



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue, Culture e Società dell'Asia
e dell'Africa Mediterranea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

L'amore e altri inganni:
Samsa in love di Murakami Haruki

Relatore

Ch. Prof. Carolina Negri

Correlatore

Ch. Prof. Caterina Mazza

Laureanda

Alessandra Grillo

Matricola 820832

Anno Accademico

2012 / 2013

Alla mia famiglia.

E a me

Ringraziamenti

In questo breve spazio, vorrei porgere un ringraziamento speciale alla mia famiglia, che mi ha sempre sostenuto soprattutto nei momenti di maggior difficoltà, spronandomi a continuare la mia strada. In particolare a mia madre: la sua diffidenza nei confronti della letteratura giapponese l'ha sempre portata a criticare ogni libro che le proponevo, ma nonostante questo non si è mai rifiutata di leggerne di nuovi. Con Murakami ha forse trovato un autore che le piace, per quanto lo stile “surreale” non sia il suo genere preferito, e ad ogni libro letto ne sono seguite discussioni interessanti che hanno dato spunto a diverse riflessioni anche per lo sviluppo della mia tesi. A lei devo tutto, si è addossata la mia fatica e i miei problemi di questi mesi, supportandomi e sopportandomi anche più di quanto io stessa abbia fatto.

Inoltre, anche se non fa parte della famiglia “canonica”, un ringraziamento a Mariko Kosuge è dovuto, in quanto è stata come una madre per i tre mesi del mio primo soggiorno studio in Giappone, e con cui ho mantenuto uno splendido rapporto. Grazie a lei ho imparato il giapponese autentico, oltre a quello che si studia sui libri, e mi ha insegnato la cultura e le tradizioni della famiglia, facendomi sentire parte della sua.

Infine, un grazie particolare va anche ai miei amici di università che mi stanno accanto da anni, con cui ho condiviso le gioie e i dolori che caratterizzano ogni studente universitario. Con loro le gioie si sono amplificate, e le sofferenze dimezzate, rendendo questo periodo unico.

日本語でも感謝を表したい。特に、小菅真理子さんに感謝の意を表したい。三ヶ月間の日本への初めての留学の際に、お母さんのように接してくれた。そのおかげで、教科書以外の日本語を学び、文化や家族の習慣も教えてくれた。今でも、いい関係を持ち、本物の家族のように感じている。

本当にありがとう、お母さん。

Indice

Introduzione.....	05
1. La formazione di Murakami.....	09
2. Murakami Haruki e la critica letteraria.....	14
2.1 Critica: pro e contro, due opinioni a contrasto	
2.2 Murakami: autore moderno, postmoderno o para-moderno?	
2.3 L'esperienza di Murakami come traduttore	
3. <i>Samsa in love</i>	26
3.1 Un altro mondo	
3.2 La metamorfosi	
3.3 L'amore	
3.4 La ricerca dell'identità	
3.5 Gli animali	
3.6 Le tecniche narrative: l'uso di metafore e frasi inusuali	
3.7 I prestiti e i neologismi linguistici	
3.8 La struttura narrativa: un finale aperto	
4. Traduzione.....	47
Bibliografia.....	65

Pronuncia e ordine dei nomi: avvertenze.

Per la trascrizione dei nomi giapponesi, è stato adottato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Inoltre si noti che:

ch è un'affricata come la *c* nell'italiano 'cesto'

g è velare come nell'italiano 'gatto'

h è sempre aspirata

j è un'affricata come nell'italiano 'gioco'

sh è una fricativa come *sc* nell'italiano 'scelta'

y non va letta come la *y* inglese ma come la *i* italiana.

Il segno diacritico orizzontale posto sulle vocali ne indica l'allungamento.

Seguendo l'ordine giapponese, il cognome precede il nome. Nel caso di nomi occidentali invece il nome precede il cognome.

要旨

村上春樹(1948-)は現代の作家である。従来の日本文学に比べ革新的であると同時に、日本人のために書くことを意識している。文体は直接的で、それと同時に小説の表現はそのような簡単ではない。そのため、デビュー当初から、村上春樹の関心は注目され世界で一番有名な作家になった。その結果、村上春樹の小説と翻訳と評論は読者と批判者の期待を裏切らない。

この論文では拙訳した村上春樹の最新作「恋するザムザ」という短編小説と、彼の他の有名な小説を比較し、村上春樹の文学のライトモチーフと主題の分析することを目的としている。比較小説は主観的に選択し、引用文は私が以前から愛読している小説を基に抜粋した。また、村上春樹は幼少期から、欧米の作家に興味を持ち、彼らの文学を模範とした。村上が小説を書くときは、奇妙であるが、突然のインスピレーションが影響していると説明した。私はそれを変だとは思わない。逆に、このインスピレーションが彼らしい作品を生み出しているのではないだろうか。

それゆえに、第一章では、村上春樹の大学時代を象徴する歴史的事実の学生運動(1968-1970)、そして文章技術の影響を受けた作家(フィッツジェラルド、チャンドラー、カーバー)を例に上げ、彼の青年期を考察する。

第二章では、村上と批評家の関係について考察する。特に日本の文壇とは論争中の関係にある。この理由は文壇は村上が川端康成と大江健三郎のように純文学に所属せず、西洋化されすぎていたためだと考えられる。一方、この特別な文体のおかげで、村上春樹の作品は外国の批評家によって尊重された。村上の文体はいつも神秘的の幕に閉ざされていた古典的な文体から遠くなった。純文学か大衆文学かの文学の部類に分けるのは難しい。村上春樹の小説の中では、二つとも文学の要素があると考えられる。大衆と純文学は代わる代わる行くと、大衆と純文学の境界線を越す。このようないかがわしさは文学運動の中に入れたら、同じ問題が起こる。村上春樹の小説はモダニズムとポスト・モダニズムの文学運動の二つとも所属している。しかし、その同時に、二つともから遠くなり、もっと先へ行く。これをパラ・モダニズムという定義する。

第三章はこの論文の要点となり、村上春樹の小説と短編諸説にある主題を一つ一つ分析する。あちら側とあっちの世界をはじめ、変身、愛、アイデンティティーの追究、動物、紛失などを分析。これらを村上の他の作品を引用し立証する。

最後に、「恋するザムザ」にある説話体の技法を分析する。渋面を作らせるか笑わせるメタファーと変な話とか、日本ふうになる目的があるカタカナの使い方、終わりのない短編小説などを例にあげる。これは村上春樹しか持っていない独特なスタイルである。このスタイルは読者の想像力をかき立てる要素となる。「恋するザムザ」という短編小説を選んだ理由は短編集のあとがきに記す。あとがきではなぜ『恋しくて』という短編集を編集したかとどうして愛ってハイトモチーフだかについて考察する。

村上が書いたとおり、皆はいつか愛を感じた。ただ今か昔だったのに、皆はラブ・ストーリーを読みながら、その気持ちを覚えられる。

たしかにいろいろと大変ではあるんだけど、人を恋する気持ちというのは、けっこう長持ちするものである。それがかなり昔に起こったことであっても、つい昨日のことにありありと思い出せたりもする。そしてそのような心持ちの記憶は、時として冷え冷えとする我々の人生を、暗がりの中のたき火のようにほんのりと温めてくれたりもする。

[...]今実際に恋をしていて、気持ちが高ぶってしかたないんだという方も、少し心を落ち着けるために、あるいは様々な愛の形を知るために、ラブ・ストーリーを読んでください。物語にはいろんな実際的な効用がある。これらの物語の中に、あなたの心の形にうまくフィットするものがあることを、それがあなたの心を少しでも温めてくれることを、编者としては希望するばかりだ¹。

1 村上春樹『恋しくて. *Ten Selected Love Stories*』、東京、中央公論新社、2013、371-372

Introduzione

Murakami Haruki è un grande scrittore contemporaneo, innovativo rispetto alla tradizione letteraria giapponese, ma allo stesso tempo consapevole di scrivere in – e per – il Giappone. L'interesse suscitato da questo autore fin dal suo esordio, grazie all'approccio immediato ma al tempo stesso complesso delle sue opere, lo hanno fatto diventare uno degli scrittori giapponesi più letti e sicuramente il più tradotto in tutto il mondo, e ad ogni nuova opera le aspettative – dei lettori e della critica – aumentano senza venir mai deluse.

Questa tesi vuole essere una proposta di analisi delle tematiche chiave della letteratura di Murakami, prendendo come centro focale il suo ultimo racconto breve, *Samsa in love* di cui si propone la traduzione, attraverso una comparazione con le altre maggiori opere di questo autore. La scelta dei testi citati come collegamenti è del tutto arbitraria, basata sul mio giudizio personale nato in seguito alle letture dei vari testi nel corso degli anni. Si è quindi preferito citare principalmente quei testi che ho sentito più affini a me e che mi hanno colpito maggiormente, rispetto ad altri, anche quando collegamenti e riferimenti risultavano lampanti.

Partendo dalla sua formazione, con autori rigorosamente occidentali che lo interessarono fin dalla giovinezza e che divennero i suoi modelli letterari, Murakami ci svela come e quando ha deciso di iniziare a scrivere, con aneddoti che sembrano creati ad hoc per il suo personaggio, ma che – ad un'analisi più attenta di lui come persona *in primis*, e poi anche delle sue opere – si capisce quanto le decisioni improvvise come una folgorazione, e senza particolari spiegazioni o motivazioni, fanno effettivamente parte del suo essere. Il primo capitolo pertanto si presenta come un *excursus* degli anni della sua formazione, dal punto di vista storico-culturale, con le rivolte studentesche che caratterizzarono la fine degli anni Sessanta, i suoi anni universitari, e dal punto di vista tecnico-letterario, con la presentazione dei modelli che lo influenzarono maggiormente, quali Fitzgerald, Chandler, e Carver.

Il secondo capitolo tratta del rapporto di Murakami con la critica, sia giapponese che straniera. Un rapporto controverso, nel caso dell'*establishment* letterario giapponese, che non lo riconosce come un autore di letteratura alta, come invece lo sono i grandi premi Nobel Kawabata Yasunari oppure Ōe Kenzaburō, a causa del suo stile “troppo occidentalizzato”. Al contrario, la critica estera lo sostiene e lo apprezza proprio per questo suo stile, lontano dal classicismo mistico giapponese, considerato sempre circondato da una nube di mistero impenetrabile. La difficoltà di inserire Murakami all'interno di una categoria letteraria, sia essa popolare o elitaria, deriva dal fatto che nelle sue opere sono presenti elementi di entrambe le categorie, in un continuo

alternarsi, oltrepassando il confine che le demarca e rendendolo ambiguo. Questa ambiguità ritorna anche quando si cerca di collocare Murakami all'interno di una corrente letteraria, sia essa moderna o postmoderna. Facendo parte in egual misura di entrambe le correnti, al tempo stesso ne prende le distanze verso un "oltre" considerato non più semplicemente moderno, né postmoderno, ma piuttosto para-moderno.

Nel terzo capitolo, il fulcro di questa tesi, si analizzano uno ad uno i temi che emergono in *Samsa in love* e che si ritrovano in tutte le opere di Murakami, sia in altri racconti brevi sia in opere più corpose come i romanzi. Vengono analizzate quindi, attraverso citazioni e riferimenti alle altre sue opere, tematiche chiave come l'altro mondo, la metamorfosi, l'amore, la ricerca dell'identità, gli animali, la perdita ...

Infine, un'ultima analisi di quelle che sono le tecniche prettamente narrative in *Samsa in love*, le metafore e le frasi inusuali che suscitano una smorfia o una risata, il katakana, con il suo compito di nipponizzare una parola straniera per renderla più "digeribile" ad un pubblico di lettori giapponesi, e il finale aperto, che carica il testo di maggior immaginazione e lo fa rimanere "vivo" anche oltre la "fine".

Il motivo per cui si è scelto il racconto breve *Samsa in love*, e per cui quest'ultima raccolta di Murakami mi ha conquistato, risiede nella postfazione all'antologia, in cui l'autore spiega perché ha redatto un'antologia e soprattutto perché le storie d'amore fungessero da filo conduttore.

Stando alle parole di Murakami, tutti hanno amato nella loro vita. Che sia stato anni fa, o solo ieri, chiunque può ricordarsi cosa si prova, leggendo una storia d'amore.

Che sia chi ora ama qualcuno, o chi non mostra mai i suoi sentimenti, tutti possono leggere una storia d'amore anche solo per scaldarsi il cuore, per conoscere le varie forme di amore.

In questa antologia, ci può essere una storia che riflette perfettamente le condizioni del tuo cuore, che potrebbe scaldarti un po' il cuore.

E questo è ciò che più mi auguro¹.

1 Murakami Haruki, *Koishikute, Ten Selected Love Stories*, Tōkyō, Chūōkōron-shinsha, 2013, pp. 371-372, traduzione mia

1. La formazione di Murakami

Murakami Haruki (村上春樹, 1949–), figlio di Murakami Chiaki e Miyuki, si può definire un “figlio d'arte”. Il padre, a sua volta figlio di un monaco buddhista, lavorò come insegnante di lingua giapponese, finché non succedette al padre come bonzo a Kyōto. Anche la madre, fino alla nascita di Haruki, era insegnante di giapponese. Entrambi i genitori gli trasmisero la passione per la lettura, e così crebbe come un assiduo lettore, non solamente di opere giapponesi ma anche e soprattutto europee e americane. Durante la sua infanzia, nonostante si sappia poco a tal proposito, venne iniziato anche all'educazione pianistica. Il fatto di essere figlio di un bonzo, pianista e assiduo lettore, lo rendono unico nel suo genere, anche perché, come lui stesso ha dichiarato “non si può sfuggire alla propria infanzia”.

Importanti per la sua formazione, furono gli anni dell'università. Nell'aprile del 1968, Murakami si trasferì a Tōkyō per studiare drammaturgia presso la facoltà di Lettere dell'Università di Waseda. Gli anni universitari, non solo per Murakami ma anche per tutta la sua generazione, furono caratterizzati da molteplici rivolte studentesche, con al centro il movimento Zenkyōtō¹ (全共闘). Lo Zenkyōtō era un movimento studentesco non affiliato ad alcun partito e privo di una solida struttura organizzativa. Era, cioè, un raduno spontaneo di gruppi di studenti critici nei confronti della società o della propria scuola. Tra i vari movimenti studenteschi che si crearono nelle diverse università, lo Zenkyōtō di Waseda era uno tra i più prestigiosi e con il maggior numero di partecipanti. Gli studenti protestavano contro il consiglio studentesco, affiliato alla fazione rivoluzionaria marxista, e i due gruppi si scontravano violentemente all'interno dell'università. Le rivolte e i tumulti continuarono violentemente fino all'inizio degli anni Settanta, e per tutto il periodo gli studenti bloccavano i palazzi universitari, organizzavano manifestazioni e assemblee. Ma Murakami, in tutto questo, non si fece mai coinvolgere. Non partecipò mai attivamente né alle assemblee né alle manifestazioni, dato che non gli era mai piaciuta l'idea di far parte di un gruppo, anzi ricercava la solitudine a tutti i costi. Tuttavia, l'aver vissuto in quella stagione di rivolte studentesche influenzò sicuramente il suo pensiero giovanile. Si ritrovano in molte sue opere dei richiami alla vita studentesca, un esempio tra tanti si trova in *Noruei no mori* (ノルウェイの森, 1987, *Norwegian wood*, prima trad. it. 1993), in cui la descrizione del dormitorio dove vive il protagonista Tōru è basata sul modello dello stesso dormitorio dove visse Murakami il primo periodo dell'università.

¹ Il breve contesto che ne segue è tratto da TSUGE Teruhiko, *Murakami Haruki no himitsu*, Tōkyō, ASCII Media Works, 2010, pp. 22-25

Ma anche altri sono i riferimenti, anche se molto velati, al periodo giovanile delle rivolte studentesche, perché si può affermare che Murakami si fece – così come lo è tuttora – portavoce del senso di crisi che la sua generazione ha dovuto sopportare dalla fine degli anni Sessanta.

Il giornalista Kawamoto Saburō (川本三郎, 1944–), a proposito del romanzo *Hitsuji o meguru bōken* (羊をめぐる冒険, 1982, *Nel segno della pecora*, prima trad. it. 1992), scrisse:

Quando arrivai alla parte in cui il protagonista va in Hokkaidō, mi resi conto che c'era un'altra persona che stava cercando *qualcosa*. [...] In quello strano “altro mondo” tra le foreste dello Hokkaidō, il protagonista incontra il suo amico, dopo tutti quegli anni. E gli chiede tranquillamente, “Tu sei morto, vero?” Leggendolo, mi sono ritrovato a piangere senza nemmeno accorgermene².

Quest'esperienza di forte commozione, leggendo, non è rara tra i membri di quella generazione, che rivedono in quel romanzo i loro stessi giorni di attività all'interno dello Zenkyōtō, in quel periodo in cui le persone sparivano – proprio come Sorcio – e le vecchie amicizie si rompevano.

Ma quando e come ha iniziato Murakami a scrivere?

Murakami stesso l'ha rivelato, l'ispirazione gli arrivò nella primavera dei suoi ventinove anni, nel 1978, al Meiji Jingū Stadium a Tōkyō, durante la partita inaugurale della squadra di baseball degli Yakult Swallows: “Il battitore di testa degli Yakult, l'esordiente Dave Hilton, aveva battuto un doppio e in quel momento, all'improvviso, pensai: 'Sì, scrivo un romanzo'. E quel che scrissi fu *Kaze no uta o kike* (風の歌を聴け, 1979, *Ascolta la canzone del vento*, non tradotto in Italia)”³. Può sembrare una leggenda metropolitana, una storia creata ad hoc per il suo personaggio, forse un po' eccessiva persino per lui. Ma va ricordato che Murakami, negli anni della giovinezza aveva aperto un jazz bar con colei che sarebbe poi diventata sua moglie, un locale nato dalla sua passione per la musica jazz americana, che ospitava anche molti redattori e scrittori, oltre che agli studenti universitari che in quel periodo si allontanavano dall'università a causa delle innumerevoli rivolte. Si può quindi pensare che Murakami stesso, ascoltando i loro discorsi, abbia ricevuto molti stimoli e fosse nato in lui il desiderio di scrivere. Inoltre, un ultimo fattore che può essere indicativo, sono i ventinove anni. In generale, i giapponesi crescevano con le parole di Confucio “A trent'anni ero indipendente...”, e anche Murakami, come tutti i ragazzi tra i ventotto-ventinove anni, percepiva quell'età come un punto di svolta, un momento della vita in

2 Cit. tratta da Matthew STRECHER, *Dances with Sheep*, Ann Arbor, Michigan UP, 2002, p. 11, traduzione mia

3 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, p. 46

cui bisogna necessariamente fare o aver fatto qualcosa. Quest'importanza data ai trent'anni, si ritrova anche in *Hitsuji o meguru bōken*. Il Sorcio infatti, compiuti i trent'anni, si suicida; e anche l'io narrante alla fine compie trenta anni, e accoglie il 1979, l'anno della Pecora.

E non trovo inutile sottolineare il fatto che anche Murakami compì trent'anni nel 1979.

Quando iniziò a scrivere, Murakami era ancora proprietario del locale, e dato che di giorno era una caffetteria e la sera un jazz bar, erano pochi i momenti in cui poteva dedicarsi tranquillamente alla scrittura. Gli unici momenti liberi erano di notte, in cui si metteva al tavolo a scrivere per ore fino a cadere addormentato. Il fatto di aver poco tempo a disposizione per notte, oltre ad impedirgli di concentrarsi unicamente sui racconti, lo portò ad uno stile di scrittura costituito da brevi frammenti e brusche interruzioni. Questo stile, caratteristico soprattutto delle prime due opere di Murakami, sono l'inevitabile risultato dei romanzi scritti nel poco tempo libero. Murakami stesso afferma che questo originale stile è nato spontaneamente dalle circostanze in cui scriveva, ma forse la sua affermazione si basa sul non voler ammettere che una qualche influenza, anche se indiretta, l'ha avuta anche lo scrittore americano Kurt Vonnegut (1922–2007), il cui stile basato sui frammenti narrativi è la sua caratteristica principale.

