Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa Mediterranea

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Lo specchio e il labirinto

Il postmodernismo di Takahashi Gen'ichirō e Italo Calvino

Relatore
Ch. ma Prof. ssa Luisa Bienati
Ch. mo Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando
Chiara Pavone
Matricola 987320

Anno Accademico
2014/ 2015

要旨

本論は高橋源一郎の作品を全体紹介した上で、『銀河鉄道の彼方に』（2013 年、集英社）という小説に注視を置き、その分析を行う。

はじめに、高橋の小説作品を世界文学の視点から観察できることは可能かという純粋な疑問に答えようとする。

その目標を果たすため、デヴィッド・ダムロッシュの『世界文学とは何か』（*What is World Literature?*、2006 年）に挙げられた定義に基づき、世界文学が「…一つの読みのモード、すなわち、自分が今いる場所と時間を越えた世界に、一定の距離を取りつつ対峙するという方法」として捉え、著者の位置へ近寄るように使えた。

この読みのモードを生かすためには、作品の複雑さを矮小化する普遍主義に拘ることばかりも、翻訳で表現しきれないローカルな個性だけを重視することも避けるべきだ、とダムロッシュが述べる。また、その二つのアプローチの間でバランスを取るべきなのは翻訳者や批評家の責任である、という。

しかし、高橋源一郎の場合では、日本のポストモダニスト作家として認められ、またはそのエクリチュールの独特さがよく見出される一方、作品の普遍性に接することが珍しい。恐らくそのため、著者が同世代の他の作家たちと比べると国外でよく知られておらず、翻訳された作品も少ないであろう。

上の問題の解決への試みとして、世界文学の作者と見なされながら「周縁的」な国の文学を代表するイータロ・カルヴィーノの作品が、高橋源一郎の小説作品と比較を行い、この論文の中心にした。

本論の第一章においては、以上のテーマを考慮した上で、イタリアと日本でのポストモダンという概念の捉え方や、それに関する 80 年代から個々の文壇によって問題化された点に着目する。

第二章では、高橋源一郎の作品とその評判はデビューの『さようなら、ギャングたち』（1982 年、講談社）から紹介し、小説に取り上げたテーマとその構成の次第の

変化を追う。章の後半は、特に彼の 2011 年を境の転化を強調し、東関東大震災が高橋の批評作品にも、最近出版された小説にもどのような影響を及んだことを調べる。

最後に、第三章では、研究の焦点を絞ったうえで、本題に戻る。本稿のはじめに言及した『銀河鉄道の彼方に』の内容を簡潔に述べ、それをカルヴィーノの『冬の夜一人の旅人が』（*Se una notte d'inverno un viaggiatore*、1979 年）と照らし合わせて解説を行う。

以上の分析はいくつもの重点が浮かび上がらせたと言える。

一つ目は二つの作品の構造の関係性に当たる。

詳しくいうと、それぞれの作品とも「ハイパーテキスト小説」の一般の定義に当てはまるが、それに先立つ、『カルヴィーノの文学講義・新たな千年紀のための六つのメモ』（*Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*, 1988 年）の中に挙げられた「Iperromanzo」の概念の方に近いとも言われる。

次は、物語の「未完性」という共通点の話題である。

カルヴィーノに言わせれば、一つの大きい枠組みの中で、いくつかの未完の短編を入れるという「Iperromanzo」の設定は、小説の媒体をできる限り「現実の無限性」の表現に近づかせる。言い換えると、ポストモダンの小説が完結しない理由は、それが表現できるものを語ると同時に、表現しえないものも言葉で表せようとするため、結局完結できないということである。

以上述べられたポイントは二つのテキストの類似点ばかりだが、次のはその違いを表す。

具体的には、各々の作品の構成は出発点において同じであるものの、物語の展開に連れてその差が広がる。言い換えると、『冬の夜一人の旅人が』の場合に作品の構造は最後まで保たれる一方、『銀河鉄道の彼方に』には小説が終わる前に、プロットが描いている状況とともに、テキストとその枠組みは段々溶解していく。小説の後半に収められた短編では、「流動性」という不思議な現象によって世界が滅ぶと同時に、人間が記憶と言葉を失う。同じく、最初に練り上げた物語のストラクチャーが幾つかの「トロンプ・ルイユ」（マクヘイル, 1987 年）によって歪むに従って、現実とフィクションの差異もなくなると見られる。

この粉砕した構造は、3.11 後のカオスに落ちた現実を鏡のように反映している。著者はメタフィクションの工夫を通して、その完全な滅裂さをドゥルーズの「襞」理論に基づいた新たな物語のスペースの中で再現する。

善と悪、現実と非現実、無と有の間の差異がなくなった「襞」的のスペースを作り上げる意味は、その反映である変わったリアリティーとの取り組み方、すなわち、新しい「倫理」を、見つけ出すことにある。

この著者が発見した倫理は「コンティンジェント」（加藤、2013 年）であり、毎日変わりつつある世界の儚く脆い状態に応じて、それぞれの人間に自分の好みと必要としたものによって決められる自由の保障を主張する。

結論に至ると、本論の比較対象だったカルヴィーノとも、また、他の文学者と比べようとも、高橋源一郎という作者の今日の社会との関わりが非常に高き珍しいであると疑問なく述べられる。この修士研究において調べた、件の深い関係が、何より作者の普遍性とその「世界文学」的な読み方の可能性を明らかにすると言えるであろう。

Sommario

Introduzione 7

Capitolo 1 – Uno sguardo sul mondo 9

1.1 Strategie di marketing: Takahashi fuori dal Giappone 9

1.2 Takahashi Gen'ichirō, autore di *World Literature*? 12

1.3 Il 'contrappunto' calviniano 16

1.4 Il postmodernismo letterario in Italia: Luperini contro Ceserani 18

1.5 La 'fine della Storia' e il *Nyūakademizumu* in Giappone 22

Capitolo 2 – Il romanzo secondo Takahashi Gen'ichirō 28

2.1 Tra poesia e afasia 28

2.2 Il debutto e la critica 33

2.3 Gli anni Duemila e il punto di svolta 38

2.4 L'anno zero 46

2.5 Il caso *Sayonara Kurisutofā Robin* 51

2.6 *Miyazawa Kenji Greatest Hits* 57

Capitolo 3 - Se una notte d'inverno un viaggiatore sul treno della Via Lattea 61

3.1 *Ginga Tetsudō no kanata ni* 61

3.2 La trama del romanzo 63

3.3 Un'opera di intersezioni testuali 71

3.4 Il processo romanzesco 74

3.5 Finito e non finito 78

3.6 Livelli diegetici e *trompe-l'œil* 84

3.7 Una nuova dimensione letteraria 93

3.8 L'*Autrui*, o l''interlocutore necessario' 99

3.9 Una 'nuova morale' 103

Conclusioni 109

Bibliografia 111

Introduzione

Il seguente lavoro di tesi si concentra sull'opera letteraria di Takahashi Gen'ichirō, con un particolare focus sull'ultima parte della sua carriera e sulla sua ultima opera a oggi pubblicata: *Ginga Tetsudō no kanata ni* (Oltre la ferrovia della Via Lattea, 2013).

Esso nasce ponendosi una serie di obiettivi: il primo è di stilare un'introduzione all'opera di uno scrittore contemporaneo, considerato in patria tra le figure di spicco della propria generazione, sebbene ben poco noto al di fuori di essa. Il secondo è evidenziare i punti di svolta all'interno della sua carriera, ponendo l'accento sulla risposta dello scrittore alla recente catastrofe dell'11 marzo 2011, tramite l'analisi della struttura e dei temi del succitato romanzo.

Il terzo, che costituisce il nostro punto di partenza, è di scopo più ampio: vuole inquadrare l'opera di Takahashi, e nel dettaglio *Ginga Tetsudō no kanata ni*, nello spettro della *World Literature*, per dare all'autore il ruolo che crediamo gli spetti e permettere a un maggiore numero di lettori di riconoscere l'universale risonanza del suo lavoro.

Ma in che modo, ci siamo domandati, è possibile realizzare l'ultimo di questi propositi? La soluzione più semplice – quella qui adottata – consiste nello strumento solido, adeguatamente sperimentato nell'ambito della teoria letteraria, della comparazione. Ci siamo chiesti se la struttura complessa e stratificata dell'ultimo romanzo takahashiano potesse avere un modello, un originale con cui raffrontarlo, e lo abbiamo trovato nel prototipo dell''iperromanzo' postmoderno di un altro grande autore, Italo Calvino.

Le analogie tra i due autori – lo vedremo nel corso dell'opera – non si fermano alla passione smodata per l'uso di meccanismi metanarrativi, né alla progettazione del romanzo come macchina ludica (la quale, nel caso di Takahashi prende la forma di una sorte di imponente e intricata *bikkuribako*[1]). Tuttavia, è nostro interesse soffermarci oltre che sulle somiglianze, soprattutto sulle differenze tra le loro poetiche; e, segnatamente, sulla rilettura effettuata da Takahashi delle tecniche romanzesche e metaletterarie calviniane all'interno dell'atmosfera di profonda crisi letteraria, epistemologica e morale che pervade la contemporaneità nipponica.

Tali divergenze affondano le loro radici in due diversi contesti politico-culturali, come in due discordanti apprezzamenti del movimento letterario postmodernista, di cui entrambi gli autori fanno parte – nel caso di Takahashi Gen'ichirō inequivocabilmente, in quello di Italo

[1] "Scatola a sorpresa", contenente un pupazzo a molla progettato per scattare all'esterno e sorprendere il malcapitato che la apra.

Calvino con la riserva di qualche critico[2]. Essi verranno brevemente descritti nel corso del primo capitolo, con l'intento di tracciare il punto di partenza di entrambi gli autori e individuare le fondamenta del loro pensiero e gli effetti di queste sulle rispettive *écritures*.

Il modo di procedere della nostra tesi risponde, infine, a una progressiva diminuzione della scala dell'analisi. I temi del capitolo primo consistono di alcune considerazioni su una possibile lettura di Takahashi come autore di *World Literature*, seguite da un paragone tra i due quadri storici dei due segmenti più contemporanei delle letterature italiana e giapponese. Il secondo capitolo si focalizzerà sulla carriera di Takahashi Gen'ichirō e su una concisa introduzione ai suoi romanzi – con un occhio di riguardo ai suoi lavori post-marzo 2011.

Il terzo capitolo rappresenta il nucleo pulsante di questo lavoro, e affronta la comparazione tra *Ginga Tetsudō no kanata ni* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, con l'intento di sottolineare il passo avanti compiuto da Takahashi rispetto al resto della propria opera e al modello calviniano stesso, e di fornire un'interpretazione alle scelte stilistiche che l'autore ha effettuato in tale romanzo.

[2] Vedi il capitolo primo di questa tesi, con particolare attenzione al paragrafo 1.4, a proposito del quadro culturale italiano.

Capitolo 1 – Uno sguardo sul mondo

1.1 Strategie di marketing: Takahashi fuori dal Giappone

Takahashi Gen'ichirō (1951-), conosciuto in patria e all'estero come l'autore di *Sayōnara, gyangutachi* (Sayonara, gangsters, 1982), fa parte di una generazione di scrittori nipponici debuttati a inizio anni Ottanta, e caratterizzati dalla critica per il disimpegno delle loro opere, la loro vicinanza e i loro omaggi alla cultura pop, la novità e insieme la quotidianità del loro linguaggio.

Il loro 'dilettantismo'[1] e la loro spiccata vicinanza a autori stranieri (soprattutto statunitensi) piuttosto che nazionali, li caratterizza come le antitesi dello scrittore del dopoguerra nipponico incarnato esemplarmente in Ōe Kenzaburō. La letteratura nipponica dagli anni Cinquanta in poi si era infatti concentrata sul tema della razionalizzazione della sconfitta in guerra, e sul tentativo di affrontare i problemi di un paese vessato dalle contraddizioni sia nei suoi rapporti con l''esterno' (o meglio, con gli Stati Uniti e la loro egemonia) sia con l''interno'.

La nuova generazione si trova compressa tra gli ideali e i desideri austeri di redenzione della precedente e una crescita economica vertiginosa, un benessere crescente che sembrano cancellare gli avvenimenti della Seconda Guerrra Mondiale, le sue cause e le sue conseguenze.

I suoi appartenenti si trovano dunque a soffrire una crisi d'identità inattesa[2]. I nuovi scrittori non riescono a confrontarsi con i desideri della generazione al potere, cercano strade diverse.

Ed è il loro desiderio di sperimentazione a renderli noti a livello internazionale, grazie proprio alla loro cosiddetta 'anti-giapponesità'. Il loro stile, infatti, trascende quel cosiddetto 'attaccamento alla tradizione', attribuito ai romanzi nipponici dal periodo Meiji al post-guerra del Pacifico (1941-1945), che aveva inizialmente suscitato l'interesse del pubblico non-nipponico. Le loro opere non vengono più lette come 'giapponesi', ma come 'internazionali'[3]

---

[1] Nessuno dei nomi più famosi di questa 'nuova generazione della letteratura' ha, ad esempio, una laurea in lettere o in lingue – prima considerata una sorta di tacita condizione necessaria per fare della scrittura una professione.

[2] Vedi Homura Hiroshi, Takahashi Gen'ichirō, "Kotoba no haisenshori to wa" (Cos'è la processione della sconfitta del linguaggio), in Homura Hiroshi, *Dōshite kaku no?* (Perché si scrive?), Tōkyō, Chikuma Bunsho, 2009, p. 258.

[3] Vedi a tale proposito l'intervento del Prof. Morita Nori al simposio sulla *World Literature* tenutosi alla Waseda University nel 2011. Cfr. (eds.) Michael Gardiner, Morita Nori, Annabella Massey, *Japanese Literature and World Literature: A Symposium at Waseda University*, Tōkyō, Waseda University, 2012, p.23.

– tanto che alcune di loro fanno la loro comparsa, nelle librerie estere, tra gli espositori di *bestseller*, piuttosto che negli scaffali dedicati alle letterature nazionali.

Il più letto e apprezzato di tali autori è senza ombra di dubbio Murakami Haruki (1949-), che vanta il record della propria *opera omnia* già presente in traduzione in quasi quaranta lingue. Segue a ruota Murakami Ryū (1952-), tradotto in una ventina di lingue. A questi si accoda Takahashi, il cui romanzo sopracitato, *Sayōnara, gyangutachi*, è presente in edizione in sei lingue straniere (tra cui, ricordiamo, l'italiano – nella traduzione di Gianluca Coci del 2008)[4].

Non è questa la sede per discutere del successo senza precedenti di Murakami Haruki, o della naturalezza con cui l'autore, per grazia di questa sua vasta leggibilità, sia entrato a far parte delle schiere dei rari autori contemporanei già – c'è chi dice prematuramente – definiti come appartenenti alla *World Literature*.

È nostro interesse, piuttosto, chiederci il perché di questo divario numerale tra quest'ultimo e Takahashi Gen'ichirō e se anche nei suoi confronti, pur con il suo relativamente esiguo[5] numero di traduzioni e di lettori, possa essere applicata la problematica definizione di autore di 'letteratura mondiale'.

Sayōnara, gyangutachi è stato pubblicato in inglese nel 2004. La strategia della Vertical, la casa editrice americana che ne ha acquistato i diritti, è stata di commercializzare il romanzo come un 'capolavoro pop', un «romanzo postmodernista sui temi della lingua, dell'espressione e del processo creativo a opera del 'molto più bizzarro' cugino di Haruki Murakami»[6]. Le recensioni riportate in copertina la caratterizzano inoltre come un'opera che mischia fantascienza, thriller, poesia e trattato filosofico, e ne evidenziano gli elementi di violenza, erotismo e *humour*. Il parossismo viene però raggiunto dalla critica di *The Japan Times*, che, nel tentativo di individuare le ispirazioni takahashiane, scrive: «Takahashi has dispensed with the commitment to realism that seems to inform most Japanese fiction, in favor of a richly playful style of storytelling that is fabulous… Think of Pynchon with an

---

[4] I dati qui forniti vengono dall'archivio della Japanese Foundation sulla letteratura giapponese in traduzione, consultabile al dominio: http://www.jpf.go.jp/JF_Contents/InformationSearchService?ContentNo=13&SubsystemNo=1&HtmlName=search_e.html.
A puro titolo informativo, le lingue di cui è presente una traduzione di *Sayonara, gangsters* (e, a volte di un paio di racconti) di Takahashi sono, italiano escluso, le seguenti: inglese (nella traduzione di Michael Emmerich dl 2004), francese, portoghese, russo, vietnamita.

[5] Esiguo se si considera la media bassissima di traduzioni letterarie dal giapponese in altre lingue – soprattutto nel caso di opere contemporanee.

[6] Questa citazione e le seguenti provengono dalla pagina del sito della Vertical dedicato al romanzo. Vedi *Sayonara, Gangsters by Genichiro Takahashi*, http://www.vertical-inc.com/books/sayonara.html (data ultimo accesso: 25/05/2015).

editor, Donald Barthelme but funnier, or *Italo Calvino just as he is.*»[7]. Il passo finale della strategia di vendita della casa editrice è di aggiungere, alla stringa di commenti da pagine culturali di tendenza, la voce entusiasta di Jonathan Safran Foer – autore di due romanzi postmodernisti campioni di vendite[8] e beniamino dei giovani lettori americani.

La strategia della Vertical non dimostra nulla di nuovo. La prima opera di Takahashi pubblicata in inglese, infatti, è un breve estratto intitolato *Kurisutofā Koronbusu no Amerika tairiku hakken* (La scoperta dell'America di Cristoforo Colombo) tratto dal secondo romanzo dell'autore, *Niji no kanata ni* (Oltre l'arcobaleno, 1984). Essa viene inserita, con il titolo *Christopher Columbus discovers America*, in una raccolta di racconti curata da Alfred Birnbaum e edita dalla Kodansha International, *Monkey Brain Sushi* (1991), presentata al pubblico internazionale come il meglio che la letteratura contemporanea giapponese abbia da offrire. I racconti contenuti sono pubblicizzati come una serie di opere caratterizzate da «un livello emozionale tendente allo zero, un'ambientazione urbana stordita e una violenza luccicante»[9].

Il *marketing* delle opere di Takahashi fuori dal Giappone, dunque, si adegua a quello di molti altri autori nipponici contemporanei: sono rivendicate pseudo-parentele con il più conosciuto Murakami Haruki, esasperati i contenuti di sesso e violenza delle opere e, soprattutto, espunti i riferimenti al fatto che, in generale, si tratti di un'opera giapponese. E che l'umorismo, le citazioni, gli *omāju*[10] di cui esse abbondano, siano sì interni alla cultura pop, ma alla cultura pop *nipponica*.

Questa 'de-nazionalizzazione' avviene persino nel riassunto di *Sayonara, gansters* riportato sul sito della casa editrice, in cui si parla di «gang che fanno fuori un presidente statunitense»[11] dopo l'altro, senza alcun riferimento al fatto che il romanzo sia comunque ambientato in Giappone[12], e che molti dei suoi episodi siano riscritture di avvenimenti della storia recente del paese[13].

