Ilide, “Lo scrittore e il suo doppio”, in Sotto il Vulcano. Il blog di SUR, scrittura, 22 giugno 2011: <https://www.edizionisur.it/sotto-il-vulcano/22-06-2011/lo-scrittore-e-il-suo-doppio/> (ultima visita: 08 ottobre 2022);

Dizionario Cambridge, voce “jacket”:

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/jacket> (ultima visita: 26 gennaio 2023);

Domani - 小学館, “やきもちの原因と対処法を紹介”:

<https://domani.shogakukan.co.jp/545374> (ultima visita: 18 ottobre 2022);

Enciclopedia Treccani, voce “palinsesto”:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/palinsesto/> (ultima visita: 24 novembre 2022);

Google, enciclopedia elettronica, voce “jacket”:

<https://www.google.com/search?q=jacket+meaning> (ultima visita: 26 gennaio 2023);

KUZNETSOVA, Sofia, “Tokieda Motoki and his conception of Japanese grammar”, in Japan Studies, Russia, 2017: <http://japanstudies.ru> (ultimo accesso: 22 gennaio 2023).

Kotobank, 大阪の食い倒れとは - コトバンク: <https://kotobank.jp/word> (ultima visita: 18 ottobre 2022);

Kotobank, 起きて半畳寝て一畳 - コトバンク: <https://kotobank.jp/word/> (ultima visita: 26 gennaio 2023);

Lista episodi in cui appare lo Azukiarai in Kitaro dei cimiteri:

<https://gegegenokitaro.fandom.com/> (ultimo accesso: 25 gennaio 2023);

Premio Kadokawa, lista vincitori per anno:

[https://www.kodansha.co.jp/award/yoshikawa\\_bg.html](https://www.kodansha.co.jp/award/yoshikawa_bg.html) (ultima visita: 01 dicembre 2022);

Premio Naoki, lista vincitori per anno:

<https://www.bunshun.co.jp/shinkoukai/award/naoki/list.html> (ultima visita: 01 dicembre 2022);

Premio Shibata Renzaburō, lista vincitori per anno: <https://shuppan-4sho.shueisha.co.jp/award.html?1> (ultima visita: 01 dicembre 2022);

TRAVAGLINI, Daniela, *La gelosia è uno yakimochi*, in Tradurre il Giappone: traduzioni, Giappone e altre storie, 20 maggio 2014:

<https://www.tradurreilgiappone.com/2014/05/20/gelosia-yakimochi/>

(ultima visita: 18 ottobre 2022);

TAWADA, Yoko, *Celan reads japanese*, in The white review, marzo 2013:

<https://www.thewhitereview.org/feature/celan-reads-japanese/> (ultima

visita: 21 gennaio 2023);

Tennen Seikatsu, 天然生活の小正月 | 小豆粥 (あずきがゆ) | 宮中 季節のお

料理: <https://tennenseikatsu.jp/ct/17326736> (ultima visita: 16 gennaio 2023);

Weblio, voce “hanten”: <https://ejje.weblio.jp/content/hanten> (ultima visita: 26 gennaio 2023);

Weblio, voce “azukiarai”: <https://www.weblio.jp/content/> (ultima visita: 27 gennaio 2023);

YouTube, *Kyōgoku Natsuhiko × Ogawa Satoshi “shōsetsuka wa nani o yomi, nani o monogatari no ka”* (lett. Kyogoku Natsuhiko Ogawa Satoshi “gli scrittori che cosa leggono e che cosa narrano?”), 22 dicembre 2021;

YouTube, 京極夏彦 × 小川哲 「小説家は何を読み、何を物語るのか」、2021年

12月22日: [https://www.youtube.com/watch?v=3\\_GJ3N-semQ](https://www.youtube.com/watch?v=3_GJ3N-semQ) (ultima visita: 15

dicembre 2022);

YouTube, *Kyōgoku Natsuhiko 1*, 09 ottobre 2010;

YouTube, 京極夏彦 1、2010年10月09日：  
<https://www.youtube.com/watch?v=SROnquu4NrQ> (ultima visita: 15 dicembre 2022);

YouTube, *Kyōgoku Natsuhiko 2*, 09 ottobre 2010;

YouTube, 京極夏彦 2、1、2010年10月09日：  
<https://www.youtube.com/watch?v=A8qh7u1W3m8> (ultima visita: 15 dicembre 2022);

YouTube, [*Kyōgoku Natsuhiko*] *jinrui saidai no hatsumei “kotoba” de jigoku o tanoshimu hōhō zenpen* (lett. [*Kyōgoku Natsuhiko*] Come godersi l'inferno con la più grande invenzione dell'umanità: il linguaggio, parte prima), 22 dicembre 2019;

YouTube, 【京極夏彦】人類最大の発明「言葉」で地獄を楽しむ方法 [前編]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=BAEuuBhLgzs&t=1s> (ultima visita: 15 dicembre 2022);

YouTube, [*Kyōgoku Natsuhiko*] *jinrui saidai no hatsumei “kotoba” de jigoku o tanoshimu hōhō kōhen* (lett. [*Kyōgoku Natsuhiko*] Come godersi l'inferno con la più grande invenzione dell'umanità: il linguaggio, parte seconda), 04 gennaio 2020;