Tra i suoi modelli, Murakami riconosce tre grandi nomi della letteratura, non a caso occidentale: Francis Scott Fitzgerald, Raymond Chandler e Raymond Carver.

F. Scott Fitzgerald (1896–1940) è uno degli scrittori più rappresentativi dell'America degli anni Venti, e raggiunse il successo con *Il grande Gatsby* (1925). Murakami inserisce la sua opera maestra nei tre romanzi migliori della storia della letteratura americana (assieme a *Moby Dick* di Melville e *Il giovane Holden* di Salinger), e ama così tanto Fitzgerald che ne traduce alcune opere brevi e anche dei romanzi, oltre ad aver redatto una guida su di lui, intitolata *The Scott Fitzgerald book* (in originale: ザ・スコット・フィッツジェラルド・ブック, *Za Sukotto Fuitzujerarudo bukku*). L'eroe de *Il grande Gatsby*, così come l'eroe americano (anzi, antieroe), ha tre caratteristiche principali: una volontà nobile, comportamenti comici, una fine tragica. I personaggi di Fitzgerald, con la loro purezza e il loro disagio, per la durezza della vita e del loro destino, hanno gli stessi requisiti che cerca Murakami. E non fa mistero del suo apprezzamento per Fitzgerald, che ritroviamo espressamente anche in *Noruei no mori*, dove il protagonista considera *Il grande Gatsby* il miglior romanzo di tutti i tempi:

[...] aveva finito col cedere la posizione in cima alla classifica al *Grande Gatsby* di Fitzgerald, che poi rimase il mio libro preferito ancora per molto molto tempo. Avevo preso l'abitudine, ogni volta che me ne veniva voglia, di prenderlo dallo scaffale, aprirne una pagina a caso e di leggere per un po' a partire da quel punto, e devo dire che mai, nemmeno una volta, mi deluse.

Non c'era una sola pagina che presa a sé risultasse noiosa. Lo trovavo meraviglioso, e mi sarebbe piaciuto comunicare anche agli altri questo senso di meraviglia⁴.

Raymond Chandler (1888–1959) per Murakami, è uno di quei personaggi che ha vissuto sulla propria pelle il sogno americano, insieme al suo declino, proprio come il Jay Gatsby di Fitzgerald. Il suo personaggio principale è l'investigatore Philip Marlowe, ma più della storia e del personaggio, ciò che ispirò Murakami fu il gusto unico per battute e metafore tipico dello scrittore. Una certa ironia pervade tutte le opere di Chandler, e quest'idea alla base dello stile venne ripresa anche da Murakami.

Riportiamo come esempio il confronto suggerito da Teruhiko Tsuge (光彦柘植), nel manuale *Murakami Haruki no himitsu* (村上春樹の秘密, 2010, *I segreti di Murakami Haruki*), tra *Addio, mia amata* di Chandler e *1973-nen no pinbōru* (1973年のピンボール, 1980, *Il flipper del 1973*) di Murakami⁵.

- Era una donna dai capelli rossi. Graziosa come mutandine di pizzo.
- Era una bionda che avrebbe fatto venire voglia al pastore di rompere il vetro della chiesa per correrle dietro.
- Il suo sorriso aveva la grazia di una trappola per topi rotta.
- È senza dubbio un laureato ad Harvard. Usa il periodo ipotetico come in un libro di grammatica.
- Lasciami camminare. Sono adulto ormai, posso andare in bagno da solo.

Quello che caratterizza Chandler, dunque, è l'uso di metafore sferzanti e il gusto per espressioni inusuali, modello ripreso anche da Murakami.

- Una stazione così misera che in un giorno di pioggia il conducente avrebbe potuto pure non notarla.
- Naoko scosse la testa e rise da sola. Una risata come quella di una studentessa che si trova una bella fila di A sulla pagella.
- Molto tempo dopo che se n'era andata, il suo sorriso riecheggiava ancora, come quello dello Stregatto in *Alice nel paese delle meraviglie*.

4 MURAKAMI Haruki, *Norwegian wood*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2006, p. 40

5 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, pp. 82-83

Il terzo modello, che Murakami stesso definisce il suo mentore, è Raymond Carver (1938–1988). Scrittore, poeta e saggista statunitense, è stato un maestro della narrativa breve e viene considerato il capostipite del minimalismo letterario americano. I suoi racconti hanno per protagonisti individui umili, spesso disperati, che si dibattono e si trascinano tra le difficoltà della vita dell'America di provincia. Il suo stile è lineare, con un linguaggio ordinario che però riesce efficacemente ad esprimere le tensioni fondamentali.

Murakami di lui scrive:

Raymond Carver fu senza ombra di dubbio l'insegnante più valido che abbia mai avuto, e anche il mio migliore amico letterario. Credo che i romanzi che scrivo io si muovano in una diversa direzione rispetto a quelli che ha scritto Carver. Ma se non fosse mai esistito, o se io non fossi mai venuto in contatto con le sue opere, i libri che scrivo io – specialmente i miei racconti brevi – probabilmente avrebbero assunto una forma completamente diversa⁶.

Tra i modelli di Murakami, quindi, si trovano principalmente nomi occidentali. Murakami stesso non fa mistero del suo amore per l'occidente, per le icone culturali in primo luogo americane, a partire dalla musica (jazz, ma anche Beatles, Rolling Stones ...), passando per la letteratura, ma passando anche per gli elementi prettamente popolari che ritroviamo in tutte le sue opere, come il McDonald's, le marche di vestiti come Commes des Garçons, o di scarpe come Salvatore Ferragamo, gli alcolici e le sigarette, e i riferimenti ai grandi personaggi, come John Kennedy. Murakami riempie i suoi testi di riferimenti e citazioni principalmente dalla cultura popolare, preferendola alla letteratura "alta". Ritroviamo comunque dei riferimenti o allusioni all'arte elitaria, come il riferimento a Kant in *1973-nen no pinbōru*, oppure a Fitzgerald in *Noruei no mori*, ma sono trattati come beni di consumo culturale, piuttosto che riferimenti accademici da prendere seriamente. Le allusioni che porta Murakami non sono elitarie, ma al contrario sono immediatamente chiare a tutti. Allo stesso tempo, assumono una connotazione ironica, in quanto la presenza della cultura americana non è percepita dal lettore – giapponese – come minacciosa, ma piuttosto come uno strumento usato per dare un senso alla realtà attraverso un'ironica distanza. Poiché la cultura americana è sentita come sufficientemente familiare per non essere minacciosa, e allo stesso tempo sufficientemente estranea, riesce a far riflettere il lettore e a fargli prendere una certa distanza dalla propria cultura.

6 Jay RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Harvill Press, 2003, p. 76, traduzione mia

2. Murakami Haruki e la critica letteraria

“Forget about cherry blossom time, the crags of Fujiyama, tea ceremonies; most especially forget about exquisitely penned haiku. Today Murakami Haruki is Japan's premier novelist, and he's earned that rank by breaking the rules.”

Questa citazione di Elizabeth Devereaux, tratta dalla sua intervista con Murakami¹, con poche e semplici parole riesce a far capire l'unicità di questo grande scrittore.

“Breaking the rules”, rompere gli schemi, è quello che Murakami fa, fin dalle sue origini come scrittore. Murakami Haruki è forse lo scrittore giapponese più letto al mondo, e sicuramente il più tradotto. La particolarità del suo stile di scrittura, con frasi brevi e semplici, lo rende adatto alla traduzione in moltissime lingue straniere.

Il suo è un intenzionale stile di scrittura semplificato, popolare tra molti scrittori sia dentro che fuori il Giappone, come Vonnegut che ho precedentemente citato. Secondo lo scrittore e critico Luc Sante (1954–), nei suoi testi “Murakami sta scrivendo una lettera – semplice, urgente, perplessa – in cui cerca di dare un senso a strani eventi, descrivendo i fatti nel giusto ordine, sperando che il lettore capisca lo schema che a lui invece sfugge”². Il suo stile può sembrare poco curato e ordinato, specialmente se paragonato ai maggiori scrittori giapponesi del secolo precedente, come Ōe Kenzaburō (大江健三郎, 1935–) o Kawabata Yasunari (川端康成, 1899–1972), ed è questa una delle principali critiche che gli vengono mosse; ma in realtà è intenzionale. Murakami rifiuta l'idea di un linguaggio complesso, e si focalizza piuttosto nel raccontare la storia con le minor “distrazioni” possibili. Ciò che Murakami ha fatto è stato creare un linguaggio tutto suo, personale, ridefinendo le espressioni in modo che riflettessero le crescenti influenze che le lingue e culture del mondo avevano sul giapponese. Questo ben si capisce quando Murakami stesso affermò che, data la maggior semplicità nell'esprimere i propri sentimenti in inglese, per scrivere il suo primo romanzo, dovette prima cimentarsi con qualche pagina scrivendola in inglese, e poi auto-tradursi in giapponese. Ma dato che non aveva una grande proprietà di linguaggio in inglese, questo lo portò a scegliere delle parole e delle espressioni più semplici, creando così un nuovo linguaggio a lui congeniale.

1 Elizabeth DEVEREAUX, “PW Interviews Murakami Haruki”, *Publisher's Weekly*, 21.09.1991, pp. 1-12

2 Luc SANTE, *New York Magazine*, 13.10.1997, traduzione mia

In un seminario tenutosi presso l'università di Berkeley nel novembre 1992, nel quale parla principalmente del suo ruolo di scrittore giapponese nel mondo moderno, Murakami conclude dicendo:

It seems to me that in a country like America, with its ethnic variety, communication is a matter of special importance. Where you have whites and blacks and Asians and Jews and people of all different cultural and religious backgrounds living together, what is needed to convey one's ideas clearly is not in-group complacency but writing styles that can have an effect on a broad range of people. This calls for a broad range of rhetorical devices and storytelling and humour.

In Japan, with its relatively homogeneous population, different literary customs have evolved. The language used in literary works tends to be the kind that communicates to a small group of like-minded people. Once a piece of writing is given the seal of approval with the label *junbungaku* – pure literature – the assumption takes hold that it only needs to communicate to a few critics and a small segment of the populace. There's nothing wrong with writing like that, of course, but there's nothing that says that *all* novels have to be written this way. Such an attitude can only lead to suffocation. But fiction is a living thing. It needs fresh air.

That fresh air was something I found in foreign literature.

The fact remains, of course, that whatever I may have found in foreign literature, I wanted to write – and I continue to write – Japanese fiction. Using new methods and a new style, I am writing new Japanese stories – new *monogatari*. I have been criticized for not using traditional styles and methods, but, after all, an author has the right to choose any methods that feel right to him.

I have been living in America for almost two years now, and I feel very much at home here. If anything, I am more comfortable here than in Japan. I am still very much aware, however, that I was born and raised in Japan, and that I am writing novels in Japanese. Furthermore, my novels are always set in Japan, not in foreign countries. This is because I want to portray Japanese society using the style that I have created. What I want to do for now is live in a foreign country, observe Japan from here, and write what I see in novels³.

Da questo commento emerge chiaramente la sua predilezione per la letteratura e per lo stile caratteristico occidentale, in particolare quello americano. Per la possibilità che lascia agli autori di potersi esprimere liberamente, rivolti a chiunque, e non solo alla classe elitaria come invece costringe l'*establishment* letterario giapponese. “L'aria fresca”, che Murakami trova nella letteratura straniera, è qualcosa di caratteristico in questo autore, che cerca di portare anche all'interno delle sue stesse opere, e all'interno della letteratura giapponese in generale.

3 Jay RUBIN, *op. cit.*, pp. 202-203

2.1 Critica: pro e contro, due opinioni a contrasto

Prima di parlare più dettagliatamente del suo stile, vorrei confrontare le opinioni dei critici, sia americani sia giapponesi, a proposito del “fenomeno Murakami”, basandomi anche sull'indagine condotta da Rebecca Suter nel suo studio *The Japanization of Modernity*⁴.

La critica giapponese, molto severa nei suoi riguardi, non lo riconosce come un autore di *junbungaku* (純文学 “letteratura alta”), definendolo troppo commerciale e legato alla cultura occidentale. Tenendo presente che l'*establishment* letterario giapponese guarda molto alla vita personale dell'autore per vedere come questa si riflette nelle sue opere, nel caso di Murakami, ciò significa guardare ai movimenti studenteschi degli anni Sessanta. Ma come già è stato ricordato, Murakami si è sempre distaccato dalle rivolte dello Zenkyōtō e dalla nuova Sinistra giapponese. Questo suo distacco viene pertanto percepito come superficialità, e diventa perciò facile considerarlo un autore non coinvolto, superficiale e commerciale. Focalizzandosi sui temi trattati da Murakami (di cui parlerò ampiamente in seguito), in particolare sull'insoddisfazione della sua generazione che porta ad un'estenuante ricerca di sé, sia autori (come Ōe Kenzaburō) che critici (come Masao Miyoshi 将夫三好, 1928–2009) trovano nuovi argomenti per attaccarlo, criticandolo per la totale mancanza di impegno politico e sociale. Per il *bundan* (文壇 “mondo letterario”) giapponese dovrebbero essere trattati temi socialmente rilevanti, come la guerra, le armi nucleari, il razzismo, l'urbanizzazione, ecc... Invece, per l'attitudine intenzionalmente passiva di Murakami – e dei suoi personaggi – nei confronti della società, viene definito un autore “viziato”, dato che essendo cresciuto in un ambiente e in un mondo agiato e dotato dei migliori comfort, pretende di concentrarsi solo ed unicamente ancora su di sé, mentre parte del mondo viene sfruttato e vi incombono le guerre. Ma quello che la critica giapponese non ha colto, o non ha voluto cogliere, è il fatto che la crisi e la ricerca dell'identità di cui parla Murakami possono essere considerati politicamente e socialmente temi rilevanti, applicabili sia al Giappone sia a qualsiasi altra società industrializzata. Questo perché tutti vivono una crisi identitaria, per la mancanza di basi spirituali e ideologiche in cui la nostra cultura si ritrova a crescere. La forza più grande delle opere di Murakami è la possibilità che dà ai lettori di rendersi consapevoli della complessità del mondo. E questo vale per i lettori giapponesi, così come per i lettori europei e americani. L'universalità di Murakami sta nel fatto che, nonostante le storie siano ambientate in Giappone con personaggi giapponesi (o che perlomeno parlano giapponese, anche se le storie non hanno luogo in Giappone), si potrebbero benissimo ambientare a New

4 Rebecca SUTER, *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki between Japan and the United State*, Cambridge, Harvard UP, 2008, pp. 35-59

York, Roma, o Londra. E anche i personaggi sono universali, nel senso che qualsiasi lettore si può riconoscere nel protagonista, nei suoi pensieri, dubbi e tormenti, e possono cercare insieme una via d'uscita, o anche solo uno spiraglio di salvezza. Le opere di Murakami, definite da Matthew Strecher “easy to read/easy to grasp” (読みやすい、取り付きやすい, facili da leggere e facili da afferrare), si differenziano dalle principali forme di letteratura giapponese grazie alla loro facilità di lettura e alla possibilità di essere universalmente assimilate. Ma non bisogna confondere la facilità di lettura con la facilità di comprensione. La realtà non viene mai descritta così com'è, ma subentra sempre *qualcosa*, come se alcuni punti venissero trasformati in brani allegorici. Leggere i romanzi di Murakami comporta un lavoro d'interpretazione di ciò che l'autore voleva realmente dire. Riportando le parole di Murakami “Non si deve presentare una cosa direttamente come a voler dire 'Ecco, questa è la risposta', bensì sostituire con diligenza il caos con un altro tipo di caos”⁵. In pratica, le opere di Murakami lasciano sempre qualcosa di non detto, come in sospenso; lasciano domande a cui l'autore stesso a volte non sa rispondere ed è il lettore che deve trovare una risposta.

Al contrario la critica straniera vede in Murakami un grande scrittore, ed è amato in egual misura da critici e lettori “profani”. Il motivo del suo successo è dato principalmente dal fatto che le sue opere vengono considerate non-giapponesi, senza quell'ambiguità misteriosa tipica dei cosiddetti autori “puri” come Tanizaki Jun'ichirō (谷崎潤一郎, 1886–1965) e Mishima Yukio (三島由紀夫, 1925–1970). Murakami è riuscito a dissipare quella nube di mistero che avvolgeva la percezione popolare della letteratura giapponese in occidente dal 1950. Inoltre Murakami non si è mai preoccupato di venir accettato dall'*establishment* letterario giapponese, e piuttosto che scrivere opere “elitarie” e difficili tipiche della *junbungaku*, preferisce scrivere opere popolari, che si rivolgono al grande pubblico, focalizzandosi sulla storia sia come mezzo sia come fine della scrittura. Questo perché in un mondo come quello contemporaneo, sopraffatto dalle immagini della televisione, dalla pubblicità, dai mass media e dalla rete internet, la storia diventa ed è la realtà, il mezzo più diretto per raggiungere il pubblico e stabilire un contatto. Quello che fa avvicinare i lettori a Murakami è il suo modo intimo, quasi personale, di descrivere i fatti come se fossero qualcosa che tutti possono capire, a partire dalle loro personali esperienze. Quell'universalità sopracitata, è data anche da questa connessione che lega l'autore ai suoi lettori, attraverso la descrizione di un mondo personale ma condiviso, unico e allo stesso tempo comune. Il mondo di Murakami è un Giappone che nessuno conosce. Non ci parla di kimono, della raffinata estetica orientale, dello spirito giapponese; il suo mondo internazionale è permeato di

5 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, p.102

accenni all'occidente, riferimenti e richiami all'America popolare, immagini e lingue straniere. È anche questa una forte critica mossa a Murakami, la perdita di tutta l'unicità e l'identità culturale del Giappone. Perché se ci si aspetta il Giappone in un determinato modo, meglio se in linea con quello descritto da Kawabata Yasunari durante il suo discorso “La bellezza del Giappone ed io” (「美しい日本の私」) tenutosi alla cerimonia di consegna del premio Nobel nel 1968, e questa aspettativa viene delusa, non ci si può aspettare che alla critica giapponese possa piacere questo stile non-giapponese.

Ma se per la critica giapponese Murakami è un argomento spinoso, indecisi se considerarlo effettivamente facente parte del *junbungaku* oppure se è “solo” un grande autore di letteratura popolare, i lettori giapponesi non hanno dubbi, e si schierano dalla parte dei lettori e della critica occidentale.

2.2 Murakami: autore moderno, postmoderno o para-moderno?

Prima di definire Murakami all'interno di una corrente letteraria, bisogna definire le correnti letterarie, sulla base delle loro peculiarità, dei punti in comune e delle differenze che le contraddistinguono.

Il Modernismo, corrente letteraria nata nei primi anni del Novecento, si distacca dal suo predecessore Romanticismo per il rifiuto del linguaggio vago e suggestivo, a favore di un linguaggio preciso e oggettivo che attinge anche dalla lingua parlata. Inoltre all'artista moderno viene richiesto un certo distacco dall'opera, che non deve essere espressione dell'interiorità dell'autore ma una creazione oggettiva e autosufficiente. Nelle tecniche narrative, si ritrova un uso massiccio di *flash-back*, *flash-foreword*, citazioni anche estese e non dichiarate, e trame non lineari. Il modernismo, principalmente, cerca nuovi modi per raccontare la realtà; realtà comunque ritenuta conoscibile attraverso la mente e la ragione.