---

[7] *Ibidem*. Corsivo mio. Curiosamente, la scrittura di Calvino viene spesso accostata a quella di Takahashi, ma non esiste a oggi alcun lavoro di comparazione organica tra le due figure (eccetto questa tesi).

[8] Rispettivamente *Everything is illuminated* (2002; trad. in italiano da Massimo Bocchiola con il titolo "Ogni cosa è illuminata") e *Incredibly Loud, Extremely Close* (2005; trad. di Massimo Bocchiola, "Molto forte, incredibilmente vicino).

[9] Dalla descrizione del libro sulla sua pagina di Amazon. *Monkey Brain Sushi: New Tastes in Japanese Fiction*, http://www.amazon.it/Monkey-Brain-Sushi-Japanese-Fiction/dp/4770028903 (data ultimo accesso: 25/05/2015).

[10] Dal francese *hommage*. Forma di allusione letteraria che comprende un certo rispetto e ammirazione per l'opera citata – molto comune negli scritti degli autori postmoderni giapponesi.

[11] Vedi nota 7.

[12] É importante sottolineare che (quasi) nulla di tutto ciò accade nel caso dell'edizione italiana curata da Coci. Vengono però riservate per la copertina le più innocue tra le recensioni sopracitate, e mantenuta l'entusiastica raccomandazione alla lettura di Foer.

[13] Vedi, a questo proposito, il Capitolo 2 di questa tesi.

È da segnalare che i dati di vendita non sono dalla parte di tale efferata tattica commerciale. Takahashi Gen'ichirō rimane in molti casi un illustre sconosciuto fuori dal proprio paese se non per qualche *connaisseur*, o *aficionado* delle pubblicazioni Vertical.

Le ragioni di tale fallimento sono facilmente interpretabili: il *branding* di Takahashi negli Stati Uniti si basa su un errore strategico, perché il libro che il lettore si ritrova a sfogliare dopo l'acquisto *non corrisponde* alle descrizioni, e si dimostra forse mediamente ancor più stravagante, nonché abbondante di riferimenti oscuri, che nelle aspettative.

Il mancato riconoscimento internazionale dell'autore può dunque essere spiegato con un imperdonabile fraintendimento di due concetti da parte della casa editrice: quello di 'universalità' e dunque leggibilità di un'opera fuori dal contesto in cui essa nasce, e quello di 'de-nazionalizzazione' – in altre parole, dell'eliminazione o camuffamento degli elementi che segnalano l'appartenenza di un testo a un determinato ambiente culturale.

L''universalità' di un'opera è l'elemento che la rende eleggibile a superare i confini entro i quali viene creata, a essere dunque una valida candidata per il titolo di *World Literature*. La sua 'de-nazionalizzazione' non è altro che, come abbiamo concluso, un piano di vendita a breve termine dai risultati incerti.

1.2 Takahashi Gen'ichirō, autore di *World Literature*?

Ma prima di procedere oltre, apriamo qui una breve parentesi per domandarci cosa faccia di un dato testo letterario un'opera di *World Literature*, e in cosa, essenzialmente, consista tale concetto.

Corriamo, in questa sede, il rischio non indifferente di impelagarci in una stringa di definizioni senza fine. Il dibattito su cosa possa essere definito *World Literature* e quali approcci critici siano compatibili con una concezione tanto vasta, vaga e tendenzialmente inclusiva è, difatti, tutt'oggi vivo e attivo.

Il tentativo più acuto e completo di affrontare e riassumere tali problematiche è stato forse fatto da David Damrosch in *What is World Literature?* (2003), e riteniamo qui utile riassumere le sue conclusioni, per fornire al lettore un'idea generale della direzione presa da tali controversie.

Damrosch rintraccia le origini del concetto in quello di *Weltliteratur* di Goethe, e tenta di allargare la definizione a esso attribuita – quella di un canone di classici, tendenzialmente

europei – disegnando la storia e le evoluzioni di tale canone e individuando i fattori responsabili delle sue variazioni. Dopo tale attenta riflessione storica, l'autore rielabora il concetto ramificandolo in tre parti, relate rispettivamente al "mondo", al "testo", e al "lettore":

> 1. World literature is an elliptical refraction of national literatures.
> 2. World literature is writing that gains in translation.
> 3. World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time. [14]

La parte di tale formulazione che più ci è utile in questo frangente è la terza. Questa richiama, consapevolmente, un'altra idea di *World Literature* come 'modo di lettura', che precede di qualche anno quella di Damrosch: il '*distant reading*' ipotizzato dal critico italiano Franco Moretti nel 2000[15].

Moretti, in un suo studio di topica importanza, rifiuta quella che chiama l'ossessione dei comparatisti per il testo e immagina un'analisi in cui la distanza da esso è «*una condizione del sapere*» che «permette di focalizzarsi su unità molto più piccole o molto più grandi del testo: meccanismi, temi, tropi – o generi e sistemi»[16]. Il nuovo lavoro del ricercatore consiste, a suo parere, nel tracciare mappe, disegnare schemi da cui si diramano i diversi generi o le intersezioni tra insiemi di opere. Il suo è uno sguardo che vuole essere comprensivo; ma che, allo stesso tempo, allontana lo studioso dall'opera in sé, per avvicinarlo agli *studi* sulle opere – a manuali e saggi critici.

Tuttavia, come abbiamo letto, la formulazione di Damrosch si distacca da tale concezione. Essa converte la 'distanza' fisica dall'opera proposta da Moretti in un 'coinvolgimento distaccato' del lettore verso questa. L'esperienza supposta, in questo caso, è legata al libero arbitrio di quest'ultimo, nonché al suo bagaglio di conoscenze.

Infatti, specifica lo studioso, il 'modo di lettura' che comporta questa sua idea di *World Literature* può essere sperimentato sia *intensamente* con poche opere sia, con lo stesso effetto, *estensivamente* con molte. Queste, a loro volta, «si incontrano e interagiscono [nella mente del lettore] in modi che hanno ben poco a che fare con la loro prossimità culturale e storica»[17]. La risonanza che si crea tra esse è legata, in altre parole, alle esperienze (di lettura e non) del

---

[14] David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 281.
[15] Cfr. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature", in *New Left Review*, 2, 2000, consultato nell'edizione in volume: Id., *Distant reading*, Londra, Verso, 2013. Corsivo dell'autore.
[16] *Ibidem*, pp.48-49.
[17] David Damrosch, *What is World Literature?*, *op. cit.* pp. 298-299.

lettore – di cui nel libro di Damrosch non viene né richiesta né questionata la 'professionalità', suggerendo l'inclusione, in tale modalità di contatto con il testo, anche del lettore comune.

Ma vi è un rischio, paventato da Damrosch stesso, compreso in tale affascinante, democratico, progetto d'analisi: quello di un approccio alla letteratura comparata che non si armi di altro se non di uno spuntato dilettantismo.

Questo è, a ogni modo, solo uno degli azzardi che rendono per molti il concetto di *World Literature* pericoloso e inaffidabile.

Si schiera tra questi ultimi Emily Apter, che nel suo libro, *Against World Literature – On the politics of untranslatability* (2013) introduce nella *quaestio* finora esposta il problema degli *Untraslatables* – e, dunque, dell'assenza della 'trasparenza' necessaria, tra una lingua e un'altra, tra una cultura e un'altra, alla comprensione effettiva di un'opera. Tale opacità semantica si opporrebbe, secondo la Apter, all'idea di 'universalità', alla possibilità di corrispondenze tra testi presupposte dai sostenitori della *World Literature*[18].

Gli *Untraslatables* sono, per definizione, «the conceptual differences carried by the differences between languages, not in a pure form, but via the fractured histories of translation through which European philosophies have been constitued»[19]. Appartengono dunque al campo delle traduzioni di testi filosofici europei, e nascono da una lunga storia di fraintendimenti tra lingue con radici comuni ma diversi contesti, e usi, nazionali.

Ciononostante, la segnalazione della loro esistenza rappresenta un allarme rosso dei largamente paventati 'pericoli della traduzione' di testi di qualsiasi genere. E porta l'attenzione su campi contingenti a quello analizzato dalla Apter, quale può essere, come nel nostro caso, la traduzione di un testo letterario da una lingua asiatica a una europea; e la traslazione non solo linguistica, ma culturale che essa richiede.

È qui spontaneo domandare: vi sono degli elementi, nei romanzi di Takahashi, che possono costituire degli *Untraslatables*? Se sì, sono essi degli ostacoli al coronamento dell'autore, all'approvazione dei suoi romanzi come *World Literature*?

È problematico parlare di *Untraslatables* nel caso da noi preso in esame. Il giapponese presenta un certo livello di resistenza alla traduzione, soprattutto verso lingue 'lontane' come possono esserle quelle di ceppo indoeuropeo. Ma l'autentica difficoltà nell'affrontare un testo di Takahashi, più che nel particolare linguaggio da egli utilizzato (vedi Capitolo 2), si trova piuttosto nello sciogliere l'intricata matassa dei suoi riferimenti e delle sue citazioni. Inoltre,

[18] Vedi in particolare Emily Apter, *Against world literature – On the politics of untranslatability*, New York, Verso, 2013, p. 41 e segg.
[19] Peter Osborne, "Vocabulary of European Philosophy Part 1", in *Radical Philosophy*, 138, Luglio/Agosto 2006. Cit. in Emily Apter, *op. cit.* , p. 32.

la natura di tali 'omaggi' è spesso, al contrario che in autori come Murakami Haruki, ironica o satirica. Ed è difatti tale connotazione ironica a rivelarsi l'elemento di più ardua interpretazione e trasferimento nel passaggio da una lingua e da un contesto culturale all'altro.

Linda Hutcheon argomenta efficacemente nel suo studio *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994) che l'ironia, e la sua comprensione, dipendono strettamente dall'appartenenza a comunità discorsive di cui ciascuno di noi è parte. In parole sue:

> It is not so much that irony creates communities or in-groups; instead, I want to argue that irony happens because what could be called "discursive communities" already exist and provide the context for both the deployment and attribution of irony. We all belong simultaneously to many such communities of discourse, and each of these has its own restrictive but also *enabling* communication conventions. To pick a few relatively innocuous examples: the jokes shared by those who are parents are often lost on people like myself who do not have children, and a lot of British political satire is baffling to me as a Canadian. This is not a matter of in-group elitism; it is only a matter of different experiential and discursive contexts. In a way, if you understand that irony can exist […], and if you understand how it works, you already belong to one community: the one based on the possibility and nature of irony. [20]

All'interno dello stesso testo, la Hutcheon caratterizza tre tipi di ironia a seconda del loro 'contesto' di riferimento, definito come «il corpo di presupposizioni sullo sfondo del quale si interpreta un'affermazione». Questi sono l'ironia circostanziale, l'ironia testuale e l'ironia intertestuale (o postmoderna) [21].

La prima e la terza in particolare abbondano nelle opere di Takahashi, e si dimostrano quelle più problematiche da 'tradurre' per via del cambiamento di contesto supposto e per la perdita dei loro referenti diretti. Quella circostanziale è infatti un tipo di ironia che possiamo definire, nel caso di un'opera narrativa, 'extradiegetica': essa fa riferimento a elementi culturali (musica pop, figure di spicco quali politici o critici, famosi scrittori del presente o del passato[22]) propri della società giapponese. Quella intertestuale è 'interdiegetica': cita infatti consistentemente, nel caso di Takahashi, testi letterari (e non, quali ad esempio *manga* o saggi) della modernità e postmodernità giapponese, intrecciandoli al tessuto diegetico del racconto fino a rendere indistinguibile la citazione dal testo 'originale'.

Può la perdita di tali referenti inficiare la 'trasparenza' di un testo? La risposta ovvia è sì. Ma non esistono testi che non presentino un certo livello di 'opacità', che è una qualità insita

[20] Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Londra, 1994, Routledge, p. 17.
[21] *Ibidem*, p. 136.
[22] Si rimanda ancora un volta al Capitolo 2, per un approfondimento dei referenti culturali nel contesto (soprattutto delle prime) opere di Takahashi.

in qualsiasi tipo di atto comunicativo; soprattutto di uno che presupponga appartenenti a comunità discorsive differenti. Per citare ancora una volta Linda Hutcheon, «[…] it is almost a miracle that irony is ever understood as an ironist might intend it to be: all ironies, in fact, are probably unstable ironies»[23].

Il compito di rendere comunque il processo ironico il più 'cristallino' e 'trasmissibile' possibile nei confronti del lettore straniero ricade, nel caso da noi affrontato, sul traduttore e sul critico. (Non per nulla la storia del 'canone letterario' corrispondente all'idea originaria di *World Literature* è prevalentemente, una storia di traduzioni – più o meno approssimative).

Il loro scopo è, infatti, preciso: quello di esaltare gli elementi del prototesto che possano entrare in risonanza con testi prodotti all'interno delle comunità discorsive di cui essi fanno parte. Sforzandosi, al contempo, di tenersi lontano dalle trappole del marketing esposte *supra*, e concentrandosi sul dissotterrare gli elementi comuni, archetipici, che fanno della letteratura – e dell'arte in generale – il diapason dei sentimenti e delle circostanze umane.

1.3 Il 'contrappunto' calviniano

Qui entra in gioco il processo decisivo, annunciato nell'introduzione e rimandato fino ad ora, della comparazione.

Nel paragrafo precedente abbiamo concluso come il pericolo dell''intraducibilità' esposto dalla Apter valga la pena di essere affrontato, e come la modalità di lettura proposta da Damrosch, pur presentando dei rischi, rimanga valida e promettente. È, difatti, sforzandoci di mettere questa in pratica che vogliamo tentare non solo di rivelare l'influenza che l'opera di Takahashi ha all'interno della società giapponese, ma di proporre una lettura dei suoi romanzi accessibile a un pubblico più vasto.

E vogliamo farlo scegliendo una particolare 'parete di risonanza': quella della scrittura di Italo Calvino.

Calvino è, senza ombra di dubbio, il più 'mondiale' degli scrittori italiani: è il più tradotto all'estero, ed è il più letto e analizzato degli autori di nascita italiana del ventesimo secolo[24]. I suoi romanzi, infatti, erano apprezzati e diffusi fuori dal paese già negli anni Settanta.

Egli è inoltre un cosmopolita: si trasferisce in Francia, a Parigi, nel 1967; ha contatti e amici tra molti scrittori francesi (citiamo qui Raymond Queneau e Georges Perec), e, soprattutto, la

[23] *Ibidem*, p. 187.
[24] Maria Sepa, "Eco nel mondo che batte Calvino che batte Dante", da il *Corriere della Sera*, 25/01/2015, p.9

sua fama è riconosciuta persino nel continente americano, dove John Barth lo chiama «un vero postmodernista»[25]. E dove viene invitato a tenere, nel 1984, le famose Charles Eliot Norton Poetry Lectures all'Università di Harvard[26].

Ma nonostante questa sua fama internazionale, Calvino rimane al contempo molto legato al contesto del proprio paese d'origine. Sebbene i romanzi appartenenti alla seconda parte della sua carriera si allontanino sempre più dai presupposti 'politici' e sociali della penisola propri delle sue prime creazioni, la letteratura italiana, la vita in Italia, rimarranno sempre una fonte privilegiata per le sue opere e una preoccupazione per l'autore, fino ai suoi ultimi anni di vita.

È questo un punto che lo scrittore condivide con Takahashi Gen'ichirō. Il sottotesto politico, presente in molte delle opere di entrambi (e in particolare, sia per l'uno che per l'altro, in quelle del primo periodo) si concretizza in qualcosa di più di un rumore di fondo in romanzi quali *La giornata di uno scrutatore* (che viene pubblicato per la prima volta nel 1963 dopo una lunga e difficile sedimentazione) in un caso e *Jon Renon tai Kaseijin* (John Lennon contro i marziani, 1988) nell'altro[27]. Tuttavia, esso verrà gradualmente sacrificato dai due scrittori per volgersi in direzione di una *recherche* dal sapore metaletterario nella seconda metà delle loro vite. O meglio, sarà espunto dagli scritti letterari per essere approfondito nelle opere di *non-fiction* – che entrambi scrivono profusamente.

Tutti e due, al contrario di molti loro contemporanei, sono infatti degli eclettici: il loro rapporto con la letteratura si mantiene a metà tra vera e propria *poiesis* e critica, e entrambi assumono a seconda dei casi il ruolo di autentici portavoce della società del loro paese, prendendo posizioni ben definite su temi d'attualità[28] d'importanza nazionale. Sia l'uno che l'altro hanno assunto su di sé un ruolo che va ben oltre quello del semplice scrittore: sono 'figure pubbliche', che si sono sforzate (o si sforzano tuttora, nel caso di Takahashi) di cogliere e imprimere su carta gli umori del proprio tempo, e di farsi suoi rappresentanti.

Un altro dei motivi per cui abbiamo scelto Calvino come 'contrappunto musicale' alla poetica takahashiana, è che entrambi sono esponenti di due 'letterature marginali', quella italiana e quella giapponese. Ma è questo punto di partenza comune, e periferico, che rende il

---

[25] John Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction", in *The Friday Book: Essays and other non-fiction*, Londra, John Hopkins University Press, 1984, p. 204.

[26] A cui egli non riuscì mai a partecipare, per via della sua morte per emorragia celebrale nel 1985. Di esse, come è noto, abbiamo cinque manoscritti completi e uno non finito, raccolti nel volume postumo *Lezioni Americane* (1993).

[27] Per approfondire il contenuto di quest'opera, rimandiamo nuovamente al Capitolo 2.

[28] O almeno, tali possono essere definite prese di partito come l'addio pubblico di Calvino al PCI nel 1957, o tra le molte controversie su cui si è espresso Takahashi, il suo schierarsi contro la Guerra del Golfo a inizio anni Novanta.

paragone tra i due scrittori privilegiato, rispetto alle alternative – generalmente appartenenti al filone del postmodernismo americano – proposte da critici e recensori[29].

Se entrambi gli autori vengono spesso descritti come postmodernisti, le loro coniugazioni di tale corrente letteraria presentano le innovazioni, la freschezza nonché la problematicità proprie delle deviazioni dal canone. La specificità dell'uno e dell'altro 'postmoderno' è determinata dall'accoglienza di una corrente artistica, letteraria e filosofica nata nella cosiddetta 'culla della civiltà contemporanea' – gli Stati Uniti – in un ambiente di marginalità, tramite il suo 'innesto' nel contesto culturale nazionale.

È il momento di soffermarci qui di seguito sul modo in cui queste due periferiche 'deviazioni postmoderniste', quella italiana e quella giapponese, si siano diversamente caratterizzate – e quale sia, *ergo*, il posto che i due autori occupino al loro interno.

1.4 Il postmodernismo letterario in Italia: Luperini contro Ceserani

Il tentare di delineare gli sviluppi del dibattito sul postmodernismo in Italia, seppur brevemente, si palesa a oggi particolarmente spinoso. Le ragioni sono molteplici.