YouTube, 【京極夏彦】人類最大の発明「言葉」で地獄を楽しむ方法 [後編]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=tqGkrEeE-x4> (ultima visita: 15 dicembre 2022);

YouTube, “*Tōku no kōsetsu hyaku monogatari*” *kankō kinen Kyōgoku Natsuhiko intabyū* (Intervista a *Kyōgoku Natsuhiko* in occasione della pubblicazione di “le cento dicerie lontane”), 06 settembre 2021;

YouTube, 『遠巷説百物語』刊行記念 京極夏彦インタビュー、2021年09月06日 : <https://www.youtube.com/watch?v=92HLY8f3q7o> (ultima visita: 15 dicembre 2022);

## INDICE DELLE FIGURE

- Figura 1: grafico esplicativo della circolarità ermeneutica applicata al campo traduttologico, in DIADORI, Pierangela, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Studi Superiori, Linguistica, 1105, Carrocci Editore, Roma, 2018, p. 35;
- Figura 2: modello in grafico della teoria *image-based literary translation*, in JIANG, Qiuxia, *Aesthetic Progression in Literary Translation*, in *Meta: Journal des traducteurs (Translators' Journal)*, vol. 53, n. 4, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, (ed. online: <https://doi.org/10.7202/019651a>), p. 863;
- Figura 3: modello sul concetto “irekogata kōzō” di *shi* e *ji* ideato da Tokieda Motoki, in KUZNETSOVA, Sofia, “Tokieda Motoki and his conception of Japanese grammar”, in *Japan Studies*, Russia, 2017: <http://japanstudies.ru> (ultimo accesso: 22 gennaio 2023).

## Ringraziamenti

Questa sezione la vorrei dedicare a tutte quelle persone che mi sono state vicine nei momenti di sconforto, di stress e di forte ansia. Infatti, a essere totalmente onesta, questi ultimi anni sono stati abbastanza duri. Cominciare un percorso universitario magistrale nelle condizioni precarie causate dal Covid-19 non è stato affatto facile: lezioni online, biblioteche chiuse, distanza da tutto e da tutti. Eppure, nonostante queste intemperie, ci sono comunque stati dei momenti davvero preziosi che hanno contribuito a rendere questo percorso più leggero.

Avere a che fare con nuove persone non è mai stato semplice per me, ma nonostante tutto, sono comunque stata in grado di conoscere delle persone davvero uniche e rare, che hanno contribuito a rendere le giornate di studio più leggere e divertenti. Grazie, ragazzi.

Successivamente vorrei porgere i miei più sentiti ringraziamenti al professor Lo Cigno: non solo ha creduto nella mia proposta di tesi, ma è anche riuscito a farsi accettare come relatore nonostante fosse al suo primo anno di insegnamento a Ca' Foscari. A dimostrazione che non è importante avere alle spalle anni e anni di "esperienza", quanto avere una forte passione per la materia e un'attenta premura verso i propri studenti. So che questi anni sono stati un po' difficili e mi volevo ancora scusare per essere sparita a un certo punto durante la stesura della tesi. Purtroppo, avevo valutato male tutti gli impegni presi e mi sono sentita sopraffatta e sconfortata. Tuttavia, lei non ha comunque deciso di "abbandonarmi" e mi ha aiutata a rimbocarmi le maniche e a ricominciare da capo. Producendo quel che spero sia una ricerca lineare e ben riuscita.

Vorrei anche ringraziare il professor Zanotti, il quale, rendendosi disponibile per il ruolo di correlatore di questo elaborato, mi ha aiutata in un momento di massima precarietà. Senza il suo intervento non mi sarei, con molta probabilità, nemmeno potuta laureare per tempo. Grazie.



Inoltre, va certamente menzionata anche la mia famiglia, che seppur poco ha contribuito alla stesura di questa tesi, mi è sempre stata vicino. Soprattutto nei momenti in cui ero a terra. Grazie, quindi, per esserci sempre e per aver letto – quando ne avevate voglia – passo passo quel che è il mio elaborato a cui tengo maggiormente. Alla fine di tutto, sono contenta di dove sono e di dove sono arrivata. E questo è anche merito vostro.

Infine, vorrei ringraziare Francesco. Lui non solo c'è dal vero inizio di questo percorso, ma mi è sempre stato vicino. Questa magistrale l'abbiamo vissuta insieme, sia nei momenti belli che nei momenti di massimo sconforto. Ci siamo sempre sostenuti e so che posso accettare qualsiasi sua critica, questo perché so che servono per farmi crescere e per farmi prendere maggiore consapevolezza di quelli che sono i miei pregi e i miei difetti. Grazie per aver avuto la pazienza di assistermi durante tutta la stesura della tesi, leggendola e correggendola laddove facevo enormi strafalcioni di grammatica. Grazie per esserci sempre stato e per esserci sempre. Grazie per avermi sostenuta nei momenti di estremo sconforto. Grazie per i tuoi consigli. Grazie per le tue prediche. Grazie per ascoltarmi e per comprendermi. Semplicemente, grazie.