Il Postmodernismo, invece, nasce in seguito alla Seconda Guerra Mondiale, ed è un movimento in forte rottura con il Realismo del diciannovesimo secolo. I tratti caratteristici, riscontrabili anche nel modernismo ma che fanno del postmodernismo gli elementi cardine, sono le citazioni, le imitazioni e le *pastiche*⁶. Caratteristica del postmodernismo è anche il soggettivismo metafisico, in cui si passa dalla realtà esterna per esaminare gli stati interni della coscienza. La realtà invece, a differenza del modernismo, non è più oggettiva né perfettamente conoscibile.

Il postmodernismo si pone in opposizione rispetto al modernismo per un rifiuto di tutto quello che è il modernismo stesso, ossia illuminismo e umanesimo. Questo sta a significare, in altre parole, che il postmodernismo rifiuta la dicotomia moderna di evolucionismo e amore, alla cui base si trovano la razionalità e le emozioni.

Il mondo di Murakami esiste in un paradigma in cui il protagonista si sente a proprio agio solo distaccandosi dalla razionalità e dall'emozionalità, preferendo l'indifferenza.

Emerge quindi il declino degli affetti, una delle caratteristiche del postmodernismo.

Ma se non è l'amore o la ricerca del progresso a spingere e motivare gli eroi di Murakami, allora cos'è? Forse nulla. I personaggi di Murakami non hanno ambizioni particolari, non prendono una posizione decisa ma si lasciano trasportare dal corso degli eventi, senza fare nulla. Il distacco di Murakami dall'ideologia moderna lo porta alla creazione di un'utopia postmoderna, in cui si può ottenere un mondo di pace in cui non c'è competizione e tutti sono uguali, se tutti abbandonano

6 Per *pastiche* s'intende l'imitazione di un certo stile narrativo. Diversamente dalla parodia, si vuole esaltare – più che deridere – lo stile imitato.

la loro razionalità e la propria identità, sacrificando anche l'amore.

Quest'idea si ritrova nel romanzo *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* (世界の終わりとハードボイルドワンダーランド, 1985, *La fine del mondo e il Paese delle meraviglie*), in cui il mondo de *La fine del mondo* è proprio la realizzazione di quest'utopia⁷.

Altro segno di distacco è l'uso massiccio dell'ironia e di frasi che indicano una crisi della realtà. Tali frasi sono *sō iu koto da* (そう言うことだ : è così) e *sore dake da* (それだけだ : tutto qui), entrambe frasi che esprimono un senso di rassegnazione; *benteki ni* (便的に : per convenienza) che esprime mancanza di un serio impegno da parte del parlante; *betsu ni kama wa nai* (別にかまはない : non importa), un'ulteriore segno di indifferenza per gli eventi che capitano.

L'ironia pervade il linguaggio e la storia, ma quando si tratta di raccontare qualcosa di serio, Murakami si avvale della retrospettiva, dei *flash-back*, per poterlo raccontare sempre da una certa distanza, anche se in questo caso si tratta di una distanza temporale. Un esempio lampante lo si trova in *Noruvei no mori*, in cui tutta la storia è raccontata dal protagonista attraverso una ricostruzione di ricordi del suo passato.

Alla luce di queste considerazioni, allora, si potrebbe definire Murakami un autore postmoderno. Ma è davvero così? In un'intervista con Kawamoto Saburō, Murakami afferma che se lui ha creato il mondo postmoderno, allora rimarrà in quel mondo per vedere le conseguenze delle sue azioni, proprio come ha fatto il Lettore di Sogni, nonché creatore de *La fine del mondo*

«[...] Ho delle responsabilità, non posso abbandonare le persone e il posto che ho creato... Devo vedere le conseguenze delle mie azioni. Questo è il mio mondo»⁸.

Murakami pertanto, sebbene si sia distaccato dal modernismo, non si sente come facente propriamente parte del postmodernismo, ma ne accetta il fatto – qualora ne facesse veramente parte – di essere considerato “postmodernista”.

C'è da dire però che, per un totale postmodernismo, bisogna rifiutare l'evoluzione come progresso, in quanto conseguenze dirette della ragione, ma anche l'amore. Murakami, nonostante nei suoi racconti si possa fare a meno del progresso (come si capisce dall'atteggiamento distaccato e nichilista di tutti i suoi protagonisti), sembra comunque riluttante a vivere senza amore o, perlomeno, senza una forma di attaccamento affettivo. Questo si evince, per esempio, dal romanzo *Noruvei no mori*, in cui il trentasettenne Watanabe ricordando il suo passato sente

7 MURAKAMI Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture*, New York, Routledge, 2005, pp. 28-31

8 MURAKAMI Haruki, *La fine del mondo e il Paese delle meraviglie*, trad. it. a cura di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2008

la mancanza di quello che ha perso. Inoltre, il suo atteggiamento nei confronti dell'amico di università Nagasawa (il quale, per certi aspetti, si può considerare emblema del postmodernismo) è sull'indifferenza, mentre nei confronti di Hiromi, la ragazza di Nagasawa, è compassionevole, perché lei ricorda quell'amore romantico che ormai non si trova più.

Dove collocarlo, pertanto? In alcuni suoi personaggi troviamo elementi moderni, in altri elementi postmoderni, in altri ancora si oscilla da una parte all'altra senza sapere bene quale prevalga. Questo suo superare i confini, oscillare da un limite all'altro, così come per i limiti che demarcano letteratura alta dalla letteratura popolare che Murakami continua a confondere e offuscare, lo portano sia a far parte di entrambe le categorie, sia a non far parte di nessuna, classificandosi “oltre”. Un oltre che lo definisce “para-moderno”⁹.

9 Il termine para-moderno viene utilizzato per la prima volta da Rebecca Suter, *op. cit.*, p. 7, dato il fatto che Murakami non si possa definire né moderno né postmoderno, ma al di fuori, posto ad una certa distanza – soprattutto geografica, dato che i termini “moderno” e “postmoderno” sono nati in un contesto europeo/americano e non orientale– da entrambe le categorizzazioni. Nello specifico, la Suter definisce postmoderno colui il quale si relaziona con la modernità come “passato”, mentre para-moderno, quale è Murakami, colui il quale si pone in relazione con la modernità da un punto di vista “straniero”.

2.3 L'esperienza di Murakami come traduttore

Murakami non è conosciuto solo per il suo ruolo di scrittore, ma con pari se non maggiore importanza dev'essere riconosciuto il suo lavoro di traduttore della letteratura straniera in giapponese. Si è già citato il suo interesse per l'occidente, e le traduzioni dei suoi scrittori preferiti come Fitzgerald e Carver, ma il suo è un progetto molto più ampio e ambizioso. Si può dire che Murakami abbia introdotto la letteratura americana in Giappone, rendendola accessibile a tutti, grazie alle sue traduzioni. Significativo e curioso è l'aneddoto che riguarda il film *Il grande Gatsby* con Leonardo DiCaprio, uscito lo scorso giugno. La casa di produzione inizialmente non era interessata all'adattamento cinematografico di quest'opera, perché "il libro lo conoscono solo gli americani". Ma il regista Baz Luhrmann ha replicato: "Dato che Gatsby lo ha tradotto Murakami, almeno in Giappone lo conosceranno", riuscendo così a convincere la produzione. Una dimostrazione del fatto che Murakami non è famoso solo come scrittore giapponese a livello internazionale, ma le sue influenze spaziano in molti campi, anche oltre la letteratura.

Questo interscambio che si viene a creare, tra le opere di Murakami tradotte in tutto il mondo e le opere del mondo tradotte da Murakami, rientra in un progetto di occidentalizzazione del Giappone e di nipponizzazione dell'occidente, simultaneamente. Si è già parlato della critica occidentale, favorevole allo stile di Murakami in quanto "non troppo giapponese", che permette di diffondere una nuova immagine del Giappone, non più permeata solo di estetica e *haiku*, di samurai e geisha, ma più universale e facilmente accomunabile all'esperienza del mondo. Questo è accettato anche dai lettori giapponesi, in quanto Murakami e la sua generazione, sono nati e cresciuti in un Giappone postbellico che ammirava l'America per il suo benessere e la sua cultura, e pertanto non sentono i riferimenti alla cultura occidentale come qualcosa di estraneo al loro mondo, perché John Lennon o i Kennedy sono conosciuti da tutti, in America come in Europa, come in Giappone.

Allo stesso modo, Murakami fa da mediatore anche nel senso inverso, portando l'occidente in Giappone. E lo fa filtrandolo attraverso i suoi occhi e le sue interpretazioni, adattandolo al mondo giapponese per renderlo facilmente digeribile e assimilabile. Con lo stesso stratagemma con cui dal punto di vista prettamente stilistico nipponizza le parole straniere attraverso il katakana, Murakami importa una nuova visione dell'occidente (in generale, e dell'America in particolare) in Giappone.

Avvantaggiandosi della sua posizione tra le due culture, Murakami presenta due versioni diverse di sé, a seconda del pubblico che si trova davanti. Da una parte, afferma che gli piace

leggere le sue opere tradotte in inglese, e se queste sono differenti dall'originale – dato che i traduttori sostituiscono alcuni elementi culturali dei testi di Murakami con qualcosa di più vicino alla propria cultura e più facilmente digeribile al lettore, preservando comunque l'unicità dello stile – ne apprezza sempre volentieri l'opera finale. Parallelamente, parlando della sua attività di traduttore, assicura di essere il più fedele possibile all'originale, perché solo così se ne apprezza il valore. In altre parole, per soddisfare entrambi i lettori, coloro i quali leggono le opere da lui tradotte e chi invece legge le sue opere in traduzione, Murakami mostra interesse sul fatto che circolino significati che vanno oltre l'intenzione originale dell'autore, ma allo stesso tempo rassicura i suoi lettori giapponesi che le sue traduzioni sono fedelissime, in senso di ritmo, parole e atmosfere.

Nell'antologia intitolata *Koishikute, Ten Selected Love Stories* (恋しくて, *Ten Selected Love Stories*, 2013), da cui è tratto *Samsa in love* (恋するザムザ) di cui si propone la traduzione, Murakami ha scelto e tradotto nove racconti brevi di diversi autori occidentali, riunendoli insieme. La scelta di Murakami include la letteratura degli anni Ottanta-Novanta, così come i più recenti racconti degli anni Duemila. Si tratta principalmente di letteratura americana, ma anche europea e russa, con autori sia maschili che femminili.

La letteratura straniera, oltre a venir tradotta per una più ampia diffusione e fruizione anche all'interno del Giappone, diventa anche fonte d'ispirazione per la sua letteratura personale, nella quale si riscontra l'influenza di grandi opere della letteratura occidentale. Nel caso specifico di questa antologia, si nota che le opere incluse sono tutte collegate dallo stesso tema, ripreso poi anche nel racconto breve inedito scritto dallo stesso Murakami.

Le opere da lui scelte per la traduzione, sono:

Maile Meloy con *The Proxy Marriage*

David Kranes con *Theresa*

Tobias Wolff con *Two Boys and a Girl*

Peter Stamm con *Sweet Dreams*

Lauren Groff con *L.DeBard and Aliette – A Love Story*

Ludmilla Petrushevskaya con *A Murky Fate*

Alice Munro con *The Jack Randa Hotel*

Jim Shepard con *Love and Hydrogen*

Richard Ford con *Dominion* (tradotto da Murakami come *Gli amanti di Montreal*)

Racconti diversi, con stili e narrazioni diversi, ma che hanno come unico filo conduttore l'amore, nelle sue diverse forme e a diversi livelli.

Come rivela lo stesso Murakami, tutte le storie sono state scelte da lui stesso, fatta eccezione per *The Jack Randa Hotel* di Alice Munro (1931–), che gli è stata consigliata dall'amico Shibata Motoyuki (柴田元幸).

Ma perché creare un'antologia di storie d'amore? Nella postfazione, Murakami afferma di essere un assiduo lettore del *New Yorker*, e dei racconti di fiction che vengono pubblicati settimanalmente. E proprio leggendo quelle storie, si è accorto che recentemente vi erano riportate solo storie d'amore. Un caso? Forse no. Forse, citando le parole di Murakami “inconsciamente questo post-post-post-modernismo iper materialista della letteratura mondiale ha fatto sbocciare di nuovo il tempo delle storie d'amore”¹⁰. Ma a differenza degli autori di *junbungaku*, con le loro storie d'amore *straight*, etero e positive, prodotte in serie e senza alcuna vena di originalità, Murakami ha voluto raccogliere storie diverse e interessanti, più rappresentative del mondo contemporaneo, più eterogenee.

Il modo di pensare è cambiato, ci sono opere molto elaborate, alcune un po' *dark*, più o meno complesse, storie d'amore in senso lato, con un significato ampio, e ho provato a riunirle tutte sotto la denominazione “storie d'amore” (*ren'ai shōsetsu* 恋愛小説). E alla fine mi sembrava che andasse molto bene. Perché per la nostra esperienza, più o meno tutti gli amori hanno lati oscuri, ci fanno star male, ci sembrano giusti o sbagliati, ci fanno rinascere. Se il mondo si riducesse a storie d'amore che filano lisce, sia i diretti interessati che le persone che li circondano si annoierebbero¹¹.

Dato che nel mondo ci sono sia gli amori semplici e lineari, per i giovani inesperti, sia gli amori complessi e tormentati, per i più esperti, Murakami ha voluto inserire in questa antologia entrambe le categorie di storie d'amore, per soddisfare entrambe le categorie di lettori.

Inoltre ci sono diversi livelli e diverse forme di storie d'amore, per questo alla fine di ogni storia Murakami ha messo un barometro indicativo del grado di dolcezza e amarezza della storia, “un po' come il cioccolato, che ha il suo grado di dolcezza e amarezza, solo che in questo caso si tratta di una mia personale opinione”. Il motivo di questo barometro, è che il lettore leggendo il racconto venga spinto a pensare “Sì, è effettivamente così” / “No, non è così”, e si crei una sua personale opinione.

10 MURAKAMI Haruki, *Koishikute, Ten Selected Love Stories*, Tōkyō, Chuokoron-shinsha, 2013, p.367, traduzione mia

11 *Ivi*, p. 369, traduzione mia

Cosa ha spinto Murakami a scrivere *Samsa in love*, e inserirlo all'interno di questa antologia? Stando sempre alla postfazione dell'autore, il motivo che l'ha spinto a scrivere un racconto breve è stato semplicemente per la lunghezza dell'antologia, dato che il numero dei racconti non bastava per la lunghezza ottimale. La scelta del testo, invece è partita tutta dal titolo.

Prima mi è venuto il titolo *Samsa in love*, e poi ho pensato a quale storia avrei potuto scrivere. Sapevo che sarebbe stato difficile scrivere *La metamorfosi* di Kafka al contrario, ma ho frugato tra i vaghi ricordi quello che avevo letto anni or sono, e ho comunque scritto un breve racconto su quello che sarebbe potuto succedere.

Forse sarò preso a sassate dai fedeli lettori del serio Franz Kafka, ma io ho scritto solo per far divertire.

[...] Mentre scrivevo, pregavo sempre perché Kafka non si rivoltasse nella tomba, al cimitero ebreo di Praga¹².

12 *Ivi*, p. 365, traduzione mia

3. *Samsa in love*

Come già rivelato dall'autore stesso, il breve racconto *Samsa in love*, contenuto nell'antologia da lui redatta *Ten selected love stories*, prende spunto dal grande romanzo *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*, 1915) dello scrittore cecoslovacco Franz Kafka (1883–1924), più volte ripreso – direttamente o indirettamente – nei romanzi di Murakami. La scena si apre sul giovane Gregorio Samsa, il quale risvegliatosi dal sonno si rende conto di aver subito una metamorfosi e di essere diventato un essere umano. Nel racconto non viene mai espressamente detto di essere stato, prima della trasformazione, uno scarafaggio, ma Murakami ce lo fa capire chiaramente attraverso i pensieri del protagonista e attraverso sottili riferimenti intertestuali. Nel caso non bastasse il nome, Gregorio Samsa, a farci suonare un campanello d'allarme e farci ricordare di Kafka, ci pensa la descrizione del suo corpo, considerato assolutamente indifeso, senza corazza né armi, e la ripetuta convinzione che camminare ritti su due gambe, con una spropositata distanza della visuale dal pavimento, sia considerato contro tutte le leggi della natura. Ritrovatosi costretto ad imparare come muoversi in quel nuovo corpo, e come vivere in quel mondo, Gregorio si trova ancora più spiazzato quando alla porta si presenta una giovane ragazza gobba. L'incontro tra i due non sembra essere dei più felici, per la poca conoscenza del mondo di lui e per l'innata diffidenza di lei. Ma Gregorio sente comunque “qualcosa” che lo scuote da dentro. Forse amore?

Ed ecco che in questo breve racconto si può trovare quanto di più caratteristico c'è in ogni romanzo di Murakami: un altro mondo; la metamorfosi; l'amore; la ricerca dell'identità; gli animali...

3.1 Un altro mondo

Il protagonista non sa chi o cos'era prima di diventare Gregorio Samsa, non sa da dove viene, non sa perché si trova lì.

Si può dire che sia un altro mondo, quello in cui il protagonista viveva? La tematica dell'altro mondo si ritrova costantemente in tutte le opere di Murakami, come una specie di universo parallelo dove può esistere un'altra versione di noi stessi, anche dove non ce lo si aspetta. In un'intervista con Shibata Motoyuki, parlando di *Noruwei no mori*, dichiara:

La maggior parte dei romanzi che ho scritto include due mondi; in poche parole, questo e l'altro mondo. *Noruwei no mori* non fa eccezione. Parlando francamente, il mondo di Kyōto dove vive Naoko è *l'altro* mondo, mentre il mondo di Tōkyō dove vive Midori è *questo* mondo¹.

L'altro mondo può essere interpretato in senso letterale, cioè come una realtà ontologicamente differente da quella in cui viviamo, oppure in senso lato, attraverso la letteratura straniera con citazioni più o meno esplicite, o ancora attraverso il katakana, che con il suo particolare modo di scrittura può portare il lettore ad una alienazione considerata quasi un “altro mondo”.

L'altro mondo è definito *achiragawa* (あちら側, l'altra parte), oppure *acchi no sekai* (アッチの世界, l'altro mondo), ed è uno spazio non colonizzato dalla ragione moderna e dalla sua logica, un elemento di estrema importanza, dato che permette al narratore – ma anche al lettore, in un secondo luogo – di distanziarsi dalla realtà in cui vive e di acquisire maggior consapevolezza di sé come individuo. Un esempio si può trovare in *Nemuri* (眠り, 1989, *Sonno*) contenuto nella raccolta di racconti *Zō no shōmetsu* (像の消滅, 1993, *L'elefante scomparso e altri racconti*), in cui la protagonista², soffrendo d'insonnia, trascorre le notti a leggere la letteratura straniera, aprendo un nuovo mondo fatto su misura per lei, che le permette di prendere coscienza della sua nuova condizione e di ritrovare se stessa. I protagonisti di Murakami, di cui la giovane donna di *Nemuri* è solo un esempio, trovano loro stessi e costruiscono la loro identità personale attraverso il contatto con la cultura occidentale. Semplicemente leggendo, si può entrare in un altro mondo e trovare un proprio spazio al di fuori delle regole imposte dalla società. Un altro esempio si può trovare in *Umibe no Kafuka* (海辺のカフカ, 2002, *Kafka sulla spiaggia*), in cui il protagonista, scappato di casa, inizialmente passa le sue giornate chiuso in biblioteca a leggere.

1 MURAKAMI Fuminobu, *op. cit.*, p. 45, traduzione e enfasi mie.

2 Significativamente, una delle poche protagoniste femmine tra le opere di Murakami.

Ed è proprio la letteratura che ispira la sua nuova identità, dichiarando di chiamarsi Tamura Kafka.