In primis, pochi sono i critici del paese che abbiano deciso di misurarsi con tale corrente letteraria e di pensiero. Lo studente, il lettore spassionato in cerca di testi che trattino l'argomento in italiano si troverà davanti un numero sparuto di manuali che compendiano i primi documentati usi del termine da parte di Charles Jencks nell'ambito dell'architettura, e che introducono brevemente le interpretazioni di Fredric Jameson e dei pensatori francesi più rappresentativi (Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Jean Baudrillard) – con l'occasionale menzione della concezione del 'pensiero debole' di Gianni Vattimo[30].

La trattazione del tema è dunque vagamente enciclopedica, e soprattutto, incredula e in molti casi a dir poco sprezzante.

Tale è il caso dei diversi volumi stilati da Romano Luperini, uno dei pochi, importanti, saggisti che si siano impegnati a parlare del movimento all'interno dell'ambiente italiano. Nell'ultimo di questi, intitolato icasticamente *La fine del postmoderno* (2005), egli traccia una breve storia della corrente del postmodernismo italiano *a posteriori*, indicandone quello che è

[29] Tra queste, abbiamo visto sopra, compaiono frequentemente Donald Barthelme e Thomas Pynchon. Vedi anche Karatani Kōjin e Takahashi Gen'ichirō, "Gendai Bungaku o tatakau" (Combattere la letteratura contemporanea), in *Karatani Kōjin & Takahashi Gen'ichirō – Gunzō tokushū*, 47 (6), 1992, p. 32 e segg.
[30] Decisamente esemplificativo il caso di: Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno*, Milano, Mondadori, 2002.

a suo parere l'avvenuto esaurimento. Il suo tono è percettibilmente critico: il postmodernismo italiano corrisponde nella sua lettura a una massificazione dell'opera letteraria e dei suoi contenuti. Da critico e saggista, egli si schiera inoltre tra coloro che lamentano, insieme alla 'morte dell'autore' barthesiana, la 'morte del critico' e del pubblico letterario, che seguono a tale massificazione:

> Siamo di fronte a un fatto nuovo che bisogna spiegare. Negli ultimi trent'anni sembra essere venuta meno l'autorità del testo, l'incidenza della critica e la presenza attiva di una comunità di lettori. […] La scomparsa di riviste culturali […] riflette l'analoga scomparsa di un pubblico compartecipe […]. La spettacolarizzazione della poesia che si verifica in occasione di recenti letture pubbliche in teatri o in televisione è un fenomeno che non deve ingannare; è un pubblico che consuma, che non canonizza, che partecipa magari con commozione a un evento ma non ne è protagonista attivo.[31]

La tendenza di molti autori ad attingere tra i *topoi* propri della letteratura popolare e dei *mass media* significa inoltre per Luperini un calare vertiginoso dell'insito «'tasso di figuralità' del romanzo italiano»[32]. Il suo giudizio su autori, reputati fin troppo 'spensierati', quali Stefano Benni e Tiziano Scarpa è severo. E nemmeno al tardo Calvino egli risparmia pungenti critiche riguardo al proprio disimpegno.

Nel complesso, tuttavia, Luperini si dimostra un appropriato rappresentante della critica italiana nei confronti del postmodernismo: la sua posizione è definibile conservatrice, e dichiaratamente ostile nei confronti di una serie di tendenze letterarie che vengono etichettate come dei 'vizi importati dall'estero', o come segnali forti di decadenza dell'ambiente culturale.

L'unico studioso della penisola a presentare una posizione controcorrente rispetto a quella sopra esposta è forse Remo Ceserani, perfettamente riassunta nel suo importante saggio *Raccontare il postmoderno* (1997).

Al suo interno, Ceserani si astiene dai giudizi di valore sul postmodernismo. Egli individua tuttavia una precisa tendenza all'interno del panorama italiano, come si può evincere dalla seguenti domande poste dal critico ai suoi lettori:

> Come spiegate il fatto che l'Italia è, forse, il paese che si è tuffato nella nuova realtà dell'epoca post-moderna con la più grande *leggerezza*, direi quasi *sprezzatura*, seconda in questo solo al Giappone? […]
>
> Come spiegare il fatto che in molte aree dell'esperienza sociale e culturale, dall'architettura all'arredamento, dal disegno industriale alla moda, dagli spettacoli televisivi alle forme più estreme di rinnovamento del costume, l'Italia è stata velocissima nell'adattarsi alla nuova temperie

[31] Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p. 70.
[32] *Ibidem*, p. 72.

> e ha contribuito con tanta prontezza a darle forma, e invece gli intellettuali e i critici letterari italiani sono rimasti così inflessibili nel respingere le nuove tendenze e si sono rifiutati di dar loro un minimo di credito o semplicemente descriverle?[33]

La realtà esposta da Ceserani sembra coincidere con quella lamentata da Luperini. Eppure, del drammatico scollamento tra pubblico e critica appaiono, nelle parole di Ceserani, essere responsabili questi ultimi, nel loro veemente rifiuto di riconoscere il cambiamento delle priorità e dei processi artistici degli ultimi decenni.

L'analisi di Ceserani procede portando alla nostra attenzione la propensione di tali critici a confondere gli elementi letterari del postmodernismo con le sperimentazioni delle avanguardie moderniste (e quindi con una tendenza letteraria che percorre l'intera storia italiana, che lo studioso definisce 'espressionista', contrapponendola a un'altra più conservatrice, o 'classicheggiante') – fenomeno che non risparmia nemmeno l'esame dell'opera di Italo Calvino.

Il critico si riferisce al caso particolare dello scrittore come «controverso ed emblematico». Se abbiamo visto come all'estero Calvino sia all'unanimità considerato parte integrante dell'olimpo postmodernista, pochi degli specialisti italiani che abbiano toccato il suo lavoro si sono azzardati a trattare (e nei rari casi in cui è accaduto, l'hanno fatto in maniera sbrigativa e riluttante), dei suoi rapporti con tale corrente. L'unica eccezione citata è quella di Alfonso Berardinelli e del suo saggio *Calvino moralista, ovvero restare sani dopo la fine del mondo* (1991), che esprime ad ogni modo sia sullo scrittore, sia su quello che reputa il suo graduale 'cedere' ai vizi del postmodernismo, un giudizio essenzialmente negativo.

Ceserani tenta di mediare tra l'entusiasmo d'oltremare e il negazionismo feroce praticato in patria, proponendo un'analisi di Italo Calvino cauta ma d'interesse. Lo scrittore manterrebbe, per lo studioso, una posizione ambigua tra un'era (una tendenza) e un'altra, manifestandosi come *moderno* nello stile e *postmoderno* nei temi.

L'autore di *Raccontare il postmoderno* riassume le ragioni di tali conclusioni in quattro punti.

Il primo consiste nella presupposta lontananza dell'autore dall'uso del *pastiche* e della mescolanza di stili. La sua scrittura sarebbe, grazie alla precisione a cui mira, più tendente al 'classicheggiante' e aliena da «tormenti espressionistici»[34].

Come secondo punto, Ceserani segnala come Calvino accompagni all'ironia supposta dal 'citare' i testi propria del postmodernismo, una forma tangibile di 'rispetto' per questi ultimi.

---

[33] Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1997, p. 146. Corsivo dell'autore.
[34] *Ibidem*, p. 172.

In terzo luogo, egli sarebbe più vicino a una concezione della scrittura come lavoro artigianale – che attribuisce, dunque, una rilevanza non indifferente alla figura dell'autore, contraria alla nozione postmoderna del testo come preesistente, sempre 'dato' piuttosto che 'creato'.

Infine, seppure nella parte finale della sua carriera diventerebbe palpabile la sua sensibilità per i temi postmoderni («la complessità del mondo, la misura planetaria delle trasformazioni, la instabilità delle strutture portanti della nostra società…»[35]), questa continuerebbe a opporsi nella sua visione del mondo alla necessità di una *Consistency*[36], che terrà Calvino ancorato fino ai suoi ultimi giorni a una concezione illuministica, habermasiana, della vita e della scrittura.

Le virtù e l'accuratezza di questo ritratto di Italo Calvino sono difficili da negare. La ricerca perpetua di un ordine nel caos, la tentazione di vedere la letteratura come un microcosmo – seppure popolato del molteplice – 'chiuso' e governabile emergono chiare in tutti i romanzi e saggi dello scrittore. Le ritroveremo anche nella più inequivocabilmente postmoderna delle sue opere, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* – per la cui analisi dettagliata rimandiamo al Capitolo 3 di questa tesi.

Italo Calvino dunque, anche nella visione di critici 'progressisti' quali Ceserani, non raggiunge mai lo status di 'postmodernista puro', ma rimane una figura di mediazione tra tendenze letterarie, sospeso tra conservazione e innovazione. Ma la sua esitazione tra questi due poli è facilmente spiegabile: sebbene egli abbia raggiunto altissima fama in Europa e fuori di essa grazie ai suoi contatti e al suo spirito 'internazionali', le origini di Calvino rimangono comunque 'periferiche'. Attaccate a una realtà che, *ergo*, resiste al cambiamento operato da forze centrifughe, dominanti; o comunque all'interno della quale esse agiscono più lentamente, ma comprovano effetti di più lunga durata.

Così l'eredità di Calvino è un'eredità 'lenta': autori quali Andrea De Carlo, o Daniele Del Giudice, che lo scrittore promosse a livello editoriale al loro debutto, mostrano poca dell'audacia e delle sperimentazioni metanarrative calviniane. Così i primi romanzi definibili esplicitamente 'postmodernisti' compaiono in Italia solo negli anni Novanta[37], in sordina e con limitato successo di pubblico e critica.

Ma proprio la sua precocità e (parziale) marginalità lo rendono in molti sensi una figura determinante, e più avvicinabile degli altri prodromi della 'nuova' corrente artistica della

[35] *Ibidem*, p. 173.
[36] Che è il tema della lezione 'mancante' delle sue già citate *Lezioni Americane*.
[37] Basta ricordare come il capolavoro di Fernando Pessoa, *Sostiene Pereira*, sia stato pubblicato nel 1995. Così i romanzi meno umoristici e più solidamente 'speculativi' di Stefano Benni.

seconda metà del Ventesimo Secolo. Una fonte più immediatamente accessibile, di conseguenza, per autori come Takahashi Gen'ichirō, che, privo di modelli nazionali per la sua scrittura, dopo la pubblicazione delle sue prime opere si volge all'estero. E sembra trovare in molte delle riflessioni di Calvino una base di partenza per le proprie sperimentazioni letterarie e rifrazioni della complessità della vita umana[38].

1.5 La 'fine della Storia' e il *Nyūakademizumu* in Giappone

Seppure Ceserani azzardi, come accennato *supra*, un parallelo tra l'Italia e il Giappone per la 'leggerezza' con cui entrambi i paesi si siano tuffati nella corrente dell'entropia, nella frammentazione e nell'incertezza trascinate con sé dall'era postmoderna, possiamo affermare come né le condizioni né il fervore che hanno accompagnato tale salto siano paragonabili.

Il passaggio dell'Italia al postmoderno avviene, come abbiamo constatato, senza clamore, inosservato da critici e intellettuali (tanto che è difficile individuare delle date precise, sebbene si tratti di storia estremamente recente). Nel caso giapponese, invece, esso assume la forma di un'agognata rivalsa. Ne esporremo qui brevemente le ragioni.

È il 1959 quando Alexandre Kojève, dopo un viaggio in Giappone, osserva come il paese subisse da tre secoli il miracolo di vivere alla 'fine della Storia'.

In Giappone, secondo Kojève, sarebbero infatti assenti le strutture fondamentali, riportate ne la *Fenomenologia dello Spirito* (1807) di Hegel, che rendano la storia possibile: ovvero Religione, Morale o Politica – nel senso 'europeo' o 'storico' (quindi '*moderno*') dei termini[39]. Piuttosto, è sorto nel paese una forma di 'Snobismo', una tendenza opposta a quella 'naturale' o 'animale'[40] che per secoli ha governato i processi storici in Europa. Grazie a essa, i contatti tra 'Occidente' e Giappone, iniziati con l'assoggettazione imperialistica del primo verso il secondo, si concluderanno nella previsione kojèviana, piuttosto che in una 'volgarizzazione' del Giappone, in una 'giapponesizzazione' dell''Occidente'.

---

[38] Vedi, a questo proposito, il Capitolo 2 per approfondire i contatti di Takahashi con le opere di Calvino; il Capitolo 3 per una comparazione più organica delle loro poetiche.

[39] Cfr. Masao Miyoshi e H. D. Harootunian, *Introduction*, in Masao Miyoshi (ed.), "Postmodernism and Japan", *The South Atlantic Quarterly*, 87, 3, 1988, p. 392 e segg.

[40] Per un'opposizione argomentata e coerente dei due termini 'snobismo' e 'animale', vedi Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Tale considerazione del pensatore verrà reinterpretata in seguito, all'arrivo nell'arcipelago delle prime teorie sul postmoderno negli anni Ottanta, come un precoce approdo giapponese alla cosiddetta 'condizione postmoderna'.

Non è difficile immaginare il plauso e l'entusiasmo generale a tale rivelazione: il paese che, dalla fine del diciannovesimo secolo e per buona parte del ventesimo non aveva fatto altro che inseguire il mito della concezione evoluzionista di una storia che culminasse nella 'modernità' si trova, improvvisamente, in uno stato 'oltre' di essa, in cui il conquistato riconquista, e precede culturalmente, il conquistatore.

L'esempio più lampante di tale collettiva, compiaciuta euforia sono forse i discorsi del primo ministro Nakasone Yasuhiro, il cui mandato (1982-1987) corrisponde inoltre all'avvio degli anni più prosperi della storia contemporanea giapponese, conosciuti come il periodo della bolla speculativa (o *baburu keizai*,1986-1991)[41].

Nel frangente di una riunione con i suoi colleghi del *Jiyūminshutō* (Partito Liberale Democratico) il 22 settembre 1986, Nakasone parla orgogliosamente del Giappone come di una società «a alto livello di informazione», vantando di come non esista «…altro paese in cui vi sia un tale livello di informazioni a disposizione della gente. È una società che è diventata molto intelligente – molto più dell'America»[42]. Ancora, argomenta il politico, la superiorità nipponica sarebbe determinata dall'omogeneità etnica del paese, al contrario che negli Stati Uniti, dove «vi sono molti neri, Portoricani e Messicani, e il livello medio d'intelligenza è ancora molto basso»[43].

Quella a cui aderisce l'ex-primo ministro con queste parole è, ci fa notare Marylin Ivy, una narrativa di legittimazione che lega la velocità e l'informazione che caratterizzano la recente, altamente tecnologica società nipponica, all'intelligenza e alla superiorità razziale – riprendendo il sottotesto del discorso essenzialista, conosciuto come *Nihonjinron*[44], che

[41] La bolla speculativa giapponese corrisponde a un periodo di forte inflazione dei prezzi sul mercato azionario e immobiliare, formatasi grazie alla liberalizzazione delle norme finanziarie effettuata dal governo, con l'appoggio della Banca del Giappone. Grazie a essa, nel 1987 il reddito pro-capite superò per la prima volta quello degli Stati Uniti. Il suo scoppio, avvenuto per un brusco aumento dei tassi d'interesse da parte della Banca del Giappone, sprofondò il Giappone in un decennio di deflazione conosciuto come "il decennio perduto" (*ushinawareta jūnen*).

[42] Nakasone Yasuhiro, "Zensairoku: Nakasone shushō 'chiteki suijun kōen'" (Ristampa completa: Il discorso del primo ministro Nakasone sugli 'standard intellettuali), in *Chūō Kōron*, 101, 152, novembre 1986, pp. 146-162. Citato in Marylin Ivy, "Critical Texts, Mass Artifacts: The Consumption of Knowledge in Postmodern Japan", in Masao Miyoshi (ed.), "Postmodernism and Japan", *The South Atlantic Quarterly*, 87, 3, 1988, p. 421.

[43] *Ibidem*, p. 420.

[44] Per *Nihonjinron* s'intende lo studio dell'identità giapponese. L'argomento è diventato di pubblico interesse negli anni dopo la Seconda Guerra Mondiale, ma molti dei suoi temi si riscontrano già in opere di pensatori di periodo Edo (1603-1868). Alcuni dei cardini del *Nihonjinron* comprendono: l'omogeneità del popolo giapponese; l'equazione tra cultura e etnia; l'impossibilità per gli stranieri di integrarsi nella società nipponica, o di padroneggiarne la lingua, *et similia*. Per un'introduzione al *Nihonjinron* vedi Yoshino Kosaku, "The

sembra rimanere la base persistente tramite la quale la società giapponese percepisce se stessa. La delineazione di tale società altamente informatizzata, in cui ad avere preminenza è la *quantità* del sapere e delle informazioni, corrisponde perfettamente a quella, postindustriale, descritta da Jean-François Lyotard nel suo *La condizione postmoderna*. Sua caratteristica sarebbe la consumazione del sapere, che diventa una sorta di mezzo di scambio e – come si evince dalle affermazioni di Nakasone – segno di supremazia.

È all'interno del peculiare campo di forze descritto *supra* – influenzato dall'autocompiacimento di trovarsi in testa all'avanguardia mondiale, e dall'incessante rivalità con il resto del mondo capitalistico – che si assiste negli anni Ottanta in Giappone alla formazione di una nuova corrente accademica definita *Nyūakademizumu* (Neo-accademismo). Essa vede il suo momento fondamentale con la pubblicazione del volume *Kōzō to Chikara* (La Struttura e il Potere, 1983) da parte del giovanissimo Asada Akira – allora appena ventiseienne. Il contenuto del testo è un'introduzione alle maggiori correnti del poststrutturalismo, con un focus particolare su Lacan, Bataille, Deleuze e Guattari.

Seppure non di facile lettura né particolarmente pubblicizzato, il libro è un inatteso successo di vendita e pubblico. Esso, per di più, porta inaspettata attenzione su un insieme di pubblicazioni, precedenti a quella di Asada, di comune stampo semiotico e riguardanti l'interpretazione del pensiero strutturalista e post-strutturalista europeo. Tra questi, i più famosi e influenti rimangono i testi sull'"immagine di massa" e le teorie del simulacro di Yoshimoto Takaaki (1924-2012) e quelli sulla riscoperta del moderno di Karatani Kōjin.

Yoshimoto Takaaki è considerato il pensatore giapponese più importante del Ventesimo secolo, sebbene inizi la sua carriera come poeta. Il suo percorso filosofico presenta molte brusche svolte, ma nessuno quanto lui ha dimostrato in Giappone una tale prepotente libertà di pensiero e autonomia dalle sue correnti dominanti.

La sua influenza e suoi lettori aumentano vertiginosamente negli anni Sessanta, quando il suo dibattito con il filosofo Maruyama Masao (1914-1996) vede i due combattere su due opposti fronti: mentre Maruyama lamenta il vuoto lasciato dagli slogan imperversanti negli anni Quaranta quali *messhi hōkō* ("l'annullamento del sé per servire il paese"), che sostiene

---

Nihonjinron – Thinking Elites' Ideas of Japanese Uniqueness", in (ed.) Michael Reiner, *Race, Ethnicity and Migration in Modern Japan*, New York, Routledge, 2004; per uno studio sull'accoglienza delle idee del *Nihonjinron* da parte del pubblico giapponese, vedi Harumi Befu e Kazufumi Hamabe, "Empirical Status of *Nihonjinron*: How real is the Myth?", in (ed.) Adriana Boscaro, Massimo Raveri, Franco Gatti, *Rethinking Japan – Volume II. Social Sciences, Ideology & Thought*, New York, Routledge, 1995.

possa essere essere riempito solo dall'attivismo civico, Yoshimoto si mette nella posizione impopolare di criticare i movimenti studenteschi di quegli anni contro l'*Anpō jōyaku*[45].

In particolare, nel suo *Gisei no shūen* (La fine del sistema fittizio, 1962), egli si schiera contro la stoica devozione del popolo giapponese alla dimensione pubblica in tempo di guerra, e incoraggia invece la 'privatizzazione delle coscienze'. Lo studioso giudica dunque negativamente il tentativo degli intellettuali di porsi a capo delle masse, e si oppone a 'forme di collettività chiuse' quali partiti e movimenti civili[46].

Egli non abbandonerà tale idea della necessità di un'indipendenza di pensiero nemmeno quando il focus dei suoi studi si sposterà; e si collegherà in alcuni suoi studi successivi[47] alla necessità della resistenza di forme di pensiero subalterno a quello dominante[48].

Negli anni Ottanta, la sua difesa dell'autonomia delle masse si rivolge in un'altra direzione. È in questo periodo che l'autore muove la sua attenzione sull'analisi dei *mass media* e diventa il primo intellettuale a trattare estensivamente di cultura pop. Le sue formulazioni si basano apertamente su quella del 'simulacro' di Baudrillard, tramite la quale interpreta il nuovo 'impero figurativo di massa', quello della pubblicità. Le immagini pubblicitarie, sostiene Yoshimoto, sono copie di copie – copie senza originali e senza referenti.[49] Inoltre, la narrazione 'televisiva' e 'frammentaria' propria della pubblicità sembra, sostiene l'autore, emergere anche in altri ambiti mediatici più o meno contingenti, a cui il critico si avvicinerà in questi anni.

In particolare, nei tre volumi della sua *Hai imēji ron* ("Teoria dell'*high image* 1-3", 1989, 1990, 1994) e in quello precedente sull'"immagine di massa" (*Masu Imēji ron*, 1984), si concentrerà sull'analisi di figure quali l'allora emergente Takeshi Kitano o il musicista rock Imawano Kiyoshirō. Ma non solo: egli si dimostrerà anche il primo ammiratore e 'benefattore' della carriera di Takahashi Gen'ichirō, sul cui romanzo di debutto scriverà in un saggio poi raccolto in *Masu Imēji Ron* (come vedremo in seguito, con il Capitolo 2).

---

[45] Firmati con la pace di San Francisco nel 1952, e detti anche ' 'trattati ineguali', gli *Anpō Jōyaku* sono diventati effettivi nel 1960, e sanciscono il diritto statunitense di mantenere truppe e basi militari sul territorio giapponese. È da segnalare come, sebbene la posizione di Yoshimoto riguardo le rivolte studentesche sia violentemente critica, la sua indipendenza e la sua franchezza raccolgono il favore dei giovani del periodo, che leggono assiduamente ognuna delle sue nuove pubblicazioni.

[46] Cfr. Carl Cassegard, "From Withdrawal to Resistance. The Rhetoric of Exit in Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin", da *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, in http://japanfocus.org/-Carl-Cassegard/2684/article.html (data ultima consultazione: 1/06/2015) .

[47] Prevalentemente risalenti agli anni Novanta.

[48] Vedi tra i suoi studi a tale proposito: Yoshimoto Takaaki, *Afurikateki dankai ni tsuite – Shikan no Kakuchō* (Lo stadio africano – L'estensione di una visione storica), Tōkyō, Shikōsha, 1998.

[49] Cfr. Marylin Ivy, "Critical Texts, Mass Artifacts", *op. cit.*, p. 435

Karatani Kōjin entra, invece, sulla scena accademica giapponese negli anni Settanta. Scrive al contempo di letteratura e filosofia: famosi sono i suoi scritti su Natsume Sōseki (1867-1916) e su Marcuse. Tuttavia, anche per lui gli anni Ottanta rappresentano un periodo si svolta: le sue opere più influenti rimangono tutt'oggi *Nihon kindai bungaku no kigen* (Le origini della letteratura moderna giapponese, 1980; tradotto in inglese da Brett De Bary nel 1993) e *Hihyō to Posutomodan* (Critica e Postmoderno, 1985).

In entrambe Karatani abbraccia le premesse stese da Kojève: il Giappone è privo delle strutture storiche 'occidentali', e la supposta 'modernità' nipponica, elaborata tramite imitazioni dei modelli occidentali da scrittori e intellettuali d'inizio ventesimo secolo, è una modernità fittizia.

Le sue conclusioni, nondimeno, sono diverse da quelle kojèviane: proprio a causa di questa mancata modernità, il Giappone contemporaneo non può essere definito 'postmoderno'. Karatani nega conseguentemente la possibilità di una 'decostruzione' della modernità così come prospettata da Jacques Derrida[50], ma ne prefigura un'altra, già avvenuta. Secondo la sua teoria, lo spazio culturale giapponese sarebbe dalle origini uno spazio discorsivo 'chiuso', formatosi in secoli d'isolamento. All'interno di esso, già in periodo Edo, gli studi nativisti di alcuni intellettuali del *kokugaku*[51] – Motoori Norinaga (1730-1801) *in primis* – avrebbero causato una decostruzione pregressa a quella prevista dall'era postmoderna. Quest'ultima, *ergo*, risulta impossibile in Giappone per via di quella che Karatani definisce la «costruzione anti-costruttiva» (*hankōchikutekina kōchiku*)[52] del paese.

Sebbene le concezioni esposte dai due filosofi sembrino molto lontane tra loro, è uno studio di Murakami Fuminobu – uno dei rari in lingua inglese che tenti un compendio sia di Karatani sia di Yoshimoto – a trovare per loro un terreno comune e a collegare le due visioni del postmoderno a un 'nativismo' che si oppone all'importazione acritica di teorie occidentali, e soprattutto alla loro applicabilità all'ambito nazionale[53].

Per meglio riassumere quanto esposto finora: se apparentemente l'era postmoderna e il postmodernismo sono stati accolti a braccia aperte in Giappone (o così ci fanno pensare il

---

[50] Con il quale terrà un dibattito pubblico in compagnia di Asada Akira, in occasione della visita di Derrida in Giappone del 1984. Per consultarne la trascrizione, vedi Asada Akira, Jacques Derrida, Karatani Kōjin, "Chōshōhi shakai to chishikijin no yakuwari" (La società del superconsumo e il ruolo dell'intellettuale), *Shinchō*, 2, 2005, pp.177-185.

[51] Letteralmente "studi nazionali". Si tratta di una disciplina focalizzata sul recupero delle radicie sullo studio dei testi nativi giapponesi, in opposizione al *kangaku* (o "studi cinesi") predominante in periodo Edo e sponsorizzato dallo shogunato Tokugawa. Motoori Norinaga ne fu il più famoso esponente.

[52] Cfr. Karatani Kōjin, *Hihyō to Posutomodan* (Critica e Postmoderno), Tōkyō, Fukutake Shoten, 1985, p. 54.

[53] Murakami Fuminobu, *Postmodern, Feminist and Postcolonial Currents in Contemporary Japanese Culture*, Londra, Routledge, 2005, p. 165 e segg.

discorso di Nakasone e il vivo e aperto dibattito sull'argomento), dall'altro, il loro avvento si veste di una certa problematicità. Così come era avvenuto in periodo Meiji, tali teorie di provenienza 'esterna' suscitano difatti una reazione mista, stratificata, di esaltazione e sospetto, tramite la quale esse subiscono un graduale processo di accomodazione – che, in alcuni casi, sfocia nel tentativo di una loro appropriazione totale.

Un esempio lampante sono rivendicazioni nativiste di Karatani, le quali sono però facilmente spazzate via da una peregrina affermazione di Derrida, che nel rispondere alle sue teorie osserva: «Se il fenomeno [creato dal libro di] Asada non fosse stato che una ripetizione degli elementi decostruttivi già riscontrati nel pensiero giapponese, allora non avrebbe suscitato una tale enorme reazione nel Giappone contemporaneo»[54].

Il Neoaccademismo, dunque, si configura come un nuovo fenomeno interpretativo e di riasserzione dell'identità giapponese rispetto all'Altro, rappresentato dalle teorie post-strutturaliste e del postmoderno europee.

Possiamo qui affermare, di conseguenza, come la declinazione nipponica del postmodernismo, più che nella 'giapponesizzazione dell'Occidente' ipotizzata da Kojève, consista in un'ennesima reinterpretazione che il Giappone fa di se stesso per riaffermarsi rispetto al diverso, ma anche rispetto al proprio passato.

Lo stesso tipo di riflessione viene fatto anche in letteratura. Gli scrittori postmodernisti citati all'inizio di questo capitolo si 'riincontrano' con l'Altro, ovvero con esempi statunitensi ed europei di un nuovo sperimentalismo letterario, per reinterpretarlo; e reinterpretare, soprattutto, il romanzo giapponese.

Non ci deve sorprendere, difatti, il tono 'americano', o meglio ancora 'denazionalizzato' che sconvolse la critica all'apparizione dei primi romanzi di Murakami Haruki, o di Takahashi Gen'ichirō. Ma nemmeno il loro successivo (recente, nel caso di Murakami) rivolgersi a testi di letteratura nazionale, citati, rielaborati, riscritti, parodiati in abbondanza nelle loro ultime opere.

Determineremo quali siano tali influenze, nonché quali dei procedimenti letterari postmodernisti Takahashi adotti nel prossimo capitolo.

[54] Asada Akira, Jacques Derrida, Karatani Kōjin, "Chōshōhi shakai to chishikijin no yakuwari", *op. cit.* p. 184.

Capitolo 2 – Il romanzo secondo Takahashi Gen'ichirō

2.1 Tra poesia e afasia

La quarta di copertina di uno qualsiasi dei numerosi romanzi e saggi di Takahashi Gen'ichirō ci fornisce qualche sparuto dettaglio biografico che comprende anno e luogo di nascita, una lista non comprensiva dei più prestigiosi premi letterari ricevuti e un titolo o due tra gli ultimi pubblicati dall'autore.

A voler allargare i nostri orizzonti e provare a digitare il suo nome su un motore di ricerca, da bravi e navigati *netizen*, scopriremo che l'autore in questione ha (cosa non poco sorprendente) una pagina di Wikipedia a sé dedicata e (cosa forse lievemente inattesa) un account Twitter attivo e seguito da quasi centomila persone.

Un'intervista, inoltre, suggeritaci tra i primi risultati della ricerca ci metterà a conoscenza del fatto che Takahashi, oltre a essere uno scrittore è anche un critico letterario, di costume e un appassionato commentatore di corse di cavalli; nonché che insegna dal 2005 nella facoltà di Studi Internazionali della Meijigakuin Daigaku di Tōkyō.

Non dobbiamo spingerci oltre per avere ben chiaro che Takahashi Gen'ichirō, il più importante esponente di avant-pop e postmodernismo letterario giapponesi è, oltre ad essere uno scrittore – mestiere che in Giappone, salvo eccezioni, comporta popolarità solo nelle cerchie ristrette del mondo accademico e letterario – una personalità pubblica.

Ma è solo dando una scorsa ad un suo profilo più dettagliato che scopriremo che – come forse per molti versi lo fu Calvino, ma sicuramente in modo meno marcato – è anche l'*enfant terrible* del mondo della letteratura e critica nipponiche.

Il perché di questa sua fama sarà forse immediatamente comprensibile con una breve occhiata agli eventi della sua vita – fino al suo debutto nel 1982.

Takahashi nasce il primo gennaio 1951 a Onomichi, nella prefettura di Hirōshima[1]. Nel 1960, dopo un'infanzia trascorsa tra continui traslochi e che vede anche il fallimento della ditta di lavorazione del ferro del padre, si trasferisce a Chitosefunabashi, nel distretto di Setagaya, Tōkyō, con l'intera famiglia[2]. Sono gli anni che, nel parlare della propria vita,

[1] Takahashi Gen'ichirō, *Sayōnara, gyangutachi,* Tōkyō, Kōdansha, 1994, p.312 (dalla "Cronologia" di penna dell'autore).
[2] Kuritsubo Yoshiki, "Chosha Mokuroku", in Takahashi Gen'ichirō, *Sayōnara gyangutachi*, Tōkyō, Kōdansha, 1997, p. 363. Questa breve biografia dei primi anni di vita di Takahashi si basa principalmente su tale fonte.

riassume con un secco «Mi annoiavo». Per sua stessa ammissione, tale noia che caratterizza infanzia e adolescenza viene rotta da un unico avvenimento degno di nota: l'incontro a tredici anni con i grandi nomi della poesia contemporanea giapponese, tra i quali Ayakawa Nobuo, Tanigawa Gan, Suzuki Shirōyasu[3]. È quello che si suole dire il suo 'incontro fatale' con la letteratura, e ne vedremo in seguito le ripercussioni. Ma quello che vorremmo qui sottolineare è come questo si riveli il primo punto di convergenza con la vita e carriera di Calvino, il quale in un manoscritto inedito annota:

> Il primo vero piacere della lettura d'un vero libro lo provai abbastanza tardi: avevo già dodici o tredici anni, e fu con Kipling, il primo e (soprattutto) il secondo Libro della Giungla. […] Da allora in poi avevo qualcosa da cercare nei libri: vedere se si ripeteva quel piacere della lettura provato con Kipling.[4]

Sono, nemmeno a dirlo, due incontri di natura differente, come lo sono i generi letterari coinvolti. Tuttavia entrambi pianteranno dei semi che sbocceranno nella maturità artistica, daranno forma al tipo di domande che la letteratura porrà ai due scrittori, e alle risposte (simili o meno) che essi forniranno.

Torniamo alle vicende di Takahashi, ove giungiamo a un punto di svolta: è il 1969, e il diciottenne si immatricola alla facoltà di economia dell'Università Statale di Yokohama, nel bel mezzo delle rivolte studentesche. Tuttavia, pur – sostiene – provando in tutti i modi, egli non riesce a frequentare nessuno dei corsi a causa degli scioperi, e decide di partecipare all'occupazione del campus, iniziando al contempo la militanza all'interno di frange radicali.

È nel novembre dello stesso anno che viene arrestato con l'accusa di partecipazione a banda armata; passa il periodo che segue tra un luogo di reclusione e un altro, fino alla condanna del tribunale, a causa della quale rimane chiuso in un penitenziario di Tōkyō per i sei mesi dal febbraio all'agosto dell'anno successivo[5].

Questo intervallo di tempo sembra cambiare il corso della sua vita. Nei dieci anni successivi lascia l'università – senza dunque laurearsi[6] – e si dedica a quello a cui si riferisce come 'lavoro manuale', prima impiegandosi temporaneamente nei lavori pubblici, poi come operaio

---

[3] *Ibidem*. Ne trascrive una in particolare di Suzuki: «[Lessi] questo genere di poesia su una rivista: *Io, la donna sposata si masturbava/ Io, la vecchia si masturbava/ Io, la lavoratrice di fabbrica si masturbava/ Io, la donna sposata si masturbava/ Io, la bottiglia del latte si masturbava/ Io, l'orologio si masturbava*».

[4] Mario Barenghi, Bruno Falcetto, "Cronologia", da Italo Calvino, *Romanzi e Racconti I*, Milano, Mondadori, 1991, p.LXV.

[5] Kuritsubo Yoshiki, "Chosha Mokuroku", *op. cit.*, p.365.

[6] Ufficialmente lascia gli studi nel 1977. Vedi Nakagaki Tsuneyuki, "Takahashi Gen'ichirō nenpu", *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, p.294.

in diverse fabbriche (tra le altre, di prodotti metallurgici, chimici, di materiali di costruzione). Nel frattempo, si sposa e ha una bambina, e l'anno successivo – il 1972 – divorzia per risposarsi[7].

È finalmente nel 1979 che inizia quella che lui stesso definisce in diverse circostanze la propria 'riabilitazione dall'afasia'. Questa condizione (non accertato se di natura autenticamente patologica, fa notare qualche critico scettico[8]) inizia circa otto anni prima, durante il periodo di reclusione in penitenziario. Visitato quasi ogni giorno dalla propria futura moglie, o tentando di mantenere una corrispondenza corrente con amici e conoscenti, racconterà in seguito di schiudere la bocca per parlare, o prendere la penna in mano per accorgersi, inaspettatamente, di non riuscire a esprimersi. Racconterà in seguito, in uno degli scritti autobiografici che resero famosa tale sua condizione: «avevo le palpitazioni, il viso mi si arrossava, al provare a dire anche una sola parola la lingua mi si seccava e mi mettevo a balbettare […] sebbene avessi cose da dire, da scrivere, nel momento in cui dovessi farlo, era come se una forza me lo impedisse»[9].

La riabilitazione ha inizio lentamente, e richiede un enorme sforzo di volontà, ma infine comincia. E ha inizio, riporterà l'autore, scrivendo di una tazza da tè; non descrivendola nel dettaglio, ma semplicemente scrivendo di essa: prima una frase, poi, passato qualche giorno, un'altra, nella costruzione di un dialogo scarno ma pregno, in qualche modo, di un'indefinita, vibrante emozione.

> "Questa tazza da tè è splendida."
> "Già."
> "Davvero, è proprio una bella tazza."
> "Proprio così…!"
> "Ha qualcosa di… è davvero bella."[10]

Quasi due anni dopo, questo stillicidio di parole culminerà nei due mesi di scrittura intensiva che risulteranno nella stesura di *Sayōnara, gyangutachi*, il romanzo – o meglio, vista la premessa, il risultato di quest'esplosione comunicativa' – che consacrò Takahashi, e di cui tratteremo all'interno di questo capitolo.

---

[7] Shimizu Yoshinori, "Yūga de kanshōtekina kensha" (Un raffinato e sentimentale osservatore), *Gunzō*, 9, 2014, p. 249.
[8] Vedi Shimizu Yoshinori, "Yūga de kanshōtekina kensha" , *op. cit.*
[9] Riportato in Katō Norihiro, "Kaisetsu", in Takahashi Gen'ichirō, *Sayōnara gyangutachi*, Tōkyō, Kōdansha, 1997, p. 350.
[10] *Ibidem*, p. 352.