Non è semplice diventare un'altra persona. Ma cambiare nome è un gioco da ragazzi.³

Ma di altri mondi, anche in senso più letterale, possiamo trovare esempi lampanti in tutta la letteratura di Murakami. Di primaria importanza, per l'autore, è presentare la realtà nelle sue mille sfaccettature, e non univoca e piatta come invece siamo portati a pensare che sia. In un recente colloquio per l'uscita della traduzioni italiana di *IQ84* (2009), Murakami evidenzia la dualità del mondo in cui viviamo e la indica come occasione per lo sviluppo di un romanzo:

Accumulando dati che non sono reali è possibile costruire un mondo che appare più realistico di quello esistente. In altre parole, è possibile costruire un mondo irreali che ci mostra la realtà in modo ancora più realistico. Questa è la cosa, una delle cose, che voglio fare nei miei romanzi.⁴

I passaggi che portano all'altro mondo sono nei posti più disparati, e non in un luogo fisso. Si possono trovare al di là del cielo, sulla cima di una montagna, all'aperto, all'interno di un palazzo, dentro il televisore, ecc... Murakami stesso sostiene che “nel cuore di ogni persona c'è un mondo diverso”, perciò possiamo considerare che l'altra parte, o l'altro mondo, si può trovare all'interno dell'anima⁵.

Ma riconoscere l'esistenza di diversi livelli della realtà non può essere fine a se stesso, bisogna poi riuscire a mettere in connessione tra loro i due mondi. E ciò che consente una connessione, per Murakami, è il potere dell'immaginazione. In *Kaerukun, Tōkyō o sokuu* (かえるくん、東京を救う, *Ranocchio salva Tōkyō*) all'interno della raccolta *Kami no kodomotachi wa mina odoru*, il protagonista Katagiri è una persona comune che incontra un ranocchio gigante, il quale gli chiede di salvare la città di Tōkyō e di combattere al suo fianco contro il Gran Lombrico. E il protagonista combatte, in sogno, grazie al potere della sua immaginazione. È quindi grazie all'immaginazione che Katagiri è riuscito ad entrare nell'altro mondo e combattere a fianco di Ranocchio. Ma grande importanza viene data anche al sogno, in *Kaerukun, Tōkyō o sokuu* così come in altri racconti. Per esempio in *Tairando* (タイランド, *Thailandia*), sempre nella raccolta *Kami no kodomotachi wa mina odoru*, una donna profetizza alla protagonista Satsuki un sogno con il quale riuscirà ad ottenere la sua salvezza spirituale.

3 MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2002, p. 34

4 Dario OLIVERO, “Haruki Murakami”, *La Repubblica*, 5 novembre 2011, pp. 52-53

5 TSUGE Teruhiko, *Murakami Haruki no himitsu*, Tōkyō, ASCII Media Works, 2010, p. 153

Oppure ancora in *Umibe no Kafuka*, il giovane Tamura si sveglia coperto di sangue la stessa notte in cui suo padre viene assassinato a diversi chilometri di distanza; questo fa sospettare al giovane che sia stato proprio lui, in sogno, a commettere l'omicidio di suo padre. Sia nel caso di Katagiri che per Tamura, il sogno non viene mai rappresentato né descritto dall'autore, e i due personaggi non lo ricordano, facendoli dubitare che sia effettivamente successo. Ma in entrambi i casi il sogno non è un prodotto dell'inconscio, quanto piuttosto ha vita propria, e si impone nella vita quotidiana dei personaggi, anche con significanti conseguenze sulla loro vita. Tamura percepisce il peso dell'importanza che hanno l'immaginazione e il sogno, e infatti ne ha paura.

È tutto un problema di capacità di immaginazione. Yeats ha scritto: In dreams begin responsibilities. È perfettamente vero. Rivoltando la frase, si può dire che dove non esiste la forza dell'immaginazione, non possono nascere delle responsabilità.

[...] *Nei sogni cominciano le responsabilità.* Queste parole mi risuonano dentro. Chiudo il libro e me lo poso sulle ginocchia. Poi penso alle mie responsabilità. Non posso farne a meno. La mia T-shirt bianca era sporca di sangue fresco, sangue che ho lavato con le mie mani, in quantità tale da tingere di rosso tutto il lavabo. Forse di quel sangue sarò chiamato ad assumermi la responsabilità⁶.

E ancora, sempre Tamura:

– Però scusa, non capisco. Non potresti immaginarmi nuda come pare a te, senza dirmelo? Che bisogno c'è di chiedermi il permesso, visto che tanto io non potrei sapere quello che tu ti immagini dentro di te?

Ma si sbagliava. Quello che io immagino potrebbe avere molta importanza in questo mondo⁷.

Un ulteriore elemento che si può collegare all'altro mondo, è lo specchio. Specchio come un altro fattore attraverso il quale viene sottolineato il processo di costruzione della propria identità. Anche in *Samsa in love*, Gregorio, davanti allo specchio, osserva il suo nuovo corpo per prendere coscienza della sua nuova condizione. Perché l'atto di guardarsi allo specchio serve ai personaggi per ottenere un senso di realtà, percependosi prima come estranei e poi riconoscendo la propria identità. L'elemento dello specchio si ritrova anche in *Nemuri*, in cui la protagonista passa ore a guardarsi allo specchio, prendendo sempre più coscienza prima del suo corpo e poi di sé come individuo.

6 MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2002, pp. 143-144

7 *Ivi*, p. 144

3.2 La metamorfosi

In *Samsa in love* forse non è espressamente citato un altro mondo, ma sicuramente è avvenuta una trasformazione, una metamorfosi. Anche questo è un tema caro a Murakami, sotto tutti i suoi aspetti. Nel breve racconto *Samsa in love* assistiamo ad una metamorfosi da scarafaggio a uomo. Ma le metamorfosi possono essere di molti tipi, su diversi livelli, e le possiamo ritrovare anche in altre opere. Per esempio in *Umibe no Kafuka*, in cui il quindicenne protagonista Tamura Kafka, in seguito alla fuga dalla sua casa natale, si trova per la prima volta solo di fronte al proprio destino, e proprio la sua fuga costituisce il primo atto della sua metamorfosi da ragazzo a uomo. Una metamorfosi che avrà il suo pieno sviluppo all'interno della biblioteca, non solo luogo di rifugio ma anche compimento della trasformazione.

La metamorfosi, o comunque un cambiamento, si può ritrovare anche nel modo di pensare, o nel carattere di alcuni personaggi. Sempre in *Umibe no Kafuka* i pensieri di Tamura, inizialmente sicuri e di incoraggiamento, con l'evolversi delle cose e con il succedersi di fatti strani e incomprensibili per il giovane, anche il suo atteggiamento sicuro inizia a vacillare:

[...] Tu te ne sei andato di casa. È un fatto che ti devi ficcare bene in testa.

[...] Ricordati che sei il quindicenne più tosto del mondo.⁸

[...] Ti lasci terrorizzare fino a questo punto da un po' di silenzio e di buio, come un bambino pauroso? È così che sei veramente? Non dovevi essere un duro? E adesso guardati! Ci manca poco che ti metti a piangere. Di questo passo prima di domattina ti piscerai addosso!⁹

Il cambiamento, come nel caso di Gregorio Samsa, può avvenire per motivi misteriosi, e senza una spiegazione logica. Si ha anche in *Umibe no Kafuka*, questa volta nel personaggio di Nakata il quale in seguito ad un “misterioso incidente” avvenuto durante una gita di classe quando era bambino, ha perso la memoria e tutte le sue facoltà intellettuali; e nonostante l'incidente sia successo a tutta la classe, solo lui ha avuto queste gravi conseguenze. Lui stesso si rende conto di essere tornato dal coma in una forma incompleta, avendo la propria ombra densa circa la metà di quella delle persone normali. “Gli altri non se ne accorgono, ma io avevo questa impressione”, dice Nakata parlando con un gatto.

Ma si può parlare di una metamorfosi – o trasformazione – anche quando lo spirito si stacca dal corpo, e in *Umibe no Kafuka* Murakami ne porta moltissimi esempi. Inizialmente, per spiegare ciò che era successo ai bambini – tra cui Nakata – durante il misterioso incidente, si

8 *Ivi*, p. 57

9 *Ivi*, p. 141

affida alle parole di un professore del dipartimento di psichiatria:

Potrà sembrare strano, ma era come se il ragazzo fosse andato da qualche parte a occuparsi di altre cose e avesse lasciato in temporanea custodia il suo contenitore fisico, che nel frattempo continuava a svolgere le proprie funzioni vitali su scala ridotta, ma a un livello tale da garantirne comunque la sopravvivenza. Mi faceva pensare alla “separazione dello spirito dal corpo”: lo spirito si separa temporaneamente dal corpo, attraversa enormi distanze e si reca in luoghi lontanissimi per svolgere qualche missione importante, quindi ritorna al proprio corpo d'origine. [...] La capacità di uscire dal corpo non è una prerogativa solo dello spirito dei morti, ma appartiene anche ai vivi, se provvisti di una notevole forza mentale.¹⁰

Questa teoria viene successivamente ripresa anche da Ōshima che, per rispondere alla domanda di Tamura se le persone possono diventare dei fantasmi quando sono ancora in vita, cita due opere della letteratura giapponese classica, la *storia di Genji* di Murasaki Shikibu (紫式部, 978–1016) e i *Racconti di pioggia e di luna* di Ueda Akinari (上田秋成, 1734–1809), spiegando che nel primo caso la trasformazione in spirito vivente da parte della dama era un fenomeno di cui lei non ne era minimamente cosciente, dato dall'emozione negativa della gelosia; mentre nel secondo caso il samurai è diventato uno spirito perché spinto da emozioni positive come la lealtà, l'affetto e l'amicizia, ma per farlo ha dovuto togliersi la vita.

[...] Secondo le mie conoscenze gli spiriti viventi sono quasi sempre originati da emozioni negative. Le passioni più violente nutrite dagli esseri umani sono di solito di natura egoistica, e di valenza negativa. E gli spiriti viventi sono generati da passioni violente, come fossero una loro manifestazione spontanea. Purtroppo non mi risulta ci siano casi in cui gli uomini si trasformano in spiriti viventi per realizzare grandi progetti di pace o obiettivi razionali.

– E per amore?¹¹

L'ultima domanda di Tamura nasce dalla sua convinzione che il fantasma che ogni notte entra nella sua stanza sia quello della signora Saeki, all'età di quindici anni, che si manifesta per ristabilire un contatto con il suo giovane innamorato. La signora Saeki, ancora perdutoamente innamorata di quel giovane che gli è stato strappato via in un modo assurdo¹², vive a metà tra due mondi, sperando di trovare l'entrata per quel mondo speciale, che la riunisca al suo amato.

¹⁰ *Ivi*, p. 71

¹¹ *Ivi*, p. 246

¹² Il fidanzato di Saeki fu imprigionato, torturato e ucciso all'età di vent'anni perché i ragazzi che occupavano l'università negli anni delle rivolte studentesche, lo scambiarono per uno dei capi della fazione opposta.

3.3 L'amore

Eppure in *Samsa in love* la più grande trasformazione del protagonista non è quella da scarafaggio a uomo. Perché mentre si chiede perché, tra tutti, sia diventato proprio un essere umano – e non, per esempio, un pesce o un girasole – entra in scena una giovane ragazza. Ed è qui, che Gregorio inizia a cambiare. Prima il suo corpo, che reagisce in modo inspiegabile allo strano contorcersi della ragazza, poi il suo cuore, che sembra fare un rumore sordo ad ogni sguardo. Gregorio non sa cosa sia, non sa definire le sensazioni che prova perché non ne ha l'esperienza né il ricordo, ma noi lettori possiamo immaginare che si tratti di amore. L'amore, la più grande metamorfosi dell'uomo. Ed è proprio l'amore a rendere Gregorio umano. Perché forse, in un mondo che sta andando a rotoli, come dice la ragazza – notare come, sebbene la storia sia ambientata in una Praga ai tempi della guerra, mai tema fu più attuale – innamorarsi può essere la strada per ritrovare sé stessi, la propria identità.

La tematica dell'amore è cara a Murakami e si può ritrovare in tutte le sue opere, anche se si tratta di un amore che non riesce sempre a trovare un coronamento felice, una piena realizzazione. Gli amanti si rincorrono, si inseguono senza riuscire ad incontrarsi mai. Succede per esempio in *IQ84*, in cui Aomame dichiara essere Tengo l'amore della sua vita, la sua anima gemella, fin da quando da bambini si sono presi per mano. E per Tengo è lo stesso, il ricordo di Aomame lo accompagna nella sua vita, non si distacca mai veramente da lui. La loro storia d'amore è vissuta prevalentemente nell'intrecciarsi e nel rincorrersi di ricordi dei due protagonisti; e poco importa se il mondo in cui vivono non è lo stesso, se quello in cui si ritrova Aomame sembra essere un'invenzione del racconto che Tengo sta scrivendo, il loro amore si mantiene vivo, e fa sperare che alla fine, in un modo o nell'altro, riusciranno nuovamente ad incontrarsi.

Anche in *Umibe no Kafuka* viene descritto questo amore impossibile, di anime che si rincorrono senza incontrarsi:

[...] In quale situazione assurda sei venuto a trovarti! Innamorato di una ragazza che non esiste, e geloso di un ragazzo che è morto. Eppure questo amore è più reale e lacerante di qualsiasi sentimento tu abbia mai provato. Però non ci sono vie d'uscita. Impossibile pensare di trovarne. Ti sei perso nel labirinto del tempo. Ma il problema più grave è che il pensiero di uscirne non ti sfiora nemmeno. O sbaglio?¹³

13 *Ivi*, p. 263

Ma l'amore può assumere anche connotazioni diverse. Perché per entrare nella sfera dell'amore, a volte bisogna passare attraverso la sfera del sesso e talvolta anche della violenza. “Il sesso è un elemento importante che avvicina le persone”, sostiene Murakami¹⁴, e il significato che attribuisce all'atto sessuale può variare a seconda dell'opera, ma di base permette di riconquistare un legame con la realtà e di capire l'effettiva esistenza di una relazione con il partner. In Murakami, il sesso è la chiave d'interpretazione delle relazioni umane. Ma se nelle prime opere le scene sono ancora piacevoli e giocose, progressivamente diventano atti sessuali allegorici, funzionali allo sviluppo della storia, a volte pervasi di violenza.

In *Noruwei no mori* viene descritta la scena in cui Tōru e Reiko fanno sesso quattro volte. Si tratta di un rapporto gioioso, che viene descritto quasi a simboleggiare la primavera della vita. Allo stesso tempo però rappresenta una specie di emancipazione per la ragazza, necessario in seguito alla sua decisione di lasciare la casa di cura nella quale viveva per tornare a vivere in Hokkaidō.

Nel racconto breve *Hachimitsu pai* (蜂蜜パイ, 2000, *Torte al miele*) inserito nella raccolta *Kami no kodomotachi wa mina odoru*, la scena d'amore capitata quasi per caso tra Sayoko e Junpei, amici fin dai tempi dell'università che non avevano mai confessato di amarsi l'un l'altra, viene descritta quasi come un silenzioso rito di unione.

[...] Rimasero nudi, e si abbracciarono in silenzio. Come un ragazzo e una ragazza che fanno l'amore per la prima volta, si toccarono a vicenda, in modo maldestro, in ogni parte del corpo. Dopo essersi esplorati per un tempo lunghissimo, infine Junpei entrò in Sayoko. Lei lo attirò e lo accolse in sé. Ma lui ancora non riusciva a credere che quanto stava accadendo fosse reale. Era come se in quella semioscurità stesse attraversando un lungo ponte deserto, che si estendeva all'infinito.¹⁵

In *Umibe no Kafuka*, la signora Saeki – già cinquantenne – ha un rapporto sessuale con il quindicenne Tamura, perché gli ricorda il suo fidanzato negli anni della giovinezza. Successivamente la situazione viene capovolta, ed è lo stesso Tamura a voler fare sesso con lei come se si trattasse di sua madre. In questo caso Tamura si trova in una situazione simile a quella descritta nella tragedia greca di Sofocle, *Edipo re*, da cui prende il nome il complesso di Edipo¹⁶,

14 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, p. 168

15 MURAKAMI Haruki, “Torte al miele”, *Tutti i figli di dio danzano*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2005, p. 127

16 La tragedia greca narra le vicende di re Edipo il quale, senza saperlo, ha ucciso il proprio padre per poi generare figli con la propria madre. Sconvolto da queste rivelazioni, reagisce accecandosi, perde il titolo di re di Tebe e chiede di andare in esilio. Il psicoanalista Sigmund Freud riprende quest'opera per formulare il “complesso di Edipo”, teoria seconda la quale si viene a creare una propensione psicologica del maschio – specie in età

ma non viene vissuta in termini di “tragedia”, anzi la storia viene rielaborata. Quando il padre del giovane protagonista viene assassinato a Tōkyō, Tamura si trovava nella prefettura di Kagawa, e quindi con un alibi inconfutabile, e non prova il minimo rimorso per l'accaduto. L'aver fatto sesso con la signora Saeki – vista come una madre, e forse è davvero sua madre – viene quasi accettato come una forma di perdono per colei che l'aveva abbandonato all'età di quattro anni, lasciandolo solo con il padre.

In *1Q84* Tengo ha un rapporto sessuale con Fukaeri, la giovane diciassettenne con cui sta riscrivendo il libro prima di sottoporlo alla giuria in un concorso letterario. Questo rapporto diventa una sorta di cerimonia di consolidamento dell'altra dimensione che si è formata con la stesura del romanzo. Contemporaneamente però, Fukaeri svolge anche il ruolo di sostituta di Aomame, di cui Tengo è sempre stato innamorato.

Le scene di sesso descritte da Murakami, dunque, assumono significati diversi a seconda della situazione in cui si inseriscono, incrementandone l'impatto emotivo.

L'amore pertanto è quella componente della vita a cui nessuno può rinunciare, nemmeno Murakami come autore, che già rifiuta una partecipazione attiva e un coinvolgimento da parte dei suoi personaggi nella vita pubblica e sociale. Ma perlomeno, al cuore di ogni libro di Murakami, ritroviamo uno slancio amoroso che fa varcare soglie, visitare dimensioni in cui le cose appaiono diverse non tanto perché mutate, quanto perché le si vede con altri occhi. Murakami lascia così ai suoi personaggi, e ai lettori, la speranza che sarà proprio l'amore a ricondurre l'uomo in un'altra dimensione, quella in cui si riesce ad essere se stessi, dove si può agire da protagonisti e dove si può riscoprire un mondo che valga la pena essere vissuto.

infantile – ad annientare il padre e ad avere la madre tutta per sé.

3.4 La ricerca dell'identità

Un altro tema di primaria importanza, per Murakami, è proprio la ricerca di sé. Tutte le tematiche si possono ricongiungere a questa grande categoria di ricerca dell'identità: la solitudine dell'uomo, il significato dell'esistenza umana.

Di notevole importanza, dato il ruolo giocato nello sviluppo di questo suo tema portante, è il fatto che Murakami sia figlio unico, nonostante sia nato nel periodo del boom delle nascite, quando cioè i figli unici erano veramente pochissimi e visti quasi come un'anomalia. Questa sua condizione di figlio unico, accentuata dal fatto di essere soggetto alle mire di pregiudizi e derisioni dagli altri bambini, si riflette anche nelle sue opere, dove i protagonisti sono tutti figli unici, o perlomeno non viene menzionata la presenza di fratelli o sorelle. Quello che unisce i figli unici, è la solitudine che essi provano. Una solitudine che si percepisce anche quando si è circondati da molta gente, una solitudine che si può provare in una città con milioni di persone. A proposito della vita, Murakami scrisse: “L'uomo più invecchia più diventa solo. È così per tutti. In un certo senso la nostra vita non è altro che un continuo processo di adattamento alla solitudine”¹⁷. Ed è questa solitudine alla base che spinge l'uomo a chiedersi chi è, che lo spinge alla ricerca della propria identità.