Ma prima di ciò: senza soffermarci sull'analisi di un'opera la cui portata e il cui significato sono già stati esaminati in lungo e in largo, senza addentrarci sulle sue caratteristiche salienti, quello che ci preme sottolineare qui sono due qualità di questo romanzo e della modalità in cui è stato composto.

La prima è la caratteristica 'esplosiva' della scrittura di getto, dell'urgenza di raccontare dopo un lungo silenzio (e soprattutto di essere pubblicato ed *ergo*, trovare una voce che possa essere 'ascoltata'); la seconda è quella della natura 'terapeutica', non solo strettamente di riabilitazione dall'afasia, ma soprattutto di esorcizzazione del trauma – quello della violenza e dell'incarcerazione – che l'avrebbe causata.

È curioso come entrambe ripropongano le circostanze in cui, sebbene di qualche anno più giovane, Italo Calvino stese il proprio primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*[11].

Nonostante il protagonista dell'uno sia un poeta e dell'altro un bambino, possiamo osservare come entrambi descrivano due avventure vicine al *bildungsroman*, con un intricato sottotesto sulla ricerca di un'identità; e come al contempo, nel loro concludersi ambedue con una morte, dipingano la perdita dell'innocenza e la fine di un'era – corrispondente, rispettivamente, agli anni della Seconda guerra mondiale per Calvino, e dei moti studenteschi per Takahashi.

Si tratta, senza ombra di dubbio, di due punti di partenza simili per due carriere molto differenti e soprattutto, per due stili di scrittura altrettanto discordanti; eppure, questo non è l'ultimo dei punti di convergenza tra i due autori.

Takahashi e Calvino non hanno avuto modo di conoscersi di persona – per degli ovvi motivi cronologici. Quest'ultimo muore infatti nel 1985, anno in cui il primo non aveva che trentaquattro anni. Ciò nondimeno, sappiamo bene che Calvino fu inviato dal *Corriere della sera* in Giappone come reporter nel novembre del 1976[12] – viaggio che fruttò i nove articoli che oggi troviamo in *Collezione di sabbia* (1984) – e che il debutto di Takahashi[13] avvenne pochi anni dopo.

L'autentico incontro tra i due avviene però a senso unico, e ha luogo in quella che possiamo definire 'differita'. È nel 1992 difatti, che Takahashi nomina Calvino durante una conversazione con Karatani Kōjin[14] a proposito della 'forma' del romanzo postmoderno. Parlandone, egli evidenzia come a suo parere in Calvino, più che una struttura definita, emergano e rimangano impressi nella mente del lettore i particolari da lui pennellati del

[11] Romanzo peraltro, come vedremo sarà anche il caso di Takahashi, scritto di getto per essere inviato ad un premio letterario (il premio Riccione); e anch'esso che racconta un altro tipo di militanza.
[12] Mario Barenghi, Bruno Falcetto, "Cronologia", *op. cit.* p. LXXXIII.
[13] Cfr. il prossimo paragrafo del lavoro di tesi.
[14] Karatani Kōjin e Takahashi Gen'ichirō, "Gendai Bungaku o tatakau" (Combattere la letteratura contemporanea), in *Gunzō*, numero speciale di maggio, 1992, p. 35.

paesaggio italiano, e «le descrizioni delle piante scolpite nella sua memoria di ragazzo»[15]. Tale affermazione lascia intendere, se non una conoscenza relativamente approfondita delle prime opere dello scrittore italiano, almeno la lettura del sopracitato *Il sentiero dei nidi di ragno*.

Ma un indizio più consistente del suo apprezzamento dell'autore da parte di Takahashi emerge qualche anno dopo, in un'intervista di Larry McCaffery. Alla domanda del critico su quali siano gli scrittori stranieri che crede lo abbiano più fortemente influenzato, egli risponde:

> There are many of them. For example, Faulkner, Pynchon, and Calvino. My favorite is Calvino. I bought Calvino's last essays in criticism, *Six memos for the Next Millennium,* in New York, read it in my hotel, and wept. That was in Algonquin Hotel and there was a small lithograph that happened to be the same one used for the cover of Calvino's book.[16]

L'ammirazione qui professata, pur non incostante, si dimostra tuttavia smemorata.

In un recente saggio a proposito della 'velocità' della prosa nella letteratura nipponica[17], infatti, Calvino e il suo intervento sul medesimo argomento contenuto nelle *Lezioni americane* – che Takahashi afferma di aver letto con tanto entusiasmo – vengono 'ricordati' solo in una postilla. Egli si scusa con il lettore per aver tralasciato uno scritto tanto ovvio e influente; spiega nella stessa occasione come sebbene abbia scritto una recensione delle sei conferenze calviniane immediatamente dopo la lettura, non le abbia più, incidentalmente, prese in considerazione. L'aneddoto, però, non diminuisce l'ammirazione che l'autore nipponico sembra provare per l'altro, che viene spesso citato in molte altre delle sue interviste e dei suoi scritti critici.

Il contatto diretto tra i due autori si riduce a queste minute, sparute tracce riscontrabili tra le testimonianze di Takahashi. Ciononostante, vedremo con l'analisi dei due 'iperromanzi' trattata nell'ultimo capitolo di questa tesi come esse non siano che spie di un'affinità molto più stretta, e al contempo complessa, di quanto i due non possano (o meglio, potessero) immaginare.

---

[15] *Ibidem*.

[16] Larry McCaffery et al., *Why not have fun? – An interview with Takahashi Gen'ichirō*, The review of contemporary fiction, 22 (2), 2002, p. 194.

[17] Takahashi Gen'ichirō, "Shi ka? Shōsetsu ka? Sore ga mondai da" (Poesia? Romanzo? Questo è il problema), in *Sayonara, Nippon – Nippon no shōsetsu 2* (Addio, Giappone – Il romanzo giapponese 2), Tōkyō, Bungei Shunjū, 2011, p. 347 e segg.

Mettiamo adesso provvisoriamente tra parentesi il nostro 'contrappunto calviniano' per concentrarci piuttosto sul delineare un profilo storico-critico dell'opera di Takahashi Gen'ichirō, a partire dal suo debutto come romanziere.

2.2 Il debutto e la critica

Sebbene quanto affermato finora possa erroneamente farlo pensare, *Sayōnara, gyangutachi* non è il primo romanzo di Takahashi, né il suo primo tentativo di pubblicazione.

Lo scrittore comincia la stesura di quella che egli stesso considera la propria effettiva opera prima, *Subarashii Nihon no sensō* (La splendida guerra giapponese), nel 1980.

L'opera è – palesemente – controversa fin dal titolo. Viene presentata alla ventiquattresima edizione del premio per esordienti della rivista Gunzō e arriva tra le tre finaliste, ma la giuria di scrittori e intellettuali[18], non sorprendentemente, non la apprezza; soprattutto, riferisce, per la frivolezza con cui essa rimaneggia e parodia indifferentemente argomenti di attualità e modelli di letteratura precedente.

È esemplare a questo proposito l'intervento del critico Kawamura Jirō:

> La quantità eccessiva di materiale, che va dai *Cahiers* di Valery alla parodia, ha dell'eccezionale. Ciononostante, al di là del mio non apprezzare il mettere in ridicolo la letteratura fino ad oggi, non mi riesce credere che [in questo romanzo] vi sia l'energia necessaria a eliminare il dubbio che questo eccesso, questo straripamento non siano che un'imitazione alla cieca dei modelli americani del periodo. [19].

Il romanzo in questione verrà poi ripreso e ampliato[20] nella sua terza opera pubblicata, *Jon Renon tai kaseijin* (John Lennon contro i marziani, 1985); ma quello di *Subarashii Nihon no sensō* rimane quello che Shimizu Yoshinori definirà un «debutto mancato»[21], e in qualche modo messo tra parentesi dalla maggior parte suoi critici.

Tuttavia, esso non verrà dimenticato dall'autore. Egli ne parla in una postilla al lettore pubblicata nel succitato *Jon Renon tai kaseijin*, in cui attribuisce il merito di averlo spinto a

[18] Con l'eccellente eccezione di Setouchi Jakuchō.
[19] Cit. in Shimizu Yoshinori, "Yūga de kanshōtekina kensha", *op. cit.*, p. 242. Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono della sottoscritta.
[20] Forse, vista la quantità di immagini forti e poco palatabili, persino edulcorato? Non abbiamo, purtroppo, modo di saperlo
[21] *Ibidem*, p. 241.

ritentare la scrittura con un nuovo romanzo – un'opera che fosse «diversa, delicata e semplice, piena di poesia»[22] – al suo *editor* del tempo.

È grazie a questo incoraggiamento che il debuttante mancato stende nell'arco di due mesi un romanzo agli antipodi del precedente. Quest'ultimo, inviato ad un altro premio letterario della stessa rivista (il premio Gunzō per il miglior romanzo esordiente, di brevissima vita – dal 1978 al 1982[23]), lo vince e porta alla ribalta il suo autore, rimanendo il suo romanzo più letto e conosciuto.

La storia personale e la carriera di Takahashi rimangono a tutt'oggi inscindibilmente legate a *Sayōnara, gyangutachi*. La ricezione e la critica di quest'unico testo continuano a influenzare quella delle opere degli ultimi anni – o, spesso, la rimpiazzano del tutto. Ma cos'è che il *bundan*[24] (e non) ha avuto da dire su quest'opera, e a cosa è legato l'immutato successo di questo romanzo – talmente rivoluzionario da suscitare dubbi sull'esattezza della sua definizione[25] e da essere enfaticamente definito un «'poema in prosa' per le nuove generazioni»?[26]

I biografi dello scrittore sono concordi nell'affermare che il vero punto di partenza della sua carriera abbia un nome e un cognome di un peso consistente all'interno della storia del pensiero giapponese dell'ultimo mezzo secolo: Yoshimoto Takaaki[27].

Yoshimoto, che debutta come saggista negli anni Cinquanta, quando si lancia in un critica profonda della politica e dell'accademia nazionali basandosi sulle teorie di Marcuse, era idolatrato dai giovani per la portata rivoluzionaria e controcorrente delle sue idee anti-settarie e divenne la base ideologica delle varie frange del movimento studentesco. Ma, proprio negli anni Ottanta, il suo pensiero e i suoi interessi subiscono un cambio di direzione non indifferente: nel 1982 pubblica la prima parte di quella che sarà la sua 'teoria dell'immagine

---

[22] Takahashi Gen'ichirō, *Bungaku nado hitokakera mo nai*, cit. in Shimizu Yoshinori, op.cit. p.244. Il 'poesia' in questione è lo *shi* di *gendaishi* (piuttosto che il *wa* che indica i metri tradizionali nipponici), la poesia contemporanea giapponese che, dicevamo, è stata per anni la passione di Takahashi.

[23] Wikipedia, *Gunzō shinjin shōsetsushō*: http://ja.wikipedia.org/wiki/群像新人長編小説賞

[24] Il "mondo letterario" giapponese.

[25] Il critico Sasaki Kiichi, nel parlare della premiazione dell'opera, scrive infatti: «Mi sono arreso. A tratti, vi sono delle immagini brillanti; ma, questo sarà davvero un 'romanzo'?», cit. in Kuritsubo Yoshiki, "Chosha mokuroku", *op. cit.*, p.366.

[26] Gianluca Coci, "Fenomenologia di un libro alieno non identificato", in Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara, gangsters*, Milano, BUR, 2008., p. 348

[27] Yoshimoto Takaaki (1924-2012), detto anche *Ryūmei*, famoso all'estero soprattutto per essere il padre di Yoshimoto Banana, è stato il più venerato e al contempo controcorrente filosofo giapponese della seconda metà del ventesimo secolo. Si approccia alla filosofia come marcusiano e diventa il padre della 'nuova sinistra' nipponica; ma la sua svolta degli anni Ottanta lo porterà a posizioni critiche vicine a quelle del postmodernismo francese (soprattutto a Baudrillard). Negli ultimi anni della sua vita sposta il suo sguardo sulla crescita dell'Africa e formula una serie di teorie che tentano di portare il continente al centro del focus internazionale. Si ricorda la sua convinta posizione pro-nucleare su cui insisté fino ai propri ultimi mesi di vita. Per un approfondimento, vedi il primo capitolo di questa tesi.

di massa', e che segnerà uno spostamento del suo focus critico dal pensiero Marcusiano al postmoderno.

Ed è proprio nel sunnominato *Masu Imeji 1- Henseiron* (L'immagine di massa 1 – Teoria della metamorfosi) che il critico prende in esame *Sayōnara, gyangutachi*, parlandone come di una 'fresca' apparizione, la quale:

> …mostra per la prima volta come il sistema dell'immagine contemporanea regga alla pressione di un significato di alta densità e peso consistente. La struttura dell'opera è televisiva. Tre episodi, legati tra loro con la stessa logica priva di contesto e coerenza dei canali tv, si susseguono: il primo, *In cerca di Nakashima Miyuki*, il secondo, *Alla scuola di poesia*, e il terzo, *Sayonara, gangsters*. Cosicché, il *leitmotiv* di quest'opera costituita di tre canali sembra essere quello di fare, del semplice atto raccontare una storia 'vuota' e 'assurda', una morale sincera. L'autore s'interessa profondamente sia delle forme di espressione che dei contenuti della poesia contemporanea, e sono questi che aiutano l'appercezione del 'significato' dell'opera nella sua interezza.[28]

Al di là della cosiddetta interpretazione 'televisiva' di Yoshimoto, che seppur citata, avrà relativo scarso seguito, l'effetto sulla lunga durata di questa recensione è duplice: quello di consacrare Takahashi come la punta dell'avanguardia postmodernista nipponica, e quello di far sì che *Sayōnara, gyangutachi* venga letto da adesso in poi non come un vero e proprio romanzo, ma come un insieme di versi – da godere, come spesso accadeva con il *gendaishi*, da un punto di vista puramente linguistico.

Questa enfasi sulla modalità (di lettura come di scrittura) 'poetica' dell'opera di Takahashi verrà rafforzata dall'emergere in Giappone, negli anni della pubblicazione dei suoi primi romanzi, di una nuova tendenza critica.

'*Shingenbun'itchi*' (Neo-colloquialismo) è un termine che fu usato da critici letterari quali Matsumoto Takayuki, Ogasawara Kenji e Sekigawa Natsuo a partire dagli anni Ottanta per designare una tendenza, diffusa tra i giovani autori, di 'abbassare' il linguaggio letterario e semplificarlo, alternandolo a o sostituendolo con il gergo giovanile e il linguaggio scarno di nuovi mezzi espressivi quale il *manga.*[29] Qui il riferimento è chiaro: il parallelo viene fatto tra *shingenbun'itchi* e il suo prototipo, il *genbun'itchi*, il movimento letterario di periodo Meiji (1868-1912) che proponeva una fusione tra linguaggio scritto e il parlato vernacolare usato nei primi romanzi moderni giapponesi.

---

[28] Yoshimoto Takaaki, *Masu imeji 1 – Henseiron*, cit. in Shimizu Yoshinori, *op. cit.* p. 246.
[29] Marc Yamada, "The database imagination of Japanese postmodern culture", *Japanese Studies*, 33 (1), 2013, p.23.

Il focus linguistico dei sunnominati critici, e di Ogasawara in particolare, ha un intento specifico: quello di affermare la posizione centrale e unificante dell'autore come creatore del significato, e la possibilità dell'esistenza di un linguaggio 'trasparente' – capace di trasmettere con semplicità i sentimenti dello scrittore tramite l'uso delle parole quotidiane dell'ambiente urbano. Quella dello *shingenbun'itchi* si configura dunque come una posizione critica (reazionaria, perfino) nei confronti sia del modo frammentario di fruizione dell'informazione che prende piede a partire dagli anni del governo Nakasone, sia dell'effetto diretto che questo ha sulla produzione letteraria.

È facile dedurre come una posizione simile, pur essendo generalmente identificata come parte integrante del pensiero postmoderno in Giappone, vada in realtà controcorrente rispetto alla predominante 'politica del frammento' che prende piede nello stesso periodo. E non stupisce dunque come lo stesso Takahashi, in un dibattito con Sekigawa Natsuo, sottolinei come le proprie opere tentino in ogni modo di minare quella stessa centralità autoriale che lo *shingenbun'itchi* dà per scontata.

È qui evidente che il modello che viene proposto nel parlare di una 'rivoluzione linguistica sul modello del *genbun'itchi*' è quello di una modernità nipponica che si ripete, piuttosto che venire superata (come suggerirebbe invece il prefisso 'post-' del termine 'postmoderno')[30]. Tale approccio critico inoltre, oltre a comprovarsi decisamente conservatore, ignora la natura profondamente politica del 'primo' *genbun'itchi*, che fu, ad ogni modo, imposto dall'alto[31] – fa notare Takahashi stesso in una sua *kaidan*[32] con Karatani Kōjin.

Al contrario di esso, il fenomeno iniziato negli anni Ottanta ha origine e diffusione di natura orizzontale e anzi 'rizomatica'; ovvero, secondo la figura concepita da Gilles Deleuze e Félix Guattari, corrispondente a una «metafora vegetale, in cui alla radice arborescente si contrappone un viluppo, una rete di bulbi e tubercoli come "quando i ratti scivolano gli uni sugli altri"»[33]. Quello che lo caratterizza è un movimento spontaneo e multidirezionale, che ha una varietà di fonti e che attinge alla quantità di materiale praticamente infinita e di diverso genere messa democraticamente a disposizione nella nuova 'era informatica'.

Tale 'orizzontalità' del fenomeno si manifesta su un altro fronte. In altre parole, il livellamento linguistico, pur privilegiando tra le sue fonti il linguaggio parlato e dei manga, non disdegna difatti l'attingere da opere della cosiddetta 'letteratura pura' o *junbungaku*

---

[30] Un guardare al passato che, abbiamo visto nel primo capitolo, si incarna nelle posizioni sul postmoderno di Karatani Kōjin.
[31] Karatani Kōjin e Takahashi Gen'ichirō, "Gendai Bungaku o tatakau", in *Gunzō*, 6, 1992, p. 18 e segg.
[32] 'Conversazione pubblica' tra figure di spicco della società, cultura e politica, pubblicata poi su rivista.
[33] Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Rizoma*, Parma, Pratiche Editrice, 1977, p.27.

(anche solo con l'intento del *pastiche*); e riesce quindi, tramite strumenti di citazione intertestuale, quali ad esempio l'*omāju*, nell'intento di portare ognuno di questi media su uno stesso livello di fruizione, quello della cultura del consumo di massa.

È per via di tali circostanze che Takahashi, più che essere esaminato nella sua specificità, viene spesso ridotto dalla critica (anche e soprattutto estera) a nient'altro che un nome della serie di scrittori debuttati tra inizio e fine degli anni Ottanta, molto diversi tra loro, ma la cui base comune viene individuata in quest'uso della lingua colloquiale. Solo di recente questo trend sembra essere stato spezzato in favore di un'analisi più accurata di un autore la cui particolare specificità e il gusto avanguardistico continuano a fungere da traino per le nuove generazioni di scrittori.

Marc Yamada è difatti il primo (e, finora, in sostanza l'unico) a scrivere estensivamente di Takahashi fuori dal Giappone. Dalla sua analisi emerge il profilo di un autore sovversivo, il quale, sebbene si dedichi a romanzi in cui l'unica 'realtà' sia quella della dimensione linguistica[34], questa stessa venga rimodellata dall'autore per disinnescare la carica di violenza contenuta nel 'discorso politico' che aveva dominato gli anni dei movimenti studenteschi.

Takahashi distingue infatti tre usi della lingua: quello 'politico', usato per confutare e attaccare l'interlocutore (e da lui considerato scorretto); quello 'poetico', che mira alla precisione e correttezza assolute; e quello quotidiano[35].

Yamada riesce dunque, connettendo questa concezione che lo scrittore ha del linguaggio con la nozione di 'condizione discorsiva' di Derrida, a superare l'impasse in cui è incappata buona parte della critica nipponica. Nel vedere la condizione del Giappone del dopoguerra non come una realtà storica, ma, appunto, come una 'condizione discorsiva' creata dalla politica, Takahashi – ci dice Yamada – tenta con, un 'rinnovamento polemico' del linguaggio politico, di strappare all'ideologia il potere di creare e dare forma all'identità del singolo.

Quest'operazione è evidente in *Sayōnara, gyangutachi,* nel quale viene sottolineata la natura transeunte del significato attraverso il tema del 'dare nomi'[36]. Nell'apertura del romanzo, infatti, un fittizio presidente degli Stati Uniti di nome John Smith Jr. descrive i cosiddetti *gyangutachi*[37] (gangsters) come 'brutali', 'incivili', 'nemici della pace', effettivamente

[34]Cfr. Satō Yoshiaki, "Sekaishi no nakano Takahashikun:Shoki sanbusaku ni okeru jikken no jidai haikei" (Takahashi dentro la storia mondiale: Lo sfondo storico sperimentale della prima trilogia), *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, p. 57.

[35] Larry McCaffery et al., *Why not have fun? – An interview with Takahashi Gen'ichirō*, The review of contemporary fiction, 22 (2), 2002, p.198.

[36] Marc Yamada, "John Lennon vs. The Gangsters: Discursive identity and resistance in the metafiction of Takahashi Gen'ichirō", *Japanese language and literature*, 2011, 45 (1), p.8

[37] Che la maggior parte della critica identifica con i 'terroristi' del *Sekigun*, l'Armata rossa giapponese. Vedi anche Nakamata Akio, *Posuto-Murakami no Nihon bungaku*, Tōkyō, Asahi Shunppansha, 2002, p. 45.

modellando la loro identità tramite tale caratterizzazione. Ma nella terza e ultima parte troviamo il monologo di *Debu no gyangu* (Gangster grasso), che si apre appunto con un pregnante «Vorrei parlare in modo corretto»[38] (quindi, poetico) e spiega la relatività del concetto di '*gyangu*', riflettendo e rinegoziando la natura del significato attribuito al termine; e dunque, riuscendo a riprendere possesso della propria facoltà di 'riscrivere' la propria identità.

Yamada si concentra anche sul tema della *metafiction* di Takahashi come 'database'[39], e sul ruolo che egli assegna alla pornografia – che compare abbondantemente nei suoi romanzi a partire dalla fine degli anni Novanta (esemplificativa la pubblicazione di *A-da-ru-to*, traducibile come "Por-no", nel 1999) – di stimolo per il lettore a rinnovare i modelli interpretativi delle sue opere[40].

È in questi anni di 'ricambio' delle fonti dei *pastiche à la* Takahashi, che assistiamo anche a un'evoluzione della complessità della sua scrittura e, dunque, a un moltiplicarsi delle dimensioni (o quelli che Brian McHale chiamerebbe 'mondi') che compongono i suoi romanzi. Vedremo nel dettaglio di cosa si tratta nel prossimo paragrafo.

2.3 Gli anni Duemila e il punto di svolta

Dopo la pubblicazione nel 1990 di *Wakusei P-13 no himitsu – Nidai kowareta robotto no tame no ai to kanashimi ni michita sekaibungaku* (Il segreto del pianeta P-13 – Due robot rotti e una letteratura mondiale piena di amore e tristezza), lo 'scrittore' Takahashi cade improvvisamente nel silenzio, per lasciare la parola per sette lunghi anni al Takahashi critico e commentatore sportivo. Il romanzo che rompe la quiete è il succitato *Gōsutobasutāzu – Bōken Shōsetsu* (Ghostbusters – Un romanzo d'avventura), nel quale s'incontrano i destini e s'incrociano i sentieri di una serie di personaggi improbabili: Butch Cassidy e Sundance Kid in cerca di un misterioso fantasma, BA-SHO e SO-RA – due sagome che 'omaggiano' il pioniere dell'haiku di periodo Edo Matsuo Bashō (1644-1694) e il suo discepolo Kawai Sora (1649-1710) – e la nipote di Don Chisciotte.

---

[38] Takahashi Gen'ichirō, *Sayōnara , gyangutachi*, p. 242.
[39] Vedi Marc Yamada, "The database imagination of Japanese postmodern culture", *op. cit.*
[40] Vedi Marc Yamada, "Jonh Lennon vs. The Gangsters", *op. cit.* Operazione che Takahashi esegue anche come critico di se stesso, in saggi come "Takahashisan, 'Gōsutobasutāzu' ni tsuite Takahashisan to katariau" (Takahashi parla di 'Ghostbusters' con Takahashi), in Takahashi Gen'ichirō, *Bungaku nanka kowakunai* (La letteratura non mi fa paura), Tōkyō, Asahi Shuppansha, 1998, pp. 156-157.

Persino posti davanti a un sommario talmente conciso, non possiamo fare a meno di notare che, sebbene la base coesiva dell'opera sia ancora, evidentemente, il *pastiche*, il materiale rielaborato da Takahashi abbia in parte fonti diverse da quelle dei romanzi precedenti.

Mentre la scelta degli Stati Uniti come luogo d'ambientazione, nonché quella dei due famosi banditi del vecchio West come personaggi principali (citati in quanto protagonisti di innumerevoli film e narrativa 'pop' piuttosto che come figure storiche[41]) rimane in qualche modo in linea con la politica letteraria dell'esordio[42], l'apparizione dei due *haijin*[43] è una novità. Anche con la supposta anglicizzazione dei rispettivi nomi, i due rimangono immediatamente riconoscibili, eppure al contempo del tutto non identificabili con le figure storiche impresse nella mente del lettore nipponico. Takahashi rivela che l'intenzione originale era quella di scrivere una *road story* sull'attraversamento degli Stati Uniti da est a ovest, e che a essa si è aggiunta l'idea di un viaggio 'verticale' da sud a nord che la intersecasse, ovvero il celebre viaggio verso l'Hokuriku narrato nell'*Oku no hosomichi* di Bashō[44].

Sebbene, a parte l'apparizione delle due figure storico-letterarie di cui sopra, non vi sia moltissimo a segnare la differenza tra *Gōsutobasutāzu* e il metodo di 'assemblaggio' dei romanzi precedenti, notiamo comunque un graduale spostamento di focus all'interno della scrittura takahashiana.

Notiamo il passaggio, difatti, dalla prima trilogia 'politica', compilata nel segno della violenza degli anni Settanta e che pone al centro la reclusione in prigione dello stesso autore[45], a *Yūga de kanshōtekina Nihon no yakyū* (L'eleganza e il sentimento del baseball giapponese, 1988) che lega una serie di sketch sul tema del baseball come metafora di vita e letteratura (e non solo) e che gli frutta il primo premio Mishima; a *Penghin mura ni hi wa ochite* (Il sole cala sul villaggio Pinguino, 1989) e *Wakusei P-13 no himitsu*, entrambi infarciti di citazioni e riscritture del mondo dei manga e degli anime, strutturati quasi come 'enciclopedie' dei diversi generi degli ambiti espressivi che toccano.

---

[41] Larry McCaffrey et al., *Why not have fun?, op. cit.*, p. 195.

[42] Un articolo di Levy Hideo insiste particolarmente sull'abbondanza di materiale americano e la sua trattazione parodica in *Sayōnara, gyangutachi* e nei primi romanzi di Takahashi. Vedi Levy Hideo, "Chōhatsu no 'naisoku' – Takahashi Gen'ichirō to '90nendai nit suite no shiron", *Gunzō*, 6, 1992, p. 180-189.

[43] "Poeti di haiku".

[44] Larry McCaffrey et al., *Why not have fun?, op. cit.*, p. 195.
L'*Oku no hosomichi* (L'angusto sentiero del nord) è l'opera più famosa di Bashō ed è la cronaca del suo viaggio da Edo all'attuale regione del Tōhoku. Il diario è scritto in *haibun*, una forma che inframmezza pezzi poetici alla prosa, ed è considerato una delle opere più rappresentative dell'intera letteratura nipponica.

[45] Composta rispettivamente da *Sayōnara gyangutachi*, *Niji no kanata ni – Ōvā za reinbou* (Oltre l'arcobaleno, 1984) e *Jon Renon tai kaseijin*.

Il punto d'approdo finale è il succitato 'romanzo d'avventura' del 1997, in cui, confessa Takahashi, lo spettro inseguito dai due banditi statunitensi non è il classico fantasma, ma «una metafora della letteratura stessa»[46].

È questa scia di 'ricerca letteraria' che sembrano seguire i romanzi che Takahashi dà alla stampa al passaggio al ventunesimo secolo: a seguito di *A-da-ru-to* (1999) troviamo infatti il manoscritto che segnerà il definitivo cambio di direzione dell'autore: *Nihon bungaku seisuishi* (Fioritura e declino della letteratura giapponese, 2001).

Il romanzo in questione mantiene la struttura che i lettori di Takahashi hanno imparato a riconoscere: si compone di quarantuno 'vignette' o frammenti, alcune legate, altre non relate tra loro. Nel cominciare la lettura della prima, l'impressione è di trovarsi di fronte a un testo a metà tra il romanzo storico e la biografia. La scena è infatti ambientata nel periodo della malattia e morte di Futabatei Shimei (1864-1909), scrittore di periodo Meiji promulgatore del *genbun'itchi* e del genere pioniere del *watakushishōsetsu*[47]. Il tono, quello neutro di una cronaca che mischia critica, storia e biografia, rimane omogeneo fino a un momento prima che cali il sipario sul funerale dello scrittore. È allora che Takahashi ci fa sbirciare una conversazione di natura 'privata' tra i due giganti della letteratura moderna nipponica: Mori Ōgai (1862-1922) e Natsume Sōseki (1867-1916), che tra tutti gli argomenti possibili, discutono in un fluentissimo giapponese contemporaneo di come entrare in possesso di un *tamagotchi* senza troppa spesa, con lo scopo placare una delle figlie di Sōseki.

Nei capitoli seguenti incontreremo tutti i più grandi nomi della letteratura nazionale dell'era Meiji (1868-1912), immersi nella povertà e nelle condizioni avverse tipiche dei letterati del periodo, che discutono dei problemi a loro contemporanei della modernizzazione forzata del paese. E i quali, nei momenti liberi, vanno a tentare di adescare le studentesse delle superiori in giro per Shibuya – ovvero il quartiere di Tōkyō più frequentato dai giovani per l'alto numero di svaghi, quali karaoke e *love hotel*.

È questo il caso di Ishikawa Takuboku (1886-1912), che mentre compone le poesie che l'hanno reso immortale, è impiegato all'*Asahi Shinbun* come correttore di bozze – e riserva i suoi ultimi giorni di vita e lotta contro la tubercolosi alla revisione dell'*opera omnia* del suddetto Futabatei Shimei. Ma, allo stesso tempo, vive una vita parallela nella quale si dedica

[46] Fantasma che, per di più, per la costernazione dei lettori, giunti a fine romanzo finisce per non farsi trovare. *Ibidem*, p. 197.

[47] Il 'romanzo dell'io'. Gli scrittori moderni nipponici, all'approcciarsi alla corrente del realismo europeo, lo 'reinterpretano' in questo genere vicino al 'romanzo di confessione', in cui un io protagonista, spesso un surrogato dello scrittore, descrive con sincerità episodi autobiografici. I più famosi romanzi di questo genere rimangono *Futon* di Tayama Katai (1872-1930) e *Ukigumo* (Nuvole fluttuanti) del succitato Futabatei.

assiduamente all'*enjo kōsai*[48], e lascia il lavoro al prestigioso quotidiano per aprire un *buruserashoppu*, un negozio di divise e biancheria intima usata di studentesse delle superiori.

Un altro esempio è la ricerca estenuante di Tayama Katai (1872-1930) di un linguaggio 'franco' che sia la nuova *koiné* letteraria dell'età moderna; obiettivo che egli finisce per inseguire fino a decidere di affiancarsi a Pin – il regista di film porno già protagonista di *A-da-ru-to*, l'opera che precede appunto *Nihon bungaku seisuishi* – nel girare la versione 'spinta' del proprio romanzo più famoso, *Futon*[49].

Ma il momento più sorprendente rimane probabilmente l'apparizione dello stesso Takahashi Gen'ichirō.

L'autore compare senza preavviso per raccontare dei gravi problemi di salute sostenuti negli anni precedenti, quando è stato colto da una serie di attacchi dovuti un'ulcera peptica – patologia di cui, egli ci tiene a sottolineare, soffriva anche Sōseki – arrivando, 'per chiarezza' a includere le foto della sua gastroscopia.

Nihon bungaku seisuishi si caratterizza dunque come un ambiziosissimo e composito collage di storia e letteratura. In esso si alternano cronaca storica vergata in perfetto gergo accademico a citazioni consistenti da testi di periodo Meiji, a rielaborazioni più o meno palesi dei suddetti testi in giapponese contemporaneo, e ancora, a vignette in cui i celebri letterati si comportano come dei qualunque giovani disoccupati viventi ai margini della società della Tōkyō anni Novanta. Ma soprattutto, il testo si mostra come una delle opere più rivoluzionarie della letteratura nipponica dell'ultimo quarto di secolo, intervallando alla narrazione pura e semplice parentesi in cui l'autore si esprime senza riserve sull'opera e il pensiero dei sopraccitati intellettuali e scrittori. E riesce così, effettivamente, ad abbattere il solido e (all'apparenza) sempiterno muro esistente tra letteratura e critica.

Il crollo di tale muro non è solitario. Difatti, se inizialmente il romanzo sembra fare uso di una narrazione a focalizzazione zero – contraddistinta, per definizione, da un narratore onnisciente e dunque eterodiegetico – l'improvvisa apparizione di un *alter ego* autoriale segna il passaggio alla prima persona narrativa e dunque all'intradegesi del narratore, in un'operazione che riesce nel suo obiettivo di sfumare i confini presenti tra realtà e *fiction*.

---

[48] Letteralmente 'relazione di compenso': si tratta di prostituzione giovanile mascherata dall'offerta di compagnia a uomini adulti in cambio di denaro.

[49] L'intera avventura di Tayama Katai nel mondo del porno degli anni Novanta si basa su un equivoco e un gioco di parole: il titolo del saggio di Tayama sulla necessità di 'abbassare' il linguaggio letterario, *Rokotsu naru byōsha* (1904), citato quasi per intero nel romanzo, può essere interpretato sia come "Una descrizione rozza (franca)", che come "Una descrizione indecente" – ed è quest'ultima sfumatura che evidentemente scelgono di adottare alla NHV, la casa di produzione di porno con cui lo scrittore finisce per collaborare.

Vorremmo tornare su questo punto successivamente. Qui ci soffermeremmo invece su un'altra considerazione, che più ci preme fare, a proposito dell'evoluzione che la scrittura di Takahashi subisce a questo punto della sua carriera.

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, avviene – abbiamo constatato – un cambiamento radicale nella poetica di Takahashi Gen'ichirō. Esso non ha a che fare né con un'estrema rivoluzione linguistica né del metodo compositivo, ma consiste più dettagliatamente in una mutazione dei temi trattati dalle sue opere. E, di conseguenza, degli ambiti culturali 'citati' o 'omaggiati' nei suoi romanzi.

Se abbiamo visto che da *A-da-ru-to* in poi Takahashi non disdegnerà ambientare frammenti di, o interi suoi romanzi, nel mondo degli *adult video* (con l'intenzione concreta di mettere in crisi l'idea che il lettore ha del romanzo 'tradizionale' tramite l'efferata superficialità e incoerenza dei personaggi e degli intrecci utilizzati dai *plot* della pornografia[50]), con *Nihon bungaku seisuishi* è la storia della letteratura a diventare una delle sue preoccupazioni principali.

Non solo: accanto a quest'ultima tendenza noteremo, a partire dall'opera citata, quella – che sembra solidificarsi nelle pubblicazioni successive – dell'autore di 'tramutarsi' in uno dei propri personaggi. E, ancor più singolarmente, quella di 'citare', oltre che opere letterarie di altri autori, le proprie – e con esse i personaggi che vi appaiono.

Il perché di questo slittamento di interessi – e di questa autoreferenzialità – ci sforzeremo di spiegarlo a breve.

Tuttavia, nel frattempo, ci sembra opportuno aprire una breve parentesi per notare come, in maniera forse paradossale, riusciamo a riscontrare nella carriera di Takahashi una sorta di 'involuzione' rispetto a quelli a cui Romano Luperini si riferisce come agli elementi caratterizzanti del postmodernismo letterario italiano. Nell'esporli, durante un tentativo di stilarne una sommaria classificazione all'interno di opere pubblicate dagli anni Settanta in poi, egli divide gli scrittori in due generazioni, osservando:

> Se, nel fare romanzi, la prima generazione tende perlopiù a costruire personaggi di carta saccheggiando indiscriminatamente la tradizione letteraria, la seconda li costruisce di *cartoons* saccheggiando i fumetti e la televisione.[51]

[50] A tal proposito cfr. Marc Yamada, "John Lennon vs. The Gangsters", *op. cit.*, p. 21 e segg.
[51] Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005, p.72. È degno di nota come tra gli artisti della prima generazione Luperini inserisca senza esitazioni Calvino.

La carriera di Takahashi, abbiamo dimostrato, segue il percorso contrario. Sebbene tale 'regressione' non sia riscontrabile in maniera completa.

Tutt'altro. Lo stendardo dell'Avant-pop giapponese continua a essere sventolato dalle sue mani: persino opere recenti come *Koi suru genpatsu* (Il nucleare che ama, 2011) fondono ancora una volta mondo del porno, satira politica e allusioni alla musica pop – arrivando a vantare uno dei membri del famoso gruppo *idol* femminile AKB48 tra i suoi personaggi[52].