Ma che cos'è l'identità?

Nel romanzo *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* Murakami tramite le parole del Professore spiega:

– Che cos'è l'identità? È una peculiarità del sistema di pensiero basato sull'accumulo dei ricordi delle esperienze passate di ogni singola persona. Più semplicemente potremmo chiamarlo spirito. Non esistono più persone con lo stesso spirito. Tuttavia, il genere umano non comprende quasi nulla del proprio sistema di pensiero. Vale per me come per lei¹⁸.

Per Murakami l'identità è la combinazione di due elementi primari: il sé conscio e il sé inconscio, conosciuto anche come “l'altro”. Il sé conscio è la persona che conosciamo di essere nella vita quotidiana; il sé inconscio è quel misterioso alter ego, che dimora nel subconscio più profondo. E il desiderio più profondo del protagonista è di entrare in contatto con quel “qualcosa” che si nasconde nel suo intimo, per conoscerlo e conoscersi meglio.

17 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, p. 107

18 MURAKAMI Haruki, *La fine del mondo e il Paese delle meraviglie*, trad. it. a cura di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2008

Ma la realtà è che non ci si potrà mai realmente conoscersi, dato che:

One cannot look directly at one's own face with one own's eyes. One has no choice but to look at one's reflection in the mirror. Through experience, we come to believe that the image is correct, but that's all.¹⁹

Per poter conoscere meglio sé stessi, Murakami in quasi tutte le sue opere fa affidamento sull'alter ego. L'io narrante ha una sua controparte che, parallelamente, conduce la ricerca di sé. Nelle prime quattro opere – *Kaze no uta o kike, 1973-nen no pinbōru, Hitsuji o meguru bōken* e *Dansu dansu dansu* (ダンス、ダンス、ダンス, 1994, *Dance Dance Dance*) – l'alter ego è rappresentato dal Sorcio (una volta morto, il suo fantasma si incarna nell'uomo-pecora). Ma ci sono anche romanzi in cui l'alter ego dell'io narrante è una figura femminile, come in *Supūtoniku no koibito* (スプートニクの恋人, 1999, *La ragazza dello Sputnik*) lo è Sumire, e in *1Q84* Aomame per Tengo.

19 Matthew STRECHER, *Haruki Murakami's the Wind-up Bird Chronicle*, New York, Continuum International Publishing Group Inc, 2002

3.5 Gli animali

Anche la presenza degli animali può essere considerata come un alter ego in Murakami. Una presenza costante che si ritrova in tutte le sue opere, prima con personaggi come il Sorcio – un essere umano con il nome da animale – poi con l'uomo-pecora – la cui natura è in bilico tra l'umano e il fantastico – e infine con gli animali veri e propri.

Portare in un'opera letteraria gli animali è sempre stata una tecnica amata dagli scrittori giapponesi, soprattutto se l'animale in questione è il gatto. Murakami stesso ama i gatti anche nella sua vita privata, e questo suo amore si capisce ancora di più sapendo che da giovane ha aperto un locale jazz con la sua compagna, dandogli il nome di “Peter Cat”²⁰. Fin da piccolo, anche per il fatto di essere figlio unico, Murakami ha sempre considerato i gatti come i suoi migliori amici. E dopo il matrimonio, non avendo mai avuto figli, questi piccoli animali sono diventati parte integrante della sua famiglia. Ma i gatti sono considerati anche degli assistenti di lavoro. Non solo Murakami ma anche altri scrittori, quando non riescono a dare forma alla loro scrittura, elaborano storie legate agli animali. Un esempio è l'opera *Wagahai wa neko dearu* (吾輩は猫である, 1905, *Io sono un gatto*, trad. it. 2006) di Sōseki Natsume (漱石夏目, 1867–1916), incentrata tutta su un gatto, e raccontata attraverso il suo punto di vista.

Io sono un gatto. Un nome ancora non ce l'ho. Dove sono nato? Non ne ho la più vaga idea. Ricordo soltanto che miagolavo disperatamente in un posto umido e oscuro. È lì che per la prima volta ho visto un essere umano. Provai un senso di vertigine quando mi mise sul palmo della mano e mi sollevò per aria. Appena ritrovai una certa stabilità lo guardai in faccia. Che creatura curiosa, pensai. E questa impressione di stranezza la conservo ancora.²¹

Murakami sostiene che “ci sono momenti in cui non si ha nulla da scrivere e non c'è nulla da fare in proposito. Non mi viene in mente nulla. Allora penso sia bene scrivere di cose che riguardino gli animali. Questo io lo chiamo 'implorare l'aiuto degli animali'”.²² Per questa ragione molte opere di Murakami li vedono come protagonisti, perché sono fortemente simbolici senza avere un tema allegorico specifico che li riguardi. In particolare, sono i gatti a farla da padrone nelle scene particolarmente impressionanti, come nelle conversazioni tra Nakata e i gatti, in *Umibe no Kafuka*.

20 Peter era anche il nome del primo gatto posseduto da Murakami, ai primi anni di università, dopo il quale se ne succedettero numerosi altri.

21 SŌSEKI Natsume, *Io sono un gatto*, trad. it. a cura di Antonietta Pastore, Milano, Neri Pozza Ed., 2006, p. 5

22 TSUGE Teruhiko, *op. cit.*, pp. 37-38

Ma in Murakami ci sono anche altri animali. In *Samsa in love* Gregorio, prima di essere uomo, era uno scarafaggio – anche se non viene mai espressamente detto – e la sua preoccupazione più grande è venir attaccato dagli uccelli, in particolare dai corvi, animali feroci e decisamente più grandi di uno scarafaggio. Mantenendo il parallelismo con *Umibe no Kafuka*, anche qui si ritrova il corvo, un animale simbolico molto importante per il giovane Tamura, come spiega lui stesso:

[...] Nessuno mi aiuta. Perlomeno, finora non mi ha mai aiutato nessuno. Ho sempre dovuto contare unicamente su me stesso. Perciò è necessario che io sia forte. Come un corvo smarrito. È per questo che ho scelto di chiamarmi Kafka. In ceco Kafka significa corvo.²³

È anche per questo che il protagonista ha scelto di dare al suo amico immaginario il nome di Corvo. Il ragazzo chiamato Corvo, così viene sempre definito in una ripetizione continua, è un personaggio oscuro, che inizialmente sprona Tamura ad andare avanti per la sua strada, ma poi lo spaventa con le sue paure più recondite. Anche se, essendo un personaggio sviluppato dalla mente del giovane, si può dire che rifletta il suo cambiamento di pensiero e convinzione delle sue azioni. Infine i corvi, come esseri veri e propri, sono citati anche come animali che, con il loro gracchiare sinistro, mandano un messaggio e un avvertimento al giovane Tamura quando si addentra nella foresta. Gli uccelli per Murakami sono dei simboli per tutti i fenomeni psicologici, come *déjà vu*, vuoti di memoria, brandelli di ricordi, lapsus, ecc... Anche in *Sekai no owari to hādo boirudo wandārando* sono presenti gli uccelli, come unici animali in grado di poter volare liberamente oltre le mura della città, e quindi anche tra il mondo del conscio e dell'inconscio.

Parlando di animali nelle opere di Murakami, non si può non citare la pecora. Sembra che questo animale, specialmente nella forma di “uomo-pecora” che ritroviamo costante nelle prime opere, abbia un notevole peso nella sua letteratura. Molto è stato detto e scritto riguardo il significato che può assumere la pecora, molte congetture ipotesi e supposizioni, che tuttavia non hanno mai avuto conferma da parte dell'autore. Decidere per la pecora, piuttosto che per un altro animale, è stato un fatto casuale, che però lo portò fino in Hokkaidō per fare delle ricerche sull'argomento. Lì vi erano concentrati i più grandi allevamenti di pecore di tutto il Giappone, e lì poté parlare con gli allevatori e informarsi direttamente negli uffici governativi. Dalle sue ricerche apprese che le pecore erano state importate in Giappone quali animali esotici nel primo periodo Meiji (1868–1912). Inizialmente il governo Meiji promosse l'allevamento delle pecore, ma in seguito venne abbandonato perché considerato un investimento antieconomico.

23 MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2002, p. 345

“In altre parole, le pecore sono un simbolo della sconosciuta velocità con la quale lo stato giapponese inseguì il corso della modernizzazione. Quando scoprii tutto questo, decisi che avrei scritto un romanzo con 'pecora' come parola chiave”²⁴.

Ma per quanto riguarda il significato proprio che la pecora assume all'interno delle sue opere, Murakami, parlando di *Hitsuji o meguru bōken*, afferma:

«Ho solo usato “pecora” come una sorta di parola chiave che portasse il protagonista principale [io] e il personaggio secondario [il Sorcio] insieme alla fine. È l'intera struttura del libro... E credo che se la storia ha avuto successo sia stato perché io stesso *non so* cosa significa la pecora»²⁵.

Bisogna quindi arrendersi al fatto che Murakami non dà mai le risposte, come il lettore si aspetta e spera, ma scrive seguendo l'impulso, lasciandosi trasportare dalla storia e dai personaggi che già hanno vita propria dentro di lui, e il suo compito consiste solo nel dar loro corpo e voce. Per spiegarlo con le parole dello stesso Murakami, cito un estratto di una sua intervista, riportata nel manuale di Jay Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words* (2003):

«As I wrote *Hitsuji o meguru bōken* [trad. inglese *A wild Sheep Chase*], I came to feel strongly that a story, a *monogatari* (物語), is not something you create. It is something that you pull out of yourself. The story is already there, inside you. You can't make it, you can only bring it out. This is true for me, at least: it is the story's spontaneity. For me, a story is a vehicle that takes the reader somewhere. Whatever information you may try to convey, whatever you may try to open the reader's emotions to, the first thing you have to do is get the reader into the vehicle. And the vehicle – the story – the *monogatari* – must have the power to make people believe. These above all are the conditions that a story must fulfill. [...] I believe in the power of the story. I believe in the power of the story to arouse something in our spirits, in our minds – something that has been handed down to us from ancient times. John Irving once said that a good story is like a narcotic fix. If you can inject a good one into the reader's veins, they'll get the habit and come back to you for the next one, no matter what the critics have to say. His metaphor may be shocking, but I think he's right²⁶.»

24 Jay RUBIN, *op. cit.*, pp. 90-91

25 *Ivi*, p. 90, traduzione e enfasi mie

26 *Ivi*, pp. 80-82

Un altro elemento che ritroviamo nelle sue opere, oltre alla spontaneità e al potere della storia, è lo *humour*, o per meglio dire il fatto di riuscire a “smuovere” internamente le persone.

«[...] I want to make people laugh out loud. It is important to me that my writing should accomplish that. When I wrote my first novel, several friends called me up to complain to me – not about the book itself, but because the book made them want to drink a lot of beer. One friend said he had to interrupt his reading to go out to buy beer. He drank his way through the rest of the book.

When I heard these complaints, I was overjoyed. My writing, I realized, was having an effect on people. With nothing but my writing, I had succeeded in making a number of human beings want to drink beer. You have no idea how happy this made me. And then there were a few people who complained that they had embarrassed themselves by laughing out loud when they were reading my novel on the subway. [...]

Somewhere in this world, my writing was influencing the behaviour of real people. Rather than writing that requires complex interpretation and footnotes, I want to write words that actually move people like this²⁷.»

Ed è per entrare in contatto con le persone, per smuoverle da dentro, che Murakami mantiene il suo stile, fatto anche – e soprattutto – della mancanza di *qualcosa*, di una risposta, di un finale. Perché non dare spiegazioni, ma lasciare piuttosto le immagini così come sono, è un modo per farle lavorare e maturare all'interno della mente di ogni lettore.

Prendiamo come esempio il racconto breve *Zō no shōmetsu* (象の消滅, 1985, *L'elefante scomparso*), contenuto nell'omonima raccolta, in cui il fatto principale – la sparizione di un elefante e del suo custode – viene descritto minuziosamente ma mai spiegato. Fino alla fine, non si sa come abbia fatto l'elefante a sparire, dove sia andato, e soprattutto perché. Viene solo riportato in maniera realistica – con tanto di giorno e ora, e la notizia riportata sul giornale – l'evento a cui la città si è ritrovata ad assistere.

E di esempi di sparizioni e perdite, la letteratura di Murakami ne è piena. La perdita può riguardare un oggetto, un concetto, una persona amata. In tutti i casi il protagonista sente la mancanza di elemento importante della sua vita, che lo sprona a ricercarlo attraverso un'indagine attiva – forse la prima della sua vita – anche dentro di sé. Sentire la mancanza, il fatto stesso di sentirsi incompleti, sono il primo passo per intraprendere quella ricerca che, non senza difficoltà e sofferenze, porterà alla scoperta di sé, e dell'amore.

27 *Ivi*, pp. 162-163

3.6 Le tecniche narrative: l'uso di metafore e frasi inusuali

Come ricordato precedentemente, Murakami fa suo l'uso di similitudini desuete e divertenti, che ricordano molto lo stile di Raymond Chandler. In questo breve racconto, Murakami ce ne dà un esempio già dalle prime righe, nella descrizione del soffitto:

“[...] è diventato un colore che ricorda il latte andato a male”²⁸.

Una descrizione che non ci fa solo capire quale sia il tipo di sfumatura del colore, ma che ci apre al mondo delle immagini in un modo estremamente vivido tanto da farci storcere il naso, al pensiero di un tale soffitto.

Le immagini vivide e particolari le ritroviamo in altri passaggi del racconto, per esempio nella descrizione del senso di appetito provato da Gregorio:

“[...] si fece sempre più vivo e violento il desiderio, che gli si torcevano le budella centimetro per centimetro, come sotto tortura di un inquisitore dalla mano esperta. Aveva l'acquolina in bocca”²⁹.

E i paragoni tetri, sinistri, ci fanno capire la sensazione di spaesamento provata dal protagonista, ancora ignaro del mondo, come un bambino che osserva con stupore chi è più grande di lui, chi ha più esperienza, per carpirne i segreti. La stessa sensazione si ritrova quando Gregorio osserva la giovane ragazza scegliere e allineare gli strumenti necessari per controllare la serratura rotta:

“[...] Scelse qualche attrezzo e lo allineò con ordine. Sembrava stesse preparando diligentemente degli strumenti sinistri, come in un rito sacrificale, davanti alla povera vittima”³⁰.

In realtà sappiamo che quegli “strumenti sinistri” sono cacciavite, viti, pinze o piccole tenaglie, oggetti che si trovano in qualsiasi cassetta degli attrezzi e che chiunque può avere in casa. Ma per Gregorio, nuovo in quel mondo come “essere umano” che li vede per la prima volta, possono avere un'aria sinistra, tale da suscitare compassione per la “povera vittima”, la serratura rotta.

28 MURAKAMI Haruki, “Samsa in love”, *Koishikute, Ten Selected Love Stories*, p. 329

29 *Ivi*, p. 336

30 *Ivi*, p. 349

Questa scena, descritta con parole cupe, riporta alla mente un passaggio di *Umibe no Kafuka*, descritto in modo molto simile, in cui l'assassino di gatti Johnnie Walker³¹ prepara tutti gli attrezzi necessari per uccidere il piccolo animale, davanti agli occhi di Nakata:

Johnnie Walker stese sulla scrivania il gatto ancora inerme. Poi aprì un cassetto e tirò fuori, con entrambe le mani, un grande involto nero. Spiegò con cura la stoffa e mise sulla scrivania gli oggetti che vi erano arrotolati: una piccola sega circolare, alcuni bisturi di varie misure e un grande coltello³².

Ma non mancano di certo le espressioni divertenti che smorzano la tensione, che Gregorio nella sua condizione ci fa provare, e si ritrovano soprattutto nel modo di parlare della giovane donna. Consapevole della sua condizione di ragazza gobba, sembra aver sviluppato un senso di sospetto e diffidenza nei confronti del mondo – magari accentuato dal fatto di avere “quattro fratelli idioti” che si divertivano a prenderla in giro – e il suo linguaggio, secco e distaccato, è pervaso da ironia. Per questo Murakami ci fa sorridere quando, parlando della strana torsione del corpo che fa la ragazza, le fa spiegare che è colpa del reggiseno.

“[...] Io ho due seni, e il reggiseno è necessario per tenerli ben fermi. Non sono una mucca, quando cammino non mi devono penzolare!”³³

Il linguaggio di Murakami è estremamente vivido, carico di immagini che ci descrivono la situazione in modo tangibile, come se fossimo presenti anche noi alla scena. Un esempio chiaro e lampante di quell' “aria fresca” che Murakami afferma di voler portare, con le sue opere, nella letteratura giapponese, così come già si trova nella letteratura straniera.

31 Questo tetro personaggio prende il nome dalla nota marca di whisky scozzese. Murakami, ancora una volta, utilizza un riferimento occidentale conosciuto in tutto il mondo in modo del tutto naturale, facendo sorridere il lettore durante la descrizione del suo abbigliamento, identico a quello del logo sulle bottiglie di whisky.

32 MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2002, p. 157

33 MURAKAMI Haruki, “Samsa in love”, *Koishikute, Ten Selected Love Stories*, p. 353

3.7 I neologismi e i prestiti linguistici

La principale strategia interculturale dei testi di Murakami è l'uso della lingua, principalmente nell'uso di termini stranieri e del katakana. Il katakana ha acquisito un ruolo importante nella lingua giapponese, sin dai primi contatti con l'occidente, ma fu principalmente negli anni Ottanta che ci fu la più grande ondata di importazione linguistica, soprattutto dall'inglese. Nei confronti dell'uso del katakana ci sono due opinioni contrastanti: la prima lo considera importante per il suo contributo all'integrazione dei prestiti linguistici, mentre la seconda afferma che il katakana non permette anzi ostacola una vera integrazione, mantenendo separate le parole straniere dal testo, dato il particolare modo in cui sono scritte. Il katakana infatti isola le parole straniere mentre se ne appropria, creando il paradosso di una lingua che, stando alle parole del critico Karatani Kōjin (柄谷行人, 1941–), “lascia entrare qualsiasi cosa, ma di fatto non lascia entrare nulla” (lett. 何でも入られるけど、本当は何も入れずにすむのです). Il grande numero di parole in katakana nei testi hanno un ulteriore effetto antirealistico, rendendo conscio il lettore della presenza di quelle parole come estranee, elementi “alieni” che contribuiscono al generale senso di estraniamento già creato dal testo.

Un esempio in cui questo senso di alienazione emerge maggiormente è l'uso delle forme non abbreviate, che di solito invece sono contratte. Si ha così *aisukurīmu* al posto di *aisu*, *supāmāketto* invece di *supā*, *rajiokasetto* come *rajiokase*, e così via. Usando queste forme, leggermente diverse rispetto all'uso comune e più vicine all'inglese originale, il testo focalizza l'attenzione sulla parola straniera, allo stesso tempo nipponizzandola.

Principalmente le parole in katakana sono oggetti materiali appartenenti alla categoria cibo o vestiti, ma anche la categoria del sesso utilizza molte parole in katakana, spesso come eufemismi.

Oltre agli oggetti materiali, il katakana viene usato anche per termini astratti, che magari non hanno un corrispondente giapponese o che hanno sostituito il giapponese, come *shinfontō* (sinfonia, dall'inglese *symphony*) *hansamu* (attraente, da *handsome*) *imēji* (immagine, da *image*). Oppure ancora per termini inusuali come *koketisshu* (civettuolo, da *coquettish*) o *hisuterikku* (isterico, da *hysterical*).

Il ruolo del katakana può essere ambiguo, ma Murakami afferma che la scelta di usare le parole non contratte, o di preferire la versione inglese piuttosto che il corrispettivo giapponese, si basa soprattutto sul suo gusto personale. Quest'espressione per i propri gusti significa affermare la propria individualità, trovare la propria identità, rispettare un proprio stile originale.