Nonostante ciò, è innegabile come nelle opere stampate in volume dall'autore dopo la lunga pausa degli anni Novanta, si riesca a riscontrare una distinzione più netta tra quelle con un focus più strettamente letterario, le opere ambientate nell'universo del cinema hard (o in cui questo fa consistenti apparizioni), e un paio di romanzi di tematica indipendente. Tra questi, vogliamo segnalare *Itsuka souru torein ni noru hi made* (Ci rivedremo sul *soul train*, 2008), definito il primo e unico 'romanzo d'amore' dell'autore; e *'Aku' to tatakau* (Combattenti contro il 'male', 2010), un romanzo tra l'avventura e il *fantasy* che ha come protagonisti i due figli più giovani dell'autore.

Ma qual è il motivo di quello che Yoshimoto Takaaki chiama il 'completo silenzio'[53] di Takahashi tra il 1990 e il 1997 (sebbene il 'silenzio' sia esclusivamente letterario, vista l'intensificazione della sua attività di critico sportivo proprio in quegli anni), a cui abbiamo accennato in questo capitolo? Ed è forse esso legato a questo improvviso cambio di tematiche dei suoi romanzi?

Si pongono le stesse domande anche Nagae Akira e Katō Norihiro durante una conversazione tenuta con lo stesso Takahashi nel 2003. Nagae, in particolare, commenta la produttività del collega scrittore fino al 1990, l'anno d'inizio della Guerra del Golfo[54], quando Takahashi si schiera tra gli intellettuali contro l'intervento delle forze della Difesa giapponese nel conflitto. È nello stesso anno che l'autore inizia la serializzazione di *Gōsutobasutāzu* prima su una rivista, poi su un'altra, per poi interromperla – fa notare lo stesso Nagae, riuscendo evidentemente a toccare un nervo scoperto.

La replica di Takahashi alle questioni suscitate dei due interlocutori è, invero, la seguente:

> In parole semplici, nel periodo di *Gōsutobasutāzu* mi era difficile scrivere. Ovviamente la stessa cosa valeva per i romanzi. Anzi, in generale, mi era difficile fare qualsiasi cosa, dovunque mi trovassi. Quel periodo è coinciso appunto con la Guerra del Golfo, e credo di aver finito per

[52] Trattasi di Itano Tomomi. Vedi Takahashi Gen'ichirō, *Koi suru genpatsu*, Tōkyō, Kōdansha, 2011, p. 235.
[53] Yoshimoto Takaaki, "Takahashi Gen'ichirō ni tsuite – Kanmoku no shijin", *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 38-39.
[54] Katō Norihiro, Takahashi Gen'ichirō, Nagae Akira, "Kotoba – Kakumei – Sekkusu: Takahashi Gen'ichirō to 80nendai ikō no gendai Nihon bungaku", *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, p. 22.

espormi con una dichiarazione e avere firmato la petizione proprio perché si trattava di una scelta difficile. Il problema non si è concluso lì, e non ho idea del perché o per come sia diventato così pesante fare tutto: sia lo scrivere romanzi e saggi, sia il semplice tirar fuori le parole. Però è successo, per qualche motivo. Ma questo 'qualche motivo' avrà pur avuto ragione di essere. Negli anni Ottanta riuscivo a scrivere senza problemi perché nulla mi preoccupava. Negli anni Novanta, mi chiedo se non abbia smesso di farlo perché non avessi qualche ragione d'ansia.

L'ho affermato anche allora, ma c'era un'atmosfera per cui era difficile scrivere o parlare di politica. […] Per questo il farlo era diventato una specie di tabù, e facevo in modo di starne lontano. Ma questo tipo di comportamento crea dentro di sé un luogo buio, un punto cieco; ed è una cosa pericolosa. Penso che tutto questo abbia una qualche relazione con il mio problema con la scrittura e con il me stesso degli anni Novanta.[55]

È dopo questa seconda 'età dell'afasia', alla quale riesce a mettere fine con l'estenuante ultimazione del manoscritto succitato, che Takahashi prende la risoluzione di scrivere il più possibile. Inizia dunque a occuparsi di cinque romanzi contemporaneamente[56], pubblicandoli su media diversi, e usando le rispettive scadenze per costringersi a mantenere un ritmo più o meno fisso di scrittura. I cinque testi in questione sono *A-da-ru-to* (sul settimanale *Shufu to seikatsu*), *Kimigayo chiyo ni yachiyo ni* ('Che il vostro regno possa durare per l'eternità', sul mensile *Bungakukai*), *Kannō shōsetsuka* ('Romanzieri sensuali', sull'edizione serale dell'*Asahi Shinbun*), *Nihon bungaku seisuishi* (sul mensile *Gunzō*) e *Gojira* ('Godzilla', su *Nami*, un altro mensile)[57], e l'autore afferma di essere stato costretto a redigere ben tre puntate di tre di essi nello stesso giorno, pur di rispettarne le diverse scadenze.

Tale severissima gestione del tempo spiega senza dubbio l'improvvisa prolificità dopo il lungo silenzio. Tuttavia, essa non ci spiega l'evoluzione contenutistica delle sue opere.

A chiarire il perché del proprio improvviso interesse per la storia letteraria nipponica ce lo spiega nuovamente Takahashi stesso, asserendo:

Da metà anni Novanta la preparazione di *Nihon bungaku seisuishi* è diventata la mia occupazione principale, e il suo punto di partenza è stato l'intuitivo bisogno di comprendere in che modo lavorassero gli autori di periodo Meiji. […] Mi è venuta l'idea di ambientare tutto verso il quarantesimo anno Meiji [ca. 1908] e di scrivere su come i letterati di allora reagissero a ciò che arrivava dall'esterno. […]

È bizzarro, ma quando ho debuttato nell''82, sebbene vi fossero molti che scrivevano in giapponese, non sentivo alcun senso di appartenenza a quel determinato ambiente. Ma stendendo

[55] *Ibidem*, p. 32.
[56] *Ibidem*, p.36.
[57] Nakagaki Tsuneyuki, "Takahashi Gen'ichirō nenpu", *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp.300-301.

> *Nihon bungaku seisuishi*, sono arrivato a pensare: "Ecco da dove vengo! Anche io faccio parte della letteratura nipponica!". [58]

È allora nello studiare a fondo la letteratura moderna giapponese[59] – e dunque le proprie radici – e nel trovare inaspettate corrispondenze tra la crisi vissuta dai propri connazionali a inizio secolo e lo scoppio della bolla economica negli anni Novanta, che Takahashi si avvicina ad una nuova attitudine metaletteraria. La quale, come abbiamo attestato, abbatte i muri esistenti tra realtà e finzione, letteratura e critica, vita e letteratura (nel riportare, appunto, i malesseri di Takahashi e persino le sue analisi mediche), ma anche *passato* e *presente*.

È forse l'indefinibilità di questo spazio narrativo, dalle coordinate ambigue, né presente né passato, né vero né falso, né esterno né interno, creato da Takahashi in romanzi come il più volte citato *Nihon bungaku seisuishi,* che ci fa esitare e cadere nella tentazione di definire il suddetto romanzo come un esemplare dell'ormai riconosciuto genere di *historiographic metafiction*.

A proposito di esso, la sua prima teorizzatrice, Linda Hutcheon, postula:

> L'intertestualità postmoderna è una manifestazione formale sia del desiderio di eliminare la distanza tra il passato e il presente del lettore, sia di quello di riscrivere il passato in un contesto nuovo. […] Non è un tentativo di invalidare o evitare la storia. Al contrario, essa affronta direttamente il passato della letteratura – e della storiografia, perché deriva anch'essa da altri testi (documenti). Usa e abusa quegli echi intertestuali, marcando le loro potenti allusioni per poi sovvertire tale potere tramite l'ironia.[60]

Seppure, a una prima occhiata, tali caratteristiche del genere sembrino calzare a pennello al romanzo da noi analizzato, dobbiamo ricordarci di un particolare non insignificante, che spiega la novità di quest'opera di Takahashi e delle sue seguenti: l'autore, pur scrivendo con ironia, non ha alcuna intenzione di «sovvertire» il potere allusivo nei confronti del passato degli 'echi intertestuali' da lui creati.

Al contrario, egli utilizza l'ironia come mezzo per *validarlo*. Non lo fa per dare una parvenza di 'comprensibilità' al presente, né in un attacco di modernista 'nostalgia' di un'ipotetica età dell'oro.

---

[58] Katō Norihiro, Takahashi Gen'ichirō, Nagae Akira, "Kotoba – Kakumei – Sekkusu: Takahashi Gen'ichirō to 80nendai ikō no gendai Nihon bungaku", *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, p. 33.

[59] Se in *Nihon bungaku seisuishi* parla di scrittori Meiji, in *Kannō Shōsetsuka* tra gli scrittori più recenti citati vi è infatti Dazai Osamu (1909-1948).

[60] Linda Hutcheon, "Historiographic Metafiction", in Mark Currie, *Metafiction*, New York, Longman, 1995, p.86.

Piuttosto, l'impressione che ci dà è un'altra. Ovvero quella che egli guardi al passato con uno scopo ben determinato: di potere ritrovarlo all'interno della contemporaneità, e con esso i suoi terrificanti effetti.

Attraverso i suoi romanzi, Takahashi individua infatti uno dei problemi più pressanti dell'identità e della storia nipponici e lo fa appunto nel contesto della controversa, mai completamente 'maturata' modernità giapponese. È in essa che egli testimonia le prime avvisaglie dell'entropia, del richiamo irresistibile verso il precipizio che imperversa nella società giapponese postmoderna.

Tali presagi si manifestano nella costruzione di un ego 'vacuo' da parte del movimento del *genbun'itchi* – una sorta di fragile guscio fittizio che permetta la narrazione di un'interiorità data per scontata nel romanzo occidentale ma che, sostiene Takahashi, in Giappone originariamente non aveva esistenza[61]. Ed è proprio di questo vuoto, in cui sia il tempo che le dimensioni spaziali si annullano in un impressionante trucco metanarrativo, che l'autore fa il centro delle questioni della contemporaneità, e anche il tema e lo spazio finale della propria letteratura.

Quest'ultimo costituisce anche il punto focale e il luogo di un'altra svolta all'interno della carriera dello scrittore, di cui sono attestazione i suoi due ultimi romanzi, e che sarà il tema dei paragrafi successivi.

2.4 L'anno zero

Ci siamo già imbattuti in un naturale, imponente spartiacque all'interno della carriera di Takahashi, corrispondente agli anni del 'grande silenzio' degli anni Novanta. Ma esso non è l'ultimo.

Infatti, gli anni duemiladieci rappresentano un altro grande momento di svolta per lui. E avremmo forse la tentazione di affermare che le sue 'evoluzioni letterarie' sembrino prediligere gli inizi di decennio, se non ricordassimo che il 2011 non è un momento particolare solo per lo scrittore, ma per l'intera nazione.

[61] Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Nihon bungaku seisuishi*, Tōkyō, Kōdansha, 2001, pp. 139-140. In questa concezione, a cui l'autore fa più volte riferimento in *Nihon bungaku seisuishi*, Takahashi si appoggia alle formulazioni di Karatani Kōjin (accennate nel Capitolo 1) – di 'riscoperta del paesaggio' e 'creazione dell'individidualità'. Cfr. Karatani Kōjin, *Nihon Kindai Bungaku no Kigen*, *op. cit.*

Si tratta infatti dell'anno dell'evento al quale, all'interno del paese, si fa icasticamente riferimento come al '3.11' – o *Higashi Kantō Daishinsai;* e che all'estero, sul modello dell'incidente nucleare avvenuto a Chernobyl nel 1996, viene spesso semplicemente rievocato come 'Fukushima'.

Se ci aspettiamo che la reazione di Takahashi al disastro sia un nuovo, lungo silenzio, rimarremo delusi (o sollevati, a seconda dei casi). Al contrario, sembra che la sua produzione, specialmente di genere saggistico, sia più ricca che mai e goda di splendida salute. Ma ciò non significa che egli sia immune all'accaduto. Tutt'altro: avremo modo di constatare che si dimostrerà ancora una volta come lo scrittore più sensibile e recettivo rispetto ai temi d'attualità del proprio paese.

E mai vi fu, probabilmente, argomento che più profondamente abbia scosso e diviso la popolazione giapponese quanto il problema di come rialzarsi dalla profonda voragine, dall'azzeramento psicologico, economico e sociale, causato dal doppio disastro ambientale e umano che è stato quello dell'11 marzo 2011.

La risposta di Takahashi all'accaduto è, questa volta, immediata. Nel marzo di quell'anno egli si trova circa a metà della serializzazione sul mensile *Shōsetsu torippā* di un progetto intitolato *Bokura no bunshō kyōshitsu* (Il nostro laboratorio di scrittura), in ciascun episodio del quale egli esamina insieme a un'immaginaria 'classe' di lettori, brani di romanzi, poesie, saggi che catturino il suo interesse.

Come parlare di letteratura, e soprattutto, ha valore trattare di essa in un mondo il cui futuro è stato del tutto messo in discussione?

Questi sono i dubbi che ipotizziamo siano sorti spontanei per lo scrittore nel momento in cui si sia ritrovato costretto a riflettere se avesse un valore portare avanti il progetto.

La risposta al secondo dei quesiti deve indiscutibilmente essere stata positiva, considerato che Takahashi continuerà a pubblicare le proprie riflessioni su *Shōsetsu torippā* fino all'inverno dello stesso anno. Tuttavia, la scelta di una continuità non implica un'equivalente linearità tematica o stilistica. Al contrario: oltre che la selezione degli scritti presi in esame, è, a parere dello stesso autore, il proprio tono generale a cambiare[62]. Tanto che, sebbene la prima parte di *Bokura no bunshō kyōshitsu* verrà pubblicata nel 2013 con il titolo invariato, la seconda verrà stampata con un'urgenza degna delle circostanze con in copertina l'intestazione, appunto, *Hijōji no kotoba* (Le parole dell'emergenza), a qualche mese di distanza dalla fine della serializzazione.

[62] Takahashi Gen'ichirō, *Hijōji no kotoba*, Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2012, p. 7.

Hijōji no kotoba non è l'unico frutto del lavoro dello scrittore nei mesi successivi alla catastrofe. Precedente alla diffusione di quest'ultimo è, infatti, quella di un altro volume, con ogni probabilità unico nel suo genere: *'Ano hi' kara boku ga kangaeteiru 'tadashisa' ni tsuite* (Com'è cambiata da 'quel giorno' la mia idea di 'giustizia').

Quest'ultimo testo si articola in due parti, composte l'una da una sorta di diario dell'autore che raccoglie i suoi interventi su Twitter dal marzo 2011 al gennaio 2012, e l'altra da un'antologia di suoi scritti (o meglio, di incipit o estratti di questi ultimi) che coprono il medesimo arco temporale. Essi spaziano dal saggio, all'articolo di opinione, a recensioni redatte in qualità di membro della giuria di diversi premi letterari, a frammenti di suoi racconti e romanzi pubblicati in seguito in volume (o, paradossalmente, già reperibili in stampa, come nel caso di *Koi suru genpatsu*). Seppure la peculiarità del formato e del contenuto siano attribuibili solo alla generale atmosfera di irripetibilità, di 'emergenza' propria appunto dei mesi successivi alla catastrofe, il volumetto si rivela in realtà uno strumento indispensabile sia per il critico che voglia conoscere nel dettaglio i movimenti dello scrittore in quel periodo, sia per l'accanito *Takahashi-fan*. E si caratterizza, ancora, come la testimonianza della lotta di un individuo che tenti di ritrovare la logica perduta nella vita quotidiana, e di ricostituire gli elementi che precedentemente formavano l'imprescindibile catena del senso.

Se questa 'perdita del significato' si era già due volte nella vita di Takahashi manifestata come 'perdita della parola'[63] e dunque incapacità di scrivere, stavolta, ci confessa egli, la reazione al disastro gli sottrae la capacità di leggere, e, in particolare, di comprendere ciò che legga[64].

Inizia, nell'aprile del 2014, a pubblicare sulla rivista *Bungakukai* una serie di interventi che verranno in seguito raccolti nel terzo volume della sua serie sulla storia letteraria giapponese, *'Ano sensō' kara 'kono sensō' e* (Da 'quella' a 'questa guerra'). Il primo di questi si avvicina, per il linguaggio usato, al balbettio incerto di un adulto costretto a ritornare nella fase della vita in cui, come un bambino affetto da un ritardo del linguaggio, si osserva ciò che è intorno per interiorizzare e *capire*.

> Pur non parlando, questi bambini hanno per le parole il massimo interesse. Quindi, mentre si concentrano nell'ascoltarle, al contempo prestano orecchio a quel qualcosa che, nello stesso momento, sta nascendo dentro di loro.

[63] In un'interessante sovrapposizione di due sfaccettature del *logos* occidentale che, come sostiene Karatani Kōjin in *Hihyō to posutomodan* (Tōkyō, 1989, Fukutake shoten), in Giappone non esisterebbe.
[64] Takahashi Gen'ichirō*, 'Ano sensō' kara 'kono sensō' e*, Tōkyō, 2013, Bungei shunjū, p.51.

> Ho letto molto sull'argomento dei bambini che tardano a parlare, e sulle loro impressioni di quel periodo una volta che sono cresciuti. […] E molti di essi dicono: «Non parlavo, ma capivo tutto». Oppure, «La mia idea è che stessi aspettando. Aspettando di essere pronto.» O ancora: «Attendevo arrivasse la sicurezza che fosse il momento giusto per parlare.»[65]

È tramite questo processo simil-infantile di ricostruzione del senso, nonché la sua ricerca di testi che possa essere in grado di leggere (*yomeru mono*) – o ancora meglio, che *abbia valore* leggere in tale momento di crisi – che Takahashi giunge a chiedersi non solo come sia possibile per la letteratura riflettere la dimensione sociale [66], ma in che modo uno scrittore, un artista, possano essere di servizio a essa e alla gente.

La conclusione a cui perviene è la seguente:

> Io penso che il romanziere sia un abitante della società in cui vive, ma allo stesso tempo anche un 'estraneo' proveniente da un mondo sconosciuto. Egli/ella accumula dentro di sé le 'storie' degli altri, e dopodiché mormora 'deliri'. Perché 'deliri' (*igen*)[67]? Perché egli/ella ha la capacità di discendere all'interno dell'inconscio delle persone. Perché proprio a causa di ciò, egli/ella è in grado di narrare cosa questa società in cui la gente abita sia veramente. Ciò vuol dire anche, in sostanza, che sa cosa egli/ella stesso/a sia. È in questo modo che il romanzo e il suo scrittore riescono a 'essere utili' alla società.[68]

Sono forse queste parole a spiegarci l'incredibile prolificità del Takahashi scrittore e critico dopo la vicina catastrofe. Pur in un momento di profonda crisi (epistemologica, ma non solo) individuale, chi scrive (nell'ampia accezione che in giapponese ha il termine *monokaki*) e in particolare chi scrive letteratura, ha il compito di scavare nell'inconscio collettivo e spiegare, attribuire un ordine alle schegge affilate di un'esperienza comune infranta.