Attraverso l'uso frequente del katakana, la lingua inglese “colonizza” il testo, ma allo stesso tempo viene assimilata e ricostruita dal sillabario giapponese, la cui poligrafia intrinseca dovrebbe spingere il lettore a riflettere sulla natura della lingua.

Murakami inoltre non coinvolge solo la relazione tra due lingue diverse, ma ci mostra la differenza linguistica anche all'interno del Giappone stesso. Un esempio si ritrova in *Airon no aru fūkei* (アイロンのある風景, *Paesaggio con ferro da stiro*), un racconto breve inserito nella raccolta *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (神の子どもたちはみな踊る, 2000, *Tutti i figli di dio danzano*), in cui si alternano il dialetto del Kansai con quello del Kantō, parlato dai diversi personaggi.

- È da tanto che con Kōbe non ho più niente a che fare. Roba passata.
- Sarà roba passata, ma la parlata del Kansai non l'hai persa per niente.
- Non l'ho persa? Boh, io non me ne accorgo.
- Beh, se il tuo non è accento del Kansai, che roba è? Smettila di dire cazzate! – fece Keisuke, scimmiettando il modo di parlare di Miyake.
- Questa tua imitazione del dialetto del Kansai mi fa schifo. Non sopporto di sentirlo parlare da uno di Ibaragi³⁴.

Anche in *Samsa in love*, seppur nella brevità del racconto, Murakami non perde la sua predilezione per le parole straniere nipponizzate dal katakana. Come nei suoi romanzi più importanti e consistenti, anche qui le categorie a cui si riferiscono fanno parte della sfera del cibo, con nomi di cibi e utensili da cucina (abbiamo per esempio una tipica colazione europea, con pane *pan*, burro *batā*, e marmellata *jamu*; e le posate con coltello *naifu*, forchetta *fōku*, e cucchiaio *supūn*), e dei vestiti, inclusi oggetti da camera.

Per quanto riguarda invece le parole astratte che Murakami utilizza, queste ci descrivono il fascino, con le parole *hansamu*, dall'inglese *handsome*, e *chāmingu*, sempre dall'inglese *charming*.

La preferenza per le parole inglesi, anche qualora esistesse un corrispettivo in giapponese, si ritrova anche qui, con parole come *conbinēshon* (combinazione, da *combination*), *baransu* (equilibrio, da *balance*), *saizu* (taglia, da *size*) e *supīdo* (velocità, da *speed*).

34 MURAKAMI Haruki, “Paesaggio con ferro da stiro”, *Tutti i figli di dio danzano*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2005, p. 27

3.8 La struttura narrativa: un finale aperto

Nelle *anti-detective stories* è molto comune che non vi sia la spiegazione della soluzione finale, e che la storia stessa rimanga sospesa, senza un proprio finale. Murakami stesso fa uso di questa tecnica di “romanzo aperto”, sia per una strategia letteraria, sia per una strategia commerciale. Dal punto di vista commerciale, è facile capire che una storia che lascia della suspense fino alla fine, e anche oltre la fine stessa, riuscirà a vendere molto, anche nel caso di possibili sequel alla storia stessa. Dal punto di vista letterario, invece, una storia aperta riesce a far recepire maggiormente al lettore il messaggio della storia stessa. Riporto la spiegazione di Tani Stefano tratta dal suo libro *The Doomed Detective*, inserito nel manuale di Rebecca Suter:

Any deconstructive detective novel's open-ended nonsolution, if well worked out, leaves the reader with a proliferation of clues, allowing him to fabricate one or more possible denouements. This is a way to leave the novel “alive” (nonconsumed), an object of curiosity even after the end, since a plausible solution imposed by the reader implies a rereading or rethinking, in which the artistic qualities of the novel finally stand out. Thus open-endedness proves to be a means of planting the anti-detective novel's message more firmly in the mind of the reader than a conventional detective novel would³⁵.

La suspense e la ricezione del messaggio, quindi, diventano ancora maggiori grazie ad un'interruzione improvvisa della storia. Ma Murakami afferma di non poter adottare la stessa tecnica della storia aperta anche con i romanzi, e lo spiega in un'intervista con Shibata Motoyuki, in cui si discuteva della differenza tra romanzo e racconto breve – *chōhen shōsetsu* (長編小説) e *tanpen shōsetsu* (短編小説).

Murakami rivela che quando inizia a scrivere un romanzo, nemmeno lui sa come si svilupperà e quanto lungo sarà; i racconti breve, invece, sono diversi: se decide di scrivere 40 pagine, scriverà 40 pagine.

«Non scrivo storie come quelle di Chekov, con un inizio e una fine chiaramente delineati: una volta che ho creato la situazione, la sviluppo, e poi devo solo interromperla improvvisamente in un certo punto.

[*tekitōna tokoro de putsutto kireba ii wake desu.* (適当なところでプツツと切ればいいわけです。)]

35 Rebecca SUTER, *op. cit.*, p.105

Quindi, una volta che ho deciso la lunghezza, faccio una specie di count down: quando la fine è vicina, finisco semplicemente la storia dove sembra più appropriato. In questo senso, il mio scrittore preferito è Raymond Carver.

Ma non posso fare lo stesso con i romanzi. I miei lettori non accetterebbero mai una fine così brusca, e nemmeno io. In un romanzo deve esserci una sorta di catarsi. Ci vuole tempo per scriverlo, ci vuole tempo per leggerlo, e interromperlo improvvisamente sarebbe strano»³⁶.

E possiamo ritrovare questa metodologia di scrittura anche in *Samsa in love*, in cui vale lo stesso principio. Le pagine da scrivere per l'antologia *Ten selected love stories* erano state stabilite in precedenza, e questo lo porta a scrivere un racconto breve di una lunghezza precisa, interrompendolo bruscamente. Le domande che ci lascia, alla fine del testo, sono molte, così come molte sono le spiegazioni omesse. Non viene mai rivelato, per esempio, il perché della trasformazione da scarafaggio a uomo. Il dubbio – con cui si era già abituati a convivere, dall'opera originale di Franz Kafka – si insinua fin dalla prima riga, senza lasciare mai spazio ad un indizio. Allo stesso modo non viene rivelato dove sia sparita la famiglia di Gregorio, perché non è in casa, e se mai vi farà ritorno. Una conclusione così improvvisa, lascia anche moltissime altre domande sul proseguimento della storia: la giovane ragazza tornerà a casa sana e salva? Riusciranno ad incontrarsi nuovamente? E Gregorio, riuscirà ad ambientarsi nel nuovo corpo e nel nuovo mondo?

Murakami non ci dà le risposte, come ormai abbiamo capito leggendo e confrontando molte delle sue opere, ma senza dubbio riesce a colpire nel segno fissando questo breve racconto nella mente del lettore e spingendolo a farsi mille domande, a cercare da solo le spiegazioni, ad immaginarsi il finale migliore.

36 *Ivi*, p.106, traduzione mia

4. Traduzione

Samsa in love

Quando aprì gli occhi, si rese conto di essere a letto, trasformato in Gregorio Samsa.

In posizione supina, fissava il soffitto. Ci volle un po' di tempo perché gli occhi si abituassero all'oscurità. Il soffitto era molto comune, come se ne vedono ovunque. Forse originariamente era un color crema pallido, quello che era stato verniciato. Ma con gli anni a causa della polvere e dello sporco, era diventato un colore che ricordava il latte andato a male. Non aveva decorazioni, né una qualche peculiarità. Non aveva una pretesa, né un messaggio. Svolgeva più o meno senza problemi la sua funzione strutturale di soffitto, ma non aveva altre ambizioni.

In un muro della stanza (quello che dalla sua posizione si trovava a sinistra) c'era un'alta finestra, ma era chiusa dall'interno. Sicuramente una volta c'era una tenda poi rimossa, e agli infissi erano fissate con dei chiodi molte travi di legno spesso. Tra un'asse e l'altra – non era chiaro se fosse stato intenzionale o no – c'erano fessure di qualche centimetro da cui entrava nella stanza la luce del sole, tracciando delle abbaglianti linee parallele sul pavimento. Non si capiva la ragione per cui la finestra fosse stata chiusa così saldamente. Forse per non far entrare nessuno nella stanza? O forse per non far uscire nessuno da lì (e se magari quel qualcuno fosse lui)? Oppure ancora, a breve ci sarebbe stato un tornado o una tempesta?

Mantenendo la posizione supina, ruotando leggermente solo il collo e gli occhi, ispezionò la stanza.

Nella stanza, oltre al letto dove era sdraiato, non c'era nient'altro che si potesse chiamare arredamento. Non c'era un comò, né un tavolo o una sedia. Alle pareti non erano appesi quadri, né un orologio, né uno specchio. Non c'era neppure una lampada. Poi, voltando lo sguardo attorno, notò che non c'erano tappeti stesi sul pavimento. Solo il parquet nudo. Alle pareti c'era una vecchia e scolorita carta da parati con un piccolo motivo, ma in quella semioscurità – anche se forse sarebbe stato lo stesso alla luce – era praticamente impossibile capire quale motivo fosse.

Dalla parte opposta della finestra, nella parete alla sua destra, c'era una porta. Alla porta era attaccato un pomello di ottone in parte scolorito. Forse questa stanza in origine era una comune camera da letto. O almeno, dava questa impressione. Ma ora sembrava disabitata. Era rimasto solamente il letto nel quale stava lui, al centro della stanza. E non aveva neanche gli articoli

necessari per la notte. Non c'erano lenzuola, trapunte o cuscini. C'era solo il materasso nudo.

Samsa non aveva la minima idea di dove fosse, né di cosa avrebbe dovuto fare. A malapena aveva capito che era diventato un *uomo* il cui nome era Gregorio Samsa. Perché l'aveva capito? Forse qualcuno gli ha sussurrato piano all'orecchio “Tu sei Gregorio Samsa” mentre stava dormendo.

Allora, chi era prima di diventare Gregorio Samsa? *Cosa* era?

Quando iniziò a pensarci, la sua testa divenne pesante e offuscata. Poi qualcosa in fondo alla sua testa si levò, come un tetro nugolo di zanzare. Man mano diventava grosso e spesso, e si spostava in una parte morbida della testa, sempre continuando a ronzare.

Allora Samsa smise di pensare. Ora per lui pensare intensamente a qualcosa, era decisamente un peso troppo grande.

In ogni caso, doveva imparare a muovere il corpo. Non poteva starsene lì a guardare il soffitto senza fare niente per sempre. Sarebbe stato troppo indifeso. In quella situazione se si fosse scontrato con un nemico – per esempio se fosse stato aggredito da feroci uccelli – non avrebbe avuto alcuna speranza di sopravvivere. Prima di tutto, provò a muovere le dita della mano. Aveva due mani con cinque dita ciascuna, in tutto dieci lunghe dita. Tutte erano dotate di numerose articolazioni, e le combinazioni del meccanismo erano complesse. Inoltre, l'intero corpo sembrava intorpidito (come se fosse in un liquido viscoso e pesante), e non riusciva a dosare efficacemente la forza nella parte terminale.

Nonostante tutto, chiuse gli occhi e si concentrò, pazientemente, andando per tentativi, e le dita delle mani a poco a poco sembravano muoversi liberamente. Lentamente, capì il trucco per muovere gli arti. Quando le punte delle dita iniziarono a muoversi, anche l'intorpidimento che ricopriva l'intero corpo si affievolì. Purtroppo dopo – proprio come dopo l'avvento di un maremoto si presentano oscure e funeste rocce – un intenso dolore iniziò a tormentarlo.

Gli ci volle un po' di tempo prima di capire che quel dolore era appetito. Non aveva mai provato, o perlomeno non ricordava di aver mai provato, un appetito così famelico. Era come se non avesse mangiato nulla per una settimana. Come se ci fosse un vuoto cavernoso al centro del suo corpo. Le ossa scricchiolavano, i muscoli si tendevano, i nervi si contorcevano.

Incapace di sopportare questo dolore, Samsa appoggiò entrambi i gomiti sul materasso e un po' alla volta alzò il busto. Alzandosi, la colonna vertebrale fece più volte un terribile rumore come di scricchiolio. Per quanto tempo sarà stato in quel letto? Tutte le parti del corpo, quando doveva alzarle o anche solo cambiare posizione, protestavano a gran voce. Tuttavia, sopportando in qualche modo il dolore e racimolando energia per sollevarsi, riuscì a mettersi seduto.

Guardando il proprio corpo nudo, e toccando con mano le parti che non riusciva a vedere,

Samsa pensò che fosse un corpo alquanto sgraziato. E non solo sgraziato. Anche troppo indifeso. Pelle liscia e bianca (ricoperta di peli, ma solo per modo di dire), ventre molle e decisamente non protettivo, organi genitali dalla forma tanto singolare quanto improbabile, solamente due braccia e due gambe lunghe e fine, vene che emergevano e si vedevano sottopelle, il collo lungo e stretto sembrava instabile e sembrava potersi rompere facilmente. La testa grande e ovale, ricoperta di arruffati capelli lunghi, orecchie sporgenti da entrambi i lati, come due conchiglie. *Questa cosa, sono veramente io?* Devo sopravvivere in questo mondo con questo corpo assurdo e all'apparenza facilmente danneggiabile, senza corazza e senza armi? Perché non sono diventato un pesce? Perché non sono diventato un girasole? Diventare pesce o girasole avrebbe avuto senso. Perlomeno, avrebbe avuto di gran lunga più senso del diventare Gregorio Samsa. Non poteva fare a meno di pensarlo.

Nonostante ciò, decise di scendere dal letto, e appoggiò i piedi sul pavimento. Il pavimento spoglio era più freddo di quanto si aspettasse, e gli si mozzò il fiato. Dopo diversi fallimenti, che lo fecero cadere a terra molte volte, alla fine riuscì a mettersi in piedi con entrambe le gambe. Con una mano strinse il bordo del letto, e per un po' mantenne quella posizione. Ma rimanendo immobile, la testa sembrava stranamente più pesante, e non riusciva a tenere il collo ritto. Ormai sudava, e dall'estrema tensione il suo pene si era ritirato. Dovette respirare profondamente molte volte, prima di calmarsi.

Dopo essersi un po' abituato a stare in piedi, doveva imparare a camminare. Ma camminare su due gambe, anche se per poco tempo, era comunque un supplizio e quel movimento gli provocava terribili dolori fisici. Andare avanti con la gamba destra e con la gamba sinistra alternativamente, da qualsiasi punto di vista lo si guardasse, andava contro le leggi della natura, era un comportamento irrazionale, e la prospettiva più alta e instabile lo paralizzava. Doveva capire il coordinamento delle articolazioni del bacino e del ginocchio, ma mantenere l'equilibrio come prima volta era estremamente difficile. Tutte le volte che faceva un passo avanti, per la paura di cadere, le ginocchia quasi cedevano e doveva aggrapparsi al muro con entrambe le mani.

Comunque sia, non poteva restare per sempre in quella stanza. Se non trovava da qualche parte del cibo, e se non mangiava, quel mordace appetito prima o poi l'avrebbe divorato e fatto sparire.

Tenendosi al muro, proseguì barcollando, e gli ci volle molto tempo per raggiungere la porta. Non sapeva calcolarne quanto, ma comunque c'era voluto molto tempo. Il peso del dolore che gravava su di lui, gliene dava l'esatta percezione. Poi mentre camminava, si rendeva conto

dell'utilizzo di articolazioni e muscoli, uno ad uno. Andava ancora molto piano e il movimento era ancora goffo. Erano necessari dei sostegni. Ma se fosse stato un uomo disabile, in qualche modo l'avrebbe accettato.

Afferrò il pomello della porta e provò a tirare verso di lui. Ma la porta non si aprì. Anche spingere era inutile. Allora provò a girare il pomello a destra. La porta emise un debole cigolio e si aprì verso l'interno. Non era chiusa a chiave. Dallo spiraglio della porta provò a far uscire leggermente la testa. Nel corridoio non c'era nessuno. Il silenzio regnava sovrano come nelle profondità del mare. Fece un passo avanti con il piede sinistro, tenendo il bordo della porta con una mano fece uscire metà corpo dalla stanza, e infine fece uscire anche il piede destro. Tenendosi saldamente al muro, proseguì scalzo lungo il corridoio.

Nel corridoio, compresa la porta della stanza da cui era uscito, c'erano in tutto quattro porte. Avevano lo stesso aspetto, tutte porte di legno dalla tonalità scura. Cosa ci sarà in quelle stanze? Forse c'è qualcuno? La tentazione di aprire la porta e sbirciare era forte. Forse così facendo avrebbe potuto chiarire un po' l'assurda situazione in cui si trovava. O perlomeno avrebbe potuto trovare un qualche indizio. Ma giunto davanti a quelle stanze, soffocò il rumore dei passi e proseguì. Prima della curiosità, doveva soddisfare la fame. Non poteva resistere un momento di più a quel mordace vuoto che gli si era annidato dentro.

E poi ora Samsa sapeva dove trovare *qualcosa di sostanzioso* da mangiare.

Devo seguire questo profumo, pensò mentre annusava. Era l'odore di cibo caldo. Odore di cibo appena sfornato, che fluttuava nell'aria come un minuscolo granello, senza far rumore. Quel granello stuzzicò in modo incredibile le sue narici. Le informazioni olfattive vennero trasmesse in un attimo al cervello, e si fece sempre più vivo e sempre più violento il desiderio, che gli si torcevano le budella centimetro per centimetro, come sotto tortura di un inquisitore dalla mano esperta. Aveva l'acquolina in bocca.

Purtroppo per raggiungere l'origine di quel profumo, doveva per prima cosa scendere le scale. Per lui era già una sofferenza anche solo camminare sul piano. Scendere quelle ripide scale di diciassette gradini sarebbe stato un incubo. Aggrappandosi con entrambe le mani al corrimano, si diresse verso il piano inferiore. Ad ogni gradino il peso di tutto il corpo gravava sulle sottili caviglie, e non riusciva a mantenere bene l'equilibrio, tanto che gli sembrò di cadere innumerevoli volte. Ogni volta assumeva posizioni innaturali, e tutte le ossa e i muscoli del corpo sembravano lamentarsi.

Mentre scendeva le scale, Samsa pensava ai pesci e ai girasoli. Se fosse stato un pesce o un girasole, forse non sarebbe stato necessario salire o scendere le scale, e sarebbe sicuramente riuscito a vivere un'intera vita serenamente. E allora perché lui doveva fare queste operazioni

innaturali ed estremamente pericolose? Non aveva senso.

Una volta scesi tutti e diciassette i gradini ed essere arrivato in qualche modo fino in fondo, Samsa si rizzò nuovamente in piedi, e con le forze rimaste, si incamminò seguendo il profumo del cibo. Oltrepassò l'ingresso dall'alto soffitto, ed entrò dalla porta aperta nella sala da pranzo. Sul grande tavolo ovale della sala da pranzo erano allineati piatti di cibo. Al tavolo c'erano cinque sedie, ma non c'era anima viva. Dai piatti si levava ancora un debole vapore fumante. In mezzo al tavolo c'era un vaso di vetro con dei fiori, in cui era stata messa una dozzina di gigli bianchi. La tavola era preparata per quattro persone con posate e tovaglioli bianchi, ma non c'era segno che fossero stati utilizzati. La colazione era ben organizzata, le persone forse stavano per mettersi a mangiare quando all'improvviso è accaduto qualcosa che non si aspettavano e tutti si sono alzati e dileguati, lasciando tutto così com'era. Quella era la sensazione. Da quando era successo, non era trascorso molto tempo.

Cosa mai sarà successo? Dove sono andati tutti? Oppure, dove saranno stati portati? Torneranno lì a fare colazione?

Ma Samsa non aveva il tempo per pensare troppo a questo. Si sedette quasi fiondandosi sulla sedia più vicina, e senza usare né coltello, cucchiaino o forchetta, né tovagliolo, iniziò a mangiare con le mani uno dopo l'altro i piatti che erano disposti sul tavolo. Strappò un pezzo di pane e lo mangiò senza spalmarci burro né marmellata, mangiò avidamente un'intera enorme salsiccia lessa, addentò un uovo sodo, afferrò delle verdure sottaceto e le mangiò divorandole. Prese con il dito del purè ancora caldo e se lo ficcò in bocca. In bocca masticava diverse cose tutte insieme e le cose che a fatica andavano giù le ingoiava bevendo l'acqua della caraffa. Non faceva molto caso al sapore dei cibi. Che fosse buono o cattivo, saporito o acido, non faceva differenza. La priorità era riempire il vuoto nello stomaco. Era completamente assorto nel mangiare, come in una lotta contro il tempo. Era così assorto che, leccando dei residui di cibo dalle dita, si sbagliò e senza pensarci morsicò il suo dito. Avanzi di cibo erano sparsi qua e là sul tavolo, un piatto era caduto per terra frantumandosi in mille pezzi, ma non non fece caso nemmeno a questo.

La tavola era in uno stato pietoso. Come se uno stormo di corvi fosse entrato dalla finestra aperta e contendendosi il cibo, l'avesse mangiato spargendolo un po' dappertutto, e poi se ne fosse volato via. Lui mangiò finché poté, e quando finalmente fece una pausa, sul tavolo non c'era rimasto praticamente più nulla. Ciò che non era stato toccato, erano solo i gigli del vaso. Ma forse, se il cibo preparato non fosse stato sufficiente, non sarebbero rimasti nemmeno i fiori. Samsa aveva così tanta fame.

Poi entrò in uno stato confusionale, e stette seduto al tavolo per molto tempo. Appoggiate

entrambe le mani sul tavolo, respirava profondamente, con gli occhi semichiusi, fissando i gigli in mezzo al tavolo. Una sensazione di soddisfazione si faceva strada, come quando cresce la marea sulla riva. Poco a poco quel vuoto si rimpiccioliva, e dava l'impressione di svanire.

Prese la caffettiera di metallo e si versò del caffè in una tazzina di ceramica bianca. Il forte profumo di caffè gli ricordò qualcosa. Non era un ricordo che arrivò direttamente. Ma passò attraverso diversi stadi. Era una strana sensazione, come se stesse ricordando il presente dal futuro, come se ci fosse uno sdoppiamento temporale. Memoria ed esperienza giravano in cerchio, inseguendosi l'una con l'altra. Mise molta crema di latte nel caffè, mescolò col dito e lo bevve. Il caffè si era raffreddato, ma almeno aveva mantenuto leggermente il calore. Lo trattenne in bocca per un po', e poi lo deglutì un po' alla volta, con calma. Il caffè lo fece calmare un po' dall'agitazione.

Improvvisamente sentì freddo. Il suo corpo tremava. Aveva talmente tanto appetito che non aveva avuto il tempo di preoccuparsi di tutti gli altri sensi. Ma una volta soddisfatto l'appetito, all'improvviso si rese conto che l'aria mattutina era piuttosto fredda. Anche il fuoco nel camino era spento, e faceva freddo. Per giunta, era scalzo e completamente nudo.

Samsa *sapeva* che avrebbe dovuto mettersi addosso qualcosa. Restando così, faceva troppo freddo. E poi se fosse arrivato qualcuno, non si poteva certo dire che quello fosse un modo appropriato di presentarsi. Chiunque poteva entrare dall'ingresso in qualsiasi momento. Le persone che fino a poco prima erano lì – le stesse che si stavano per mettere a tavola – sarebbero potute tornare a momenti. Se in quel momento fosse stato così, molto probabilmente sarebbero sorti dei problemi.

Perché lo sapeva? Non era una supposizione, non era conoscenza, ma era una pura consapevolezza. Samsa non sapeva da dove venisse quella consapevolezza. Forse era solo un altro ricordo che si faceva strada.

Samsa si alzò dal suo posto, lasciò la sala da pranzo e si diresse nell'atrio. Era ancora piuttosto impacciato, e aveva bisogno di tempo, ma ora riusciva grossomodo a stare in piedi e camminare anche senza aggrapparsi a qualcosa. All'ingresso c'era un portaombrelli di ferro, dove insieme agli ombrelli c'erano diversi bastoni. Scelse un bastone di quercia nero, e decise di utilizzarlo come sostegno per camminare. Il manico del bastone sembrava solido, quindi si tranquillizzò e ottenne un po' di incoraggiamento. E qualora venisse assalito da uccelli, aveva un'arma da poter usare. Si mise in piedi accanto alla finestra e osservò la situazione di fuori, dalla fessura delle tende di pizzo.

Davanti alla casa c'era una strada. Non era una strada così grande. Non c'era quasi nessun passante, ed era eccessivamente silenziosa. Di tanto in tanto passava qualcuno a passo spedito, e

tutti erano perfettamente vestiti. Vestiti dalle diverse tonalità e dalle diverse forme. Erano principalmente uomini, ma passarono anche una o due donne. A seconda del sesso, i vestiti cambiavano. E poi ai piedi indossavano scarpe di pelle dura. C'era anche chi indossava lucidi stivali. Le scarpe ticchettavano sulla superficie del ciottolato, facendo un rumore veloce e sordo. Tutti indossavano un cappello. Tutti camminavano naturalmente su due gambe, e nessuno aveva gli organi sessuali in vista. Samsa si mise davanti allo specchio a grandezza naturale che era appeso in entrata, e provò a confrontare il suo corpo con quello delle persone che passavano in strada. Il suo riflesso allo specchio era proprio brutto e debole, a vedersi. Sulla pancia erano cadute gocce di salsa e brodo di carne, e briciole di pane si erano attaccate come cotone al suo pelo pubico. Mangiando con le mani si era sporcato fino a questo punto.

Ancora una volta pensò che fossero necessari dei vestiti.

Poi diede uno sguardo ancora una volta alla strada, per cercare gli uccelli. Ma non ne vide nemmeno uno.

Al piano terra c'erano l'ingresso, la sala da pranzo, la cucina e il soggiorno. Ma non trovò da nessuna parte dei vestiti. Probabilmente il piano terra non era il posto per cambiarsi i vestiti. E probabilmente i vestiti erano tutti da qualche parte al secondo piano.

Si decise a salire le scale ancora una volta. Inaspettatamente, salire le scale era molto più facile che scenderle. Afferrò il corrimano, e non sentì né così tanto dolore né paura, e anche se ogni tanto si fermava a riprendere fiato, riuscì a salire i diciassette gradini in relativamente poco tempo.

Fortunatamente, nessuna porta era chiusa a chiave. Ruotando il pomello a destra e spingendo, le porte si aprivano verso l'interno. Le stanze al primo piano erano in tutto quattro, ed escludendo la stanza completamente spoglia e fredda in cui si era svegliato, tutte le altre erano confortevoli e ordinate. C'erano letti rifatti con la biancheria pulita, comò, scrittoi, lampadari appesi e tappeti con complicati disegni stesi sul pavimento. Tutto era in ordine e perfettamente pulito. Nella libreria i libri erano ben allineati, al muro erano appesi quadri di paesaggi dipinti ad olio. Erano tutti dipinti di spiagge e scogliere. Nel cielo blu fluttuavano nuvole bianche dalla forma di dolci. In vasi di vetro erano disposti dei freschi fiori colorati. Non c'erano finestre chiuse da travi di legno marcio. Dalla finestra con le tende di pizzo, entrava silenziosamente la luce del sole. In ognuno di quei letti c'erano le tracce di qualcuno che fino a poco prima stava dormendo lì. Sui bianchi e grandi cuscini, era rimasta ancora l'impronta della testa.

Nell'armadio della stanza più grande, trovò una vestaglia della sua misura. Almeno sembrava qualcosa con cui vestirsi. Oltre a quello, non aveva la più pallida idea di come indossare gli altri vestiti né di quali combinazioni fare. O c'erano troppi bottoni, oppure non sapeva distinguere il

sopra dal sotto, il davanti dal dietro. Era incerto anche su quale fosse l'intimo e quali i vestiti esterni. Per quanto riguarda i vestiti, avrebbe dovuto imparare ancora molto. Paragonandola a quei vestiti, la vestaglia si indossava senza problemi e con comodità, inoltre quella non aveva troppi elementi decorativi, e perfino lui sembrava riuscire ad indossarla. Fatta di un tessuto morbido e leggero, era perfetta sulla pelle. Di colore blu. E trovò anche delle pantofole in tinta.

Indossò la vestaglia sopra il suo corpo nudo, e facendo moltissimi tentativi riuscì ad annodare il laccio davanti. Con la vestaglia e le pantofole addosso, si mise davanti un grande specchio. Questo era decisamente meglio, che camminare tutto nudo. Se osservava più dettagliatamente l'abbigliamento delle altre persone, pian piano gli sarebbe diventato chiaro come indossare correttamente i vestiti comuni. Fino a quel momento, avrebbe dovuto arrangiarsi solo con quella vestaglia. Non si poteva dire che fosse sufficientemente calda, ma gli faceva sopportare il freddo che c'era in casa. E poi Samsa fu tranquillizzato dalla cosa più importante, il fatto che il suo corpo nudo e molle non fosse più indifeso ed esposto agli uccelli.

Quando suonò il campanello, era nel letto della camera più grande (era anche il letto più grande di tutta la casa) e stava dormendo avvolto dal futon. In mezzo alla coperte faceva caldo, ed era confortevole proprio come all'interno del guscio di un uovo. Stava sognando. Che sogno fosse, non se lo ricordava. Ma chissà perché ispirava tranquillità ed era in qualche modo un bel sogno. Ma proprio in quel momento riecheggiò per tutta la casa il suono del campanello d'ingresso e Samsa fu trascinato via in qualche punto del sogno, e riportato alla dura realtà.

Scese dal letto e si sistemò il laccio della vestaglia, indossò le pantofole blu, prese il bastone laccato di nero e aggrappandosi al corrimano scese lentamente le scale. Anche scendere le scale, rispetto alla prima volta, era diventato decisamente più facile. Ma il rischio di cadere c'era sempre. Non poteva distrarsi. Controllando i piedi prudentemente gradino dopo gradino, si diresse al piano inferiore. Nel frattempo il campanello continuava a risuonare ininterrottamente con quel suono fastidioso. La persona che lo stava suonando, doveva avere sicuramente un carattere impaziente e allo stesso tempo ostinato.

Quando finalmente scese le scale fino in fondo, afferrò il bastone nella mano sinistra e si avvicinò alla porta. Girando il pomello verso destra e tirando verso l'interno, la porta si aprì.

Fuori dalla porta c'era una piccola ragazzina. Molto piccola. La sua mano arrivava a malapena fino al campanello. Ma a guardarla bene, non è che fosse stata proprio una bambina. La schiena era curva e il corpo chinato in avanti. Per questo sembrava piccola a vedersi. Ma non è che il suo fisico fosse piccolo di per sé. I capelli erano raccolti indietro con un elastico, di modo che non le scendessero sul viso. I capelli di un castano scuro, erano molto folti. Indossava una gonna lunga

fino alle caviglie, e una giacca di tweed. Attorno al collo era avvolta una sciarpa di cotone a righe. Non indossava il cappello. Le scarpe erano degli scarponcini robusti, e lei avrà avuto forse una ventina di anni. Aveva ancora l'aspetto di una ragazzina. Occhi grandi, naso piccolino, labbra leggermente inclinate da un lato, come una luna sottile. Sopracciglia dritte e nere, che mostravano un qualcosa di diffidente.

– È la casa dei signori Samsa? – chiese inclinando il collo e guardando il volto di Samsa dal basso. Dopo di che il suo corpo si dimenò irrequietamente. Come se la terra e il suo corpo fossero stati sorpresi da un violento terremoto.

Samsa esitò un momento, e poi disse risolutamente – Sì –. Dato che lui era Gregorio Samsa, forse quella era la casa dei Samsa. Era ammissibile.

Ma la ragazza non sembrava soddisfatta da quella risposta. Fece a malapena una smorfia. Forse aveva colto il leggero dubbio nella risposta di Samsa?

– Questa è *davvero* la casa dei signori Samsa? – disse con tono severo. Come un portinaio esperto che tempesta di domande un visitatore estraneo.

– Io sono Gregorio Samsa – rispose il più tranquillamente possibile. Questa era una realtà inconfutabile.

– Allora, va bene – disse la ragazza. E prese in mano la pesante borsa di tela ai suoi piedi. Sembrava la possedesse da molti anni, e qua e là era consumata. Forse l'aveva avuta in successione da qualcuno. – Allora, andiamo a vedere! –

E senza aspettare alcuna risposta, la ragazza entrò velocemente in casa. Samsa chiuse la porta. La donna, lì in piedi, squadrò con uno sguardo sprezzante dall'alto verso il basso Samsa, in vestaglia e pantofole. Poi, con voce fredda disse:

– Forse l'ho disturbata in un giorno di ferie?

– No, non si preoccupi – disse Samsa. E dallo sguardo duro dell'altra, ebbe l'impressione che i suoi vestiti non fossero molto appropriati per quella situazione.

– Mi scusi per la mia tenuta, sono successe molte cose.. – disse lui.

Senza dire nulla in proposito, la ragazza serrò duramente le labbra. – Allora?

– Allora? – ripeté Samsa.

– Allora, la serratura che dà problemi dov'è?

– La serratura?

– Sì, la serratura rotta –, ormai aveva rinunciato a sforzarsi di nascondere un tono irritato. – Dato che la serratura si è rotta mi era stato chiesto di venire a ripararla. –

– Ah – disse Samsa, – la serratura rotta.

Samsa pensò disperatamente. Ma quando si concentrava su un solo pensiero, aveva

l'impressione che in fondo alla testa si alzasse ancora quel nero nugolo di zanzare.

– Io non ne so nulla, della serratura rotta – disse. – Penso sia una qualche porta al primo piano. Forse.

La ragazza fece un'enorme smorfia, piegò il collo e guardò Samsa. – Forse? – disse con un tono di voce ancora più seccato. E inarcò un sopracciglio con sospetto – Una qualche porta?

Samsa si rese conto che il suo viso avvampò. Il fatto che non sapesse nulla della serratura rotta lo fece vergognare molto. Si schiarì la gola, ma le parole non uscivano.

– Signor Samsa, i suoi genitori non ci sono? Penso sia meglio che io parli direttamente con loro.

– Avevano degli impegni e sono usciti – disse.

– Sono usciti? – si meravigliò la ragazza. – Cos'è successo?

– Non lo so, ma quando mi sono alzato stamattina non c'era nessuno in casa – rispose Samsa.

– Oh bene!¹ – disse la ragazza. E fece un sospiro profondo. – Avevo detto che sarebbe venuto qualcuno stamattina..

– Mi scusi.

Per un attimo fece una smorfia con la bocca. Poi lentamente fece scendere il sopracciglio che aveva alzato, e fissò il bastone che Samsa teneva nella mano sinistra. – Le fa male la gamba, Gregorio?

– Sì, un po' – rispose evasivamente.

La ragazza, sempre con il corpo piegato in avanti si dimenò di scatto. Samsa non coglieva il significato né il motivo di quel movimento. Ma percepiva una gentilezza istintiva in quello strano e complesso movimento del corpo.

Rassegnata, la ragazza disse – Pazienza. Ad ogni modo, andiamo a dare un'occhiata alle serrature del primo piano. Con queste difficoltà, sono uscita apposta e ho attraversato la città e i ponti per venire fin qui. Quasi rischiando la vita. Non è che posso tornarmene a casa così, senza fare niente, dicendo solo “Ah, non ci sono. Va bene, arrivederci”. Giusto?

Con queste difficoltà? Samsa non aveva capito bene la situazione. Quali difficoltà? Comunque, decise di non fare domande in proposito. Era meglio non rivelare la sua ignoranza più di così.

La ragazza, piegata in due, prese nella mano destra la pesante borsa nera, e proprio come striscia un verme, si trascinò sulle scale. Samsa, afferrato il corrimano, la seguì. Il modo di

1 Nell'originale やれやれ, può significare sia “bene/grazie a Dio” in senso positivo, sia “oh no!” in senso negativo. Nella traduzione si è scelto di lasciare intendere l'ironia del “bene” pronunciato dalla ragazza.

camminare della ragazza, richiamò alla mente un qualcosa come di nostalgica simpatia in lui.

La ragazza in piedi sul corridoio del primo piano, osservò le quattro porte. – La serratura rotta è forse una di queste porte, giusto?

Il volto di Samsa avvampò nuovamente. – Sì, una di queste –, disse. E poi aggiunse timidamente – Ehm.. Ho l'impressione che probabilmente sia la prima in fondo a sinistra. – Quella era la porta della stanza spoglia e senza mobili dove si era svegliato quella mattina.

– Hai l'impressione – disse con voce impassibile, che ricorda un falò spento, – *Probabilmente*–. E si voltò a guardare Samsa in viso.

– Dico io –

– Gregorio Samsa, parlare con te è una vera gioia. Un'abbondanza di vocaboli, espressioni precise – disse la ragazza con voce secca. Fece un altro sospiro, e cambiò tono di voce. – Va bene. Ad ogni modo proverò a controllare per prima quella porta in fondo a sinistra.

Andò di fronte alla porta, e girò il pomello. La spinse in fondo. E questa si aprì verso l'interno. L'interno della stanza non era cambiato affatto da quando lui ne era uscito. Come arredamento c'era solo il letto. Solo quello, proprio al centro della stanza, come un'isola solitaria in mezzo al mare. Sul letto c'era solo il materasso nudo, che non si poteva dire proprio pulito. Su quel materasso, lui si era svegliato come Gregorio Samsa. Non era un sogno. Il pavimento era spoglio e freddo. Alla finestra erano fissate saldamente delle travi. Ma la ragazza pur vedendo quello stato di cose, non mostrò particolari segni di sorpresa nel suo atteggiamento. Era la reazione di chi sa che queste cose ci sono un po' ovunque in città.

La ragazza si piegò, aprì la borsa nera, prese un rotolo di tessuto di flanella color crema e lo spiegò sul pavimento. Scelse qualche attrezzo, e lo allineò ordinatamente sopra il tessuto. Sembrava stesse preparando con mani esperte e diligentemente degli strumenti sinistri, come in un rito sacrificale davanti alla povera vittima.

Per prima cosa, la ragazza prese un filo metallico di medio spessore, lo infilò nel buco della serratura e lo mosse in una direzione e nell'altra con mano sicura. Nel farlo, i suoi occhi si erano molto assottigliati dalla concentrazione. Anche l'orecchio ascoltava attentamente. Poi prese un altro strumento, questa volta più sottile, e ripeté lo stesso movimento. La sua bocca si assottigliò, come una lama cinese, assumendo un'espressione seria. Prese una grande torcia e con uno sguardo estremamente severo ispezionò nel dettaglio la serratura.

– Per caso c'è la chiave di questa serratura? – chiese a Samsa.

– Non saprei dove sia, la chiave – rispose onestamente.

– Ah, Gregorio Samsa, ogni tanto vorrei morire. – disse lei rivolta verso il soffitto.

Ma a parte quel momento, la ragazza non prestò attenzione a Samsa, poi prese un cacciavite

dagli strumenti allineati sul panno di flanella, e con quello rimosse la serratura. Lo fece con calma e attenzione, per non rovinare le viti. E per tutto il tempo del lavoro, quando riposava la mano, il suo corpo si contorceva fortemente.