Il governo tenta di rimodellare tale esperienza per mezzo del, già usurato, calco della 'comunità'; forgiando, o meglio riproponendo, parole d'ordine tra i cui esempi abbiamo *kizuna* (legami) o *Ganbare Nippon!* (Tieni duro, Giappone!). Le quali, come fa notare Katō Norihiro altrove, danno alla popolazione un senso di *déjà-vu* (o meglio, *déjà-entendu*), una

---

[65] Takahashi Gen'ichirō, *Hijōji no kotoba*, *op. cit.*, p. 29.
[66] Takahashi Gen'ichirō, *'Ano sensō' kara 'kono sensō' e*, *op. cit.*, pp.432-33.
[67] *Igen*, qui tradotto per semplicità con 'deliri', ha in realtà una connotazione più complessa: è difatti il termine usato per tradurre in giapponese la *glossolalia* o *xenolalia* del Cristianesimo e di altre religioni primitive, il dono di parlare lingue incomprensibili concesso da Dio tramite lo Spirito Santo ai fedeli.
[68] *Ibidem*, p. 194.

sensazione che «forse è scolpita nel nostro dna. […] Per quello che so, questo è quello che dicevano i media in tempo di guerra»[69].

Ma esattamente in che modo il *romanziere* – piuttosto che saggista – Takahashi Gen'ichirō affronta l'accaduto?

Consultando una sua cronologia aggiornata, possiamo verificare come i titoli dei romanzi pubblicati post-marzo 2011 siano i tre seguenti: il già citato *Koi suru genpatsu* (2011), *Sayonara Kurisutofā Robin* (Addio Christopher Robin, 2012) e *Ginga Tetsudō no kanata ni* (Oltre la ferrovia della Via Lattea, 2013).

Sul primo ci soffermeremo solo brevemente. Si tratta, di fatto, di una delle prima risposte letterarie al disastro, ed è il primo romanzo ad essere pubblicato in volume[70] sul tema di *Fukushima Daiichi*. I temi sono una riproposizione di quelli tipici dei romanzi 'hard' di Takahashi: il filone principale della trama tratta dei soliti noti della ditta di produzione di *adult video* NHV (Nippon Home Video, la stessa che compare in, ad esempio, *A-da-ru-to* e *Nihon bungaku seisuishi*), i quali decidono di girare un film porno dedicato alle vittime del disastro dell'*Higashi Kantō Daijishin*.

La narrazione è ancora più frammentaria dell'usuale: dialoghi scarni e descrizioni di scene da film *hard*, costituite praticamente solo dagli interventi vocali, sono inframmezzati da intere pagine di slogan parodici in grassetto, il tutto culminante in un finale esplosivo che racconta un'orgia di dimensioni inaudite e i cui partecipanti comprendono personaggi dello spettacolo, della politica, della letteratura e della musica – vivi e morti, senza distinzioni.

Ma è dopo la seconda metà del romanzo che, senza alcun preavviso, la narrazione viene interrotta per introdurre un testo intitolato *Shinsaibungakuron* (Teoria della letteratura del disastro), nel quale Takahashi propone una critica del primo racconto scritto in risposta alla catastrofe – *Kamisama 2011* (Dio 2011) di Kawakami Hiromi – e vi aggiunge un'analisi incalzante di una serie di testi scritti in occasione di altre calamità – tra cui quella ambientale occorsa a Minamata nel 1956.

Tuttavia, seppure anche qui egli tenti di fondere coppie di concetti binari e apparentemente inconciliabili quali impegno e disimpegno, *fiction* e *non-fiction* – in una strategia che Linda Hutcheon sostiene sia propria del postmodernismo, e la quale «rifiuta di recuperare o dissolvere una qualsiasi delle due facce della dicotomia, ma esplora entrambe più che

[69] Vedi Katō Norihiro, *3.11 - Shinigami ni tsukitobasareru* (11 Marzo – L'attacco di un dio della morte), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2011.

[70] *Ergo*, non su rivista. La prima risposta letteraria in assoluto agli avvenimenti di Fukushima Daiichi è infatti *Kamisama 2011*, un racconto di Kawakami Hiromi che fa la sua apparizione sul numero di giugno 2011 di *Gunzō*.

volentieri»[71] – difendendo dunque le sue precedenti strategie, tutto cambia con i due romanzi successivi.

2.5 Il caso *Sayonara Kurisutofā Robin*

In che modo si manifesta quella che, come vedremo, sembra essere a tutti gli effetti un'altra 'evoluzione' dell'*écriture* di Takahashi? Tenteremo di portare questo cambiamento alla luce con un'analisi sommaria del primo, e, nel prossimo capitolo, il più possibile dettagliata del secondo degli ultimi due romanzi da lui pubblicati: *Sayonara Kurisutofā Robin* e *Ginga Tetsudō no kanata ni*.

Entrambi hanno una (non indifferente) peculiarità: sono stati stesi a metà tra il pre- e il post-*Higashi Kantō Daishinsai.* Sebbene ristampati in volume rispettivamente uno e due anni dopo, non sono dunque tecnicamente definibili, al contrario di *Koi suru genpatsu*, come – per citare lo stesso Takahashi – *shinsaibungaku* (letteratura della catastrofe).

Ma, se, la scelta dell'autore di pubblicarli (quasi) così come li aveva inizialmente progettati[72] – e quindi di privilegiare la coerenza interna delle due opere – prende le distanze da quella, opposta, compiuta nel caso di *Bokura no bunshō kyōshitsu*, anche in questo caso i due testi non sono dispensati dalle conseguenze della catastrofe. Vi sono infatti delle 'tracce', degli indizi che vengono lasciati perché sia il lettore più attento a provare a decodificarli.

Prendiamo in esame il caso – più semplice – del succitato *Sayonara Kurisutofā Robin*. L'opera è composta da sei brevi racconti, apparentemente indipendenti tra loro, ma i cui motivi vengono più volte riproposti creando quello che potremmo denominare un coerente fondo tematico.

Il primo, che è anche quello che dà il titolo all'intera raccolta, si apre sulla storia straziante di un personaggio in crisi d'identità: il lupo delle fiabe, che realizza d'un tratto di non essere padrone del proprio destino, ma solo il personaggio di una storia scritta da *qualcun altro*. Egli dunque non può sfuggire al terribile fato di trasformarsi nel mostro che divorerà Cappuccetto Rosso e la nonna – e sceglie, infine, di morire per mano del cacciatore.

Nella seconda parte del racconto, un astronomo scopre che le stelle stanno tacitamente scomparendo; e alla loro sparizione seguirà quella, inspiegabile, di oggetti di ogni dimensione

[71] Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra, 1988, Routledge, p.107.
[72] Sebbene, come vedremo, *Ginga Tetsudō no yoru* verrà drasticamente rimaneggiato prima della pubblicazione in *tankōbon.*

e, infine, di esseri umani. È così che in chiusura troviamo Winnie the Pooh che, rimasto solo, mormora un delicato addio al suo migliore amico di sempre, Christopher Robin – e a tutto ciò che del proprio mondo è scomparso, consapevole che la medesima sorte toccherà a se stesso.

Procede su un sentiero parallelo il secondo racconto, *Tōge no wagaya* (La casa sul passo di montagna). La 'casa' del titolo è una sorta di orfanotrofio, gestito da due misteriosi personaggi, la signora Foster e il suo maggiordomo Heliman – e i suoi ospiti sono prevalentemente bambini che si ritrovano sulla sua porta dopo aver smarrito la strada. Scopriremo che questo è il luogo in cui finiscono i personaggi dei libri dopo essere stati dimenticati dai lettori. Essi giungono lì in uno stato di confusione e amnesia, e lentamente sbiadiscono per poi sparire, quasi non fossero mai esistiti.

Hoshi furu yoru ni (La notte in cui cadono le stelle) ha come protagonista un aspirante scrittore disoccupato che trova, dopo una lunga ricerca, un lavoro che sembra fare al caso proprio: leggere libri. Tuttavia, solamente arrivato sul luogo del colloquio saprà che i suoi uditori saranno bambini affetti da malattie terminali, e che il suo scopo è di conseguenza trovare delle letture che possano in qualche modo alleviare le loro sofferenze.

Otogizōshi[73] è costituito da una serie di scene della vita quotidiana di Ran (già nome del bambino protagonista di *Aku to tatakau*) e suo padre, e dalle loro conversazioni. Il fulcro del racconto è rappresentato da una delle storie che il padre racconta al figlio, e che il lettore scopre essere una riscrittura del celebre *Tetsuwan atomu*[74] (ovvero, Astroboy) di Tezuka Osamu.

Essa presenta un'importante differenza. Successivamente alla costruzione di Atom, il dottor Tenma riesce anche a clonare Tobio, l'amato figlio – ucciso, in questa versione alternativa, perché «coinvolto nella guerra scoppiata in diverse parti del mondo»[75] – il quale, l'opposto del mite Atom, decide di prendersi la sua vendetta contro l'umanità responsabile della propria scomparsa, istigando il padre a sterminarla.

---

[73] Genere di racconti brevi estremamente popolari dall'era Muromachi (1336-1573) a quella Edo (1600-1868). Si tratta generalmente di storie di natura fantastica e comprendenti una morale. Il genere confluirà poi nei *kanazōshi* di periodo Edo.

[74] *Tetsuwan Atomu* è forse l'opera più famosa di Tezuka Osamu, considerato il più grande pioniere del genere del *manga*. Viene serializzato sulla rivista *Shōnen* per ben sedici anni (dal 1952 al 1968). La premessa agli sviluppi della sua trama vera e propria, condensata nel primo capitolo del primo volume, è la seguente: Atom è un droide progettato e costruito dal dottor Tenma, uno scienziato geniale, perché funga da perfetto sostituto al figlio Tobio, ucciso in un incidente d'auto. Tenma si prende cura di Atom e lo tratta come il figlio perduto, fino al momento in cui non si rende conto che, in quanto non umano, non invecchierà mai. Atom, allora, sotto la protezione del dottor Ochanomizu, comincerà a usare le proprie incredibili capacità a scopi benefici.

[75] Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara Kurisutofā Robin*, Tōkyō, Shinchōsha, 2012, versione digitale Kindle, posizione n. 1435.

In *Dauntaun e kuridasō* (Andiamo tutti *downtown*), l'episodio seguente, la tranquillità di una sera in famiglia viene infranta dall'improvviso ritorno dall'Aldilà sulla terra di tutti i cari defunti.

L'ultimo racconto, invece, emblematicamente intitolato *Atomu* (Atom, appunto), si configura come il sequel ideale della 'storia della storia' contenuta in *Otogizōshi*. Il mondo che vi viene descritto è reduce da una catastrofe che sembra avere scardinato i principi su cui si basa la nostra realtà: gli esseri umani vivono la vita al contrario, a partire dalla morte fino al momento in cui torneranno all'interno dell'utero per lì scomparire – progressivamente disimparando quello che hanno appreso per tornare all'innocenza senza macchia della nascita. Ma il protagonista, Ken (che poi scopriremo essere in realtà Atom), pur sforzandosi con tutto se stesso, non riesce a dimenticare quello che sa di sapere. E, all'improvviso a scuola arriva un nuovo ragazzo, che, fatalmente, si chiama Tobio.

Nel presentare, sebbene abbastanza concisamente, la trama dei suddetti racconti, emerge naturalmente, oltre che una certa continuità tematica, anche un'evidente e drammatica frattura circa a metà dell'opera.

I primi tre racconti sono delle riflessioni, soffuse di una certa tristezza e nostalgia, sui temi dell'infanzia perduta (o che è nel processo di essere perduta, come nel caso dei bambini ricoverati nell'ospedale di *Hoshi furu yoru ni*) e delle intersezioni tra *fiction* e realtà; si presentano come una sorta di commovente *divertissement* sul tema del destino che spetta ai personaggi alla fine delle loro storie, quando vengono messi da parte dai propri lettori.

Tuttavia, gli ultimi tre introducono problematiche del tutto differenti.

Il motivo di ciò è semplice: sebbene non possiamo essere certi delle date di compilazione dei prime tre scritti, sappiamo con certezza che *Otogizōshi*, pur comparendo per la prima volta sul numero di giugno 2011 del mensile *Shinchō*, è stato iniziato da Takahashi il 7 maggio dello stesso anno[76]. In modo analogo, la stesura di *Dauntaun e kuridasō*, viene cominciata il 7 novembre perché esso sia pubblicato nel numero di dicembre della rivista[77].

Possiamo dunque ipotizzare il seguente: che la scadenza per la consegna dei manoscritti alla redazione del periodico sia relativamente vicina alla fine del mese, e che dunque Takahashi – il quale, come abbiamo appurato tende a pianificare strettamente il suo tempo di scrittura – si sforzi di ultimare i racconti in un massimo di due-tre giorni e subito a ridosso della scadenza.

[76] Takahashi Gen'ichirō, *'Ano hi' kara boku ga kangaeteiru 'tadashisa' ni tsuite*, Tōkyō, 2013, Kawade Shobō Shinsha, pp.206-08.
[77] *Ibidem*, pp.311-13.

È lecito asserire, di conseguenza, che la bozza di *Hoshi furu yoru ni*, pubblicata sul numero di aprile di Shinchō, sia stata completata immediatamente prima dell'11 marzo 2011.

Tenendo in mente tali conclusioni, non ci stupisce leggere *Otogizōshi* aprirsi con Ran, il giovane protagonista, che chiede al padre di interrompere la loro passeggiata per poter dedicare un po' del suo tempo a pensare.

È, infatti, nel primo dei saggi raccolti in *Hijō no kotoba* che Takahashi paragona le reazioni della popolazione al disastro alle «parole da intervista», ovvero alle risposte date senza rifletter, basate esclusivamente sul senso comune, con cui si replica ai sondaggi d'opinione. Al contrario, argomenta Takahashi: «Quando ci si trova davanti a qualcosa che non si comprende» sarebbe più opportuno «dire "non capisco", riposarsi un po' e riflettere».[78]

Allo stesso modo, conoscere le circostanze in cui è stato scritto, spiega perché le reazioni dei personaggi di *Dauntaun e kuridasō* che vedono i propri cari tornare sulla terra – non da vivi, ma da morti – non sia di stupore e terrore, ma di sorpresa e felicità.

Ma a darci l'impressione che i tre racconti finali di *Sayonara Kurisutofā Robin* siano effettivamente un unico romanzo 'post-Fukushima Daiichi', più che le minuzie sopracitate, sono la ragione che solo certi particolari dell'uno aiutino a comprendere l'intreccio degli altri, nonché lo stupefacente e destabilizzante quadro d'insieme che essi formano.

È infatti il finale della suddetta 'storia nella storia' di *Otogizōshi* che spiega gli avvenimenti che prendono luogo nei 'mondi' in cui sono ambientati i due testi che seguono. E lo stesso finale, a cui sembra condurre lo svolgimento del racconto ma i cui eventi vengono solo suggeriti al lettore, viene finalmente esplicato all'interno del successivo *Atomu*:

> D'improvviso, mi ritornarono in mente gli avvenimenti di 'quel giorno'. Perché l'avevo dimenticato del tutto fino a quel momento? Papà e 'Tobio' attivarono l''arma definitiva' che avrebbe distrutto il mondo e scomparvero da qualche parte, e dopodiché mi sembra di aver sentito il professor Ochanomizu urlare: "Atom! Non andare! Non devi farti distruggere assieme a quell''arma'. Loro non vogliono annientare questo mondo, vogliono cancellarli tutti. Tu devi sopravvivere, e dare loro la caccia."[79]

O ancora, nelle parole della confessione che lo stesso professor Tenma fa ad Atom all'interno del medesimo:

> Atom, lo capisci? Non sopportavo l'idea stessa che questo mondo potesse esistere. Io, insieme a Tobio, ho distrutto, distrutto e distrutto qualunque cosa. Eppure, anche a fare a pezzi questo del

[78] Takahashi Gen'ichirō, *Hijōji no kotoba*, *op. cit.*, p. 23.
[79] Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara Krisutofā Robin*, *op. cit.*, posizione n. 2059.

> tutto, ero cosciente del fatto che esistessero altri mondi, per ragioni a noi sconosciute. Ho creato un vortice di fuoco[80] che riducesse tutti questi mondi in cenere, e poi ho preso per mano Tobio e sono saltato dall'altra parte.[81]

Il tentativo (fallito) del professor Tenma di ridurre tutti i mondi esistenti in polvere ha causato eventi che, se le barriere che si trovano fra una dimensione e l'altra fossero al loro posto di sempre, non avrebbero avuto luogo: così in un racconto i morti tornano sulla terra, in un altro il tempo scorre al contrario – e le persone cambiano nome, famiglia e fidanzata senza preavvisi di sorta.

Atomu è certamente il più complesso e interessante dei tre racconti. Non solo per la menzione spassionata di espressioni quali «'quel giorno'» (*ano hi*) – facilmente interpretabili come riferimenti al '3.11' – ma per la sovrapposizione di dimensioni narrative multiple che si susseguono intervallate da scene ambientate, sorprendentemente, nello scompartimento di un treno. Esso viene descritto come un luogo che è un «punto di connessione tra mondi (*sekai to sekai no tsunagime*)»[82], e costituisce per noi l'elemento di maggiore interesse del testo in esame.

Il treno in questione è infatti, oltre che un *topos* '*stricto sensu*', un vero e proprio *topos* letterario. Si tratta infatti del 'treno della Via Lattea' che compare nel celeberrimo *Ginga Tetsudō no yoru* di Miyazawa Kenji[83]. Il suo riconoscimento, per il lettore giapponese, è immediato; ma viene, in questo caso, coadiuvato dallo stratagemma di Takahashi di introdurre le scene ambientatevi riportando letteralmente il brano in cui Giovanni, il protagonista del romanzo di Miyazawa, si risveglia nella carrozza – attuato operando come unico cambiamento un passaggio dalla terza alla prima persona narrativa[84].

Di questo 'punto di congiunzione' cogliamo intuitivamente la rilevanza[85]. Eppure, nell'ultimare la lettura del racconto, sebbene l'improvvisa citazione di Miyazawa ci stupisca, quello che preme è un altro dubbio. L'ultima parte di *Atomu* si chiude infatti con la curiosa

---

[80] La parola usata nell'originale dall'autore è in realtà *gouka*, termine buddhista che indica il fuoco distruttore caratteristico dell'ultimo *kalpa* della storia. Takahashi dà dunque anche qui una connotazione inaspettatamente religiosa che in termini cristiani potremmo definire 'apocalittica' – ma comunque difficile da rendere in italiano.
[81] *Ibidem*, posizione n. 2159.
[82] *Ibidem*, posizione n. 1942.
[83] Miyazawa Kenji (1896-1933) è stato poeta, scrittore e agronomo. È particolarmente conosciuto per le proprie opere di letteratura dell'infanzia – tra le quali, appunto, *Ginga Tetsudō no yoru* (Una notte sul treno della Via Lattea), *Sero Hiki no Gōshu* (Il violoncellista Gōshu), etc. – e le poesie in versi liberi (famosa la raccolta *Haru to Shura