Osservando da dietro il movimento di quella *torsione*, al corpo di Samsa accadde una reazione strana. Da qualche parte il suo corpo divenne più caldo, ed ebbe la sensazione che le vie respiratorie si aprissero. La gola gli si seccò, e quando inghiottiva la saliva sentiva di colpo un forte rumore all'orecchio. Chissà perché le orecchie iniziarono a prudere. E poi il suo pene, che fino ad allora pendeva svogliato, si risvegliò, divenne più lungo e grosso, e si rizzava sempre di più. E si gonfiava da sotto la vestaglia. Che cosa significasse precisamente, Samsa non ne aveva la minima idea.

La ragazza prese la serratura estratta dalla porta, andò alla finestra e la esaminò scrupolosamente alla luce del sole che filtrava dalle travi. Con volto scuro serrò le labbra, colpì con il sottile arnese nel centro della serratura, e agitandola fortemente ne ascoltò il rumore. Fece un sospiro profondo, e si girò verso Samsa.

– L'interno è proprio rotto – disse – Proprio come aveva detto lei, è questa quella rotta.

– Bene – disse Samsa.

– Bene non direi. – disse lei – Non posso riparare subito questa serratura. È un genere di articolo un po' particolare. Dovrei portarla a casa e farla vedere a mio padre o ai miei fratelli. Forse loro riusciranno ad aggiustarla. Ma io non so farlo. Io sono ancora solo un'apprendista, e riesco a riparare solamente serrature comuni.

– Ovviamente – disse Samsa. Così quella ragazza aveva un padre e dei fratelli. E tutti loro in famiglia facevano i fabbri di mestiere.

– Veramente sarebbe dovuto venire mio padre o uno dei miei fratelli qui, ma come lei sa poi si è creato *questo caos*. Per questo hanno mandato me al posto loro. Perché comunque in giro per la città ci sono altro che posti di blocco.

Sospirò profondamente.

– Ma come si è riusciti a romperla in questo modo? Non so chi sia stato, ma penso proprio abbia usato un qualche attrezzo particolare per rompere l'interno della serratura.

Poi la ragazza si dimenò nuovamente con tutto il corpo. Ogni volta che si contorceva, ruotava in tutte le direzioni entrambe le braccia, come se stesse nuotando ad un nuovo stile. E Samsa era affascinato ed impressionato nel profondo dal perché di questo movimento.

– Posso fare una domanda? – si decise a chiederle.

– Una domanda? – disse lei con sguardo sospettoso, – Non posso immaginare cosa, ma prova.

– Perché ogni tanto ti contorci con il corpo, in questo modo?

La ragazza guardò Samsa a bocca spalancata – Contorcere? –. Ci pensò un po' su. – Così? –, la ragazza fece una dimostrazione della torsione.

– Sì – disse Samsa.

Per un po' la ragazza lo fissò in volto, con lo sguardo come un sasso. Poi disse qualcosa di interessante. – Il reggiseno non mi sta molto bene. Tutto qui. –

– Reggiseno? – disse Samsa. Quella parola non era collegata ad alcun ricordo in lui.

– Reggiseno! Capisci no? – disse quasi sputando le parole. – Perché, scusa, pensi sia strano per una donna gobba indossare il reggiseno? Pensi sia sfacciato?

– Gobba? – disse Samsa. Anche quella parola fu inghiottita in uno spazio vuoto e poco chiaro della sua coscienza. Non riusciva proprio a capire ciò che la ragazza stesse dicendo. Ma ad ogni modo doveva dire qualcosa.

– No, non lo penso assolutamente – si scusò a voce bassa.

– Ascolta, io ho due seni, e il reggiseno è necessario per tenerli ben fermi. Non sono una mucca, quando cammino non mi devono penzolare!

– Sì certo – annuì Samsa pur continuando a non capire bene.

– Però dato che ho questo fisico, non mi si adatta perfettamente al corpo. Le donne normali hanno corpi leggermente diversi. Per questo ogni tanto mi contorco, perché è necessario rimmetterlo a posto. Le donne gobbe hanno una vita più difficile di quel che pensi. Decisamente. Tu che mi fissi da dietro, c'è qualcosa di divertente? Di interessante?

– No, assolutamente. Solo, ho pensato fosse curioso il motivo per cui lo fai.

Allora Samsa suppose che “reggiseno” fosse un indumento che tiene fermo il seno, e “gobbo” una donna che ha un fisico particolare. Le cose da imparare a questo mondo erano veramente molte.

– Non è che mi stai prendendo in giro? – disse lei.

– Non ti sto prendendo in giro.

Girò la testa e guardò il volto di Samsa. E capì che non la stava affatto prendendo in giro. Non c'erano cattive intenzioni. Pensò che forse non ci stava con la testa. Ma sembrava ben educato, e anche i lineamenti erano abbastanza belli. Età intorno ai trent'anni. Forse un po' troppo magro, con le orecchie un po' troppo grandi e un colorito poco sano, ma comunque cortese.

Poi, notò un rigonfiamento notevole al basso ventre sotto la vestaglia che indossava Samsa.

– E quello, cos'è?! – disse con una voce estremamente gelida – Cos'è esattamente quel *rigonfiamento*?

Samsa guardò in basso, a quella parte rigonfiata della sua vestaglia. Dal suo modo di parlare,

Samsa intuì che probabilmente non era un fenomeno adatto, di fronte ad altre persone.

– Ovviamente, eh? Che una donna sia gobba o no, ti interessa comunque scopartela? – sputò la ragazza.

– Scoparti? – disse. Quella parola non gli era familiare.

– Dato che la schiena è piegata in avanti, pensi sia perfetto fottermi da dietro, vero? – disse la ragazza. – Ce ne sono parecchi al mondo, che pensano queste cose perverse. E tutti quelli pensano che io glielo lasci fare subito e facilmente. Però, sfortunatamente, non va così.

– Non capisco molto bene – disse Samsa. – Se forse ti ho dato un'impressione spiacevole, mi scuso. Chiedo scusa davvero. Mi perdoni. Non l'ho fatto apposta. Da un po' sono malato, e ci sono cose che ancora non capisco bene.

La ragazza sospirò di nuovo. – Sì, certo, capisco – disse. – Tu sei un po' *tonto*, vero? Però il tuo pene sta molto bene! Non c'è niente da fare.

– Scusami – disse Samsa.

– Mah, ok – disse la ragazza, rassegnata. – Ho quattro fratelli idioti, che me ne hanno fatte di tutti i colori, da quando sono piccola. Me lo mostravano apposta per prendermi in giro. Veramente pessimi. Per questo ci sono anche abituata.

Poi si accovacciò sul pavimento, mise in ordine uno dopo l'altro gli strumenti e avvolse nel panno di flanella color crema anche la serratura rotta, e la mise attentamente con gli strumenti nella borsa nera. Poi si alzò in piedi, con la borsa in mano.

– Porto a casa la serratura. Lo dica ai suoi genitori. La aggiustiamo a casa, oppure la cambiamo direttamente con una nuova. Però procurarne una nuova può essere difficile. Quando i suoi genitori tornano a casa, dica loro così. Capito? Pensi di ricordartelo?

Samsa disse che se lo sarebbe ricordato.

La ragazza lo precedette scendendo con calma le scale, e lui la seguì. Le due sagome che scendevano le scale erano proprio l'una il contrario dell'altra. Una avanzava a carponi, e l'altro inarcava la schiena indietro in una posizione innaturale; ma entrambi avevano pressappoco la stessa velocità nello scendere le scale. Per tutto il tempo, Samsa si sforzò di risolvere la questione “rigonfiamento”, ma difficilmente tornava al suo stato originale. Guardando da dietro il modo di camminare di lei, il suo cuore fece un suono sordo e secco. E nuovo, caldo sangue scorreva nelle vene, mantenendo ostinatamente quel suo “rigonfiamento”.

– Come ho detto prima, in verità sarebbe dovuto venire mio padre o uno dei miei fratelli – disse la ragazza all'ingresso. – Ma la città è piena di truppe armate, e hanno radunato ovunque dei carri armati. Specialmente nei ponti ci sono posti di blocco, e molte persone sono state portate via chissà dove. Per questo i miei non sono potuti uscire di casa. Se mettessero gli occhi

su di loro, non so quando li farebbero tornare. Non ci possiamo fare molto. Per questo sono venuta io in missione. Ho attraversato Praga, da sola. Dato che sono io, forse nessuno ci fa caso. Questo può essere utile anche a me ogni tanto.

– Carri armati? – ripeté Samsa confuso.

– Molti carri armati. Con cannoni e mitragliatrici. Anche il tuo cannone sembra impressionante – disse la ragazza, indicando il *rigonfiamento* di Samsa, – ma quelli sono molto più grandi, duri e brutali. Ma anche tutta la tua famiglia tornerà a casa sana e salva. Ma tu non sai veramente dove sono andati tutti?

Samsa scosse la testa. Non ne aveva idea.

– Potrò vederti ancora? – chiese Samsa.

La ragazza ruotò lentamente la testa, e guardò Samsa dubbiosa. – Tu vorresti rivedermi?

– Sì, penso che vorrei vederti ancora.

– Con il tuo pene così?

Samsa diede un'altra occhiata al suo rigonfiamento. – Non so spiegarmi bene, ma penso che questo non abbia niente a che vedere con le mie intenzioni. Forse è un problema del cuore.

– Mmm – fece lei, sorpresa. – Un problema del cuore eh? Un punto di vista alquanto interessante. Questa non l'avevo mai sentita!

– Non ci posso fare niente.

– Quindi non vuoi scopare?

– Non penso a scopare. Davvero.

– In pratica, il pene diventa duro e grande, ma è diverso dal fatto di pensare a scopare, è solo colpa del cuore. È questo che vuoi dire?

Samsa assentì con il capo.

– Puoi giurarlo agli dèi? – disse la ragazza.

– Dèi.. – disse Samsa. Anche quella parola non gli era familiare. Se ne stette per un po' in silenzio.

La ragazza scosse la testa. Poi agitò di nuovo scompostamente il corpo; aveva sistemato il reggiseno. – Sì, gli dèi. Ma sembra che gli dèi abbiano lasciato Praga qualche tempo fa. Forse avevano qualcosa di importante da fare. Dimentichiamocene.

– Potrò vederti ancora? – chiese di nuovo Samsa.

La ragazza alzò un sopracciglio. Poi sembrava persa nei suoi pensieri, la sua mente offuscata come un paesaggio avvolto nella foschia. – Stai dicendo che vuoi rivedermi?

Samsa annuì in silenzio.

– Ci vediamo per cosa?

- Vorrei parlare tranquillamente con te.
- E di cosa, per esempio? – chiese lei.
- Di varie cose, di tutto.
- Solo parlare?
- Ci sono tante cose che vorrei chiederti – disse Samsa.
- A proposito di cosa?
- Dell'origine del mondo. Di te. Di me.

La ragazza ci pensò un po' su. – Vuoi solo approfondire *quello*, vero?

– Vero – disse chiaramente Samsa. – Solo, mi sono accorto che ci sono molte cose di cui dobbiamo parlare, noi due. Di carri armati, degli dèi, di reggiseni, di serrature.

Tra i due calò un profondo silenzio. Si sentì un rumore come di un carro trainato, che passava davanti la casa. Era un rumore sinistro e in qualche modo soffocante.

– Ma come facciamo? – disse la ragazza scuotendo leggermente la testa. Ma la sua voce non era più così fredda e indifferente come prima. – Tu vieni da una buona famiglia. I tuoi genitori non prenderanno bene il fatto che il loro amato figlio esca con una come me. Inoltre ora questa città è piena di soldati e carri armati stranieri. Come andrà, cosa stia succedendo, nessuno lo sa.

Come sarebbe andata, ovviamente Samsa non lo sapeva. Ovviamente non conosceva il futuro; non conosceva il presente, e nemmeno il passato. Non sapeva neanche indossare i vestiti.

– Ad ogni modo tra qualche giorno penso di tornare – disse lei. – Riporto la serratura. Se riesco ad aggiustarla, porto quella, se non riesco ad aggiustarla, la riporterò così com'è. E poi c'è da saldare il conto. Se sei qui, allora possiamo rivederci. Però non so se riusciremo a parlare molto dell'origine del mondo. Ma in ogni caso, è meglio nascondere quel rigonfiamento di fronte ai tuoi genitori! Perché la gente comune non parla poi così bene di chi lo espone apertamente di fronte ad altri.

Samsa annuì. Non sapeva bene come fare per nascondere agli altri, ma poi ci avrebbe pensato meglio.

– Però è una cosa strana eh? – disse lei riflettendo. – Nonostante tutto stia andando a rotoli così, ci sono persone che si interessano delle serrature rotte, e poi ci sono persone che vengono per ripararle onestamente. Se ci pensi, è strano. Non trovi? Però in fondo, va bene così. Inaspettatamente, questa potrebbe essere la soluzione. Per esempio, anche se adesso il mondo andasse a rotoli, lo stato ideale delle piccole cose sarebbe conservato con grande diligenza, e le persone manterrebbero comunque una qualche sanità mentale.

La ragazza ruotò la testa, e fissò Samsa in faccia. Un lato del sopracciglio si era improvvisamente sollevato. Poi disse. – Forse chiedo troppo, ma per cosa veniva usata quella

stanza fin'ora? In una stanza dove non c'è nemmeno un mobile, mettere una serratura così solida, e il fatto che si sia rotta, perché i tuoi genitori ci tengono così tanto? E poi perché sono state fissate con dei chiodi quelle solide travi alla finestra? Non è che c'era rinchiuso qualcosa?

Samsa tacque. Se qualcuno, *qualcosa*, era stato rinchiuso lì dentro, non poteva essere altri che lui. Ma perché lui doveva essere rinchiuso in quella stanza?

– Mah, forse ora non ha senso chiederlo a te – disse la ragazza. – Io me ne andrei. Se torno tardi, a casa si preoccupano. Prega che io riesca ad attraversare la città senza problemi. Che i soldati non si accorgano di una povera ragazza gobba. Che tra loro non ci sia a chi piace farlo strano. Perché questa città si è già fatta fottere abbastanza.

Samsa disse che avrebbe pregato. Anche se non aveva capito bene cosa intendesse con “farlo strano”, o “pregare”.

Dopo di che la ragazza, con la sua schiena ricurva, e con in mano la pesante borsa nera, uscì dalla porta.

– Potrò vederti ancora? – chiese per l'ultima volta Samsa.

– Se pensi costantemente di voler incontrare qualcuno, allora sicuramente prima o poi lo incontrerai – disse la ragazza. Ora la sua voce risuonava vagamente dolce.

– Fai attenzione agli uccelli – disse Samsa rivolto alla ragazza, girata di spalle.

La ragazza si voltò e annuì. E si poteva vedere sulle sue labbra storte da una parte, come una specie di sorriso.

Samsa osservò dalla fessura della tenda la ragazza che, con il suo corpo ricurvo in avanti, se ne stava andando, lasciando la strada acciottolata. Il modo di camminare della ragazza era a prima vista goffo e sgraziato, ma era veloce e sicuro. E ognuno di quei gesti, a Samsa sembravano affascinanti. Sembrava proprio come un coleottero acquatico che scivola agilmente sulla superficie dell'acqua. Comunque lo si guardasse, quel modo di camminare era molto più naturale e aveva più senso, più che camminare precariamente su due gambe.

La ragazza non si vedeva più, ed era trascorso un po' di tempo, e il suo pene era tornato di nuovo molle e piccolo. In poco tempo quel *rigonfiamento* incredibile era svanito senza che se ne accorgesse. Ora penzolava tra le gambe tranquillamente e indifeso, come un frutto innocente. I testicoli si rilassavano tranquillamente dentro i loro sacchetti. Si sistemò il laccio della vestaglia, si sedette a una sedia della sala da pranzo, e bevve del caffè freddo avanzato.

Dove saranno finite le persone che erano lì? Non sapeva chi fossero, ma forse erano la sua famiglia. Per qualche motivo, se n'erano andati improvvisamente. E forse non sarebbero più tornati. Il mondo sta andando a rotoli — Gregorio Samsa non aveva idea di cosa volesse dire.

Non lo immaginava nemmeno. Soldati stranieri, posti di blocco, carri armati ... Tutto era avvolto nel mistero.

L'unica cosa che sapeva, è che in cuor suo voleva rivedere quella ragazza gobba ancora una volta. Voleva *veramente* rivederla. Stare uno di fronte all'altra, parlarsi fino allo sfinimento. Voleva chiarire i misteri del mondo, un po' alla volta, insieme. Voleva vederla da diverse angolazioni nel suo gesto di sistemarsi il reggiseno torcendo sinuosamente tutto il corpo. E poi, potendo, voleva toccare il suo corpo. Sentire la sua pelle, provare a sentire il calore direttamente sulla punta delle sue dita. E poi voleva salire e scendere insieme a lei le scale del mondo.

Pensando a lei, ricordando il suo corpo, il suo cuore si scaldava. E iniziò a pensare che fosse stato un bene, che non fosse diventato un pesce o un girasole. Camminare su due gambe, indossare vestiti, mangiare usando coltello e forchetta, sicuramente tutto questo era una gran seccatura. E a questo mondo c'erano decisamente troppe cose che bisognava ricordare. Ma se non fosse stato un essere umano, se per caso fosse diventato un pesce o un girasole, non avrebbe provato questo straordinario calore al cuore.

Samsa restò immobile per molto tempo, con gli occhi chiusi. Accese un fuoco e lo apprezzò, in silenzio, da solo. Poi decise di alzarsi, impugnò il bastone laccato di nero, e si diresse verso le scale. Voleva andare di nuovo al primo piano, e vedere il giusto modo di indossare i vestiti. Doveva farlo, come prima cosa.

Il mondo era in attesa che lui imparasse.

Bibliografia

Testi in lingua

Murakami Haruki,

Koishikute, Ten Selected Love Stories, Tōkyō, Chūōkōron-shinsha, 2013

村上春樹、『恋しくて. *Ten Selected Love Stories*』、東京、中央公論新社、2013

Teruhiko Tsuge,

Murakami Haruki no himitsu. Zero kara wakaru sakuhin to jinsei, Tōkyō, ASCII Media Works, 2010

柘植光彦、『村上春木の秘密。ゼロからわかる作品と人生』、東京、高野潔、2010

Bibliografia consultata

Guttman, Hockx, Paizis (ed. a cura di),

The Global Literary Field, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006, pp. 22-40

Murakami Fuminobu,

Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture. A reading of Murakami Haruki, Yoshimoto Banana, Yoshimoto Takaaki and Karatani Kōjin, New York, Routledge, 2005

Murakami Haruki,

Tutti i figli di dio danzano (trad. it. a cura di Giorgio Amitrano), Torino, Einaudi, 2005

Norwegian wood (trad. it. a cura di Giorgio Amitrano), Torino, Einaudi, 2006

Kafka sulla spiaggia (trad. it. a cura di Giorgio Amitrano), Torino, Einaudi, 2008

La fine del mondo e il Paese delle meraviglie (trad. it. a cura di Antonietta Pastore), Torino, Einaudi, 2008

Seats Michael,

Murakami Haruki. The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture, Plymouth, United Kingdom, Lexington Books, 2009

Strecher Matthew Carl,

Dances with the Sheep. The Guest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki, Ann Arbor, Michigan UP, 2002

Haruki Murakami's the Wind-up Bird Chronicle, New York, Continuum International Publishing Group Inc, 2002

Suter Rebecca,

The Japanization of Modernity. Murakami Haruki between Japan and the United State, Cambridge, Harvard UP, 2008

Sitografia

www.asahi.com	visitato in data 20.11.2013
www.yomiuri.com	visitato in data 20.11.2013
www.nytimes.com	visitato in data 20.11.2013
www.larepubblica.it	visitato in data 28.11.2013
www.newyorker.com	visitato in data 28.11.2013
www.publishersweekly.com	visitato in data 04.12.2013
www.corrieredellasera.it	visitato in data 09.12.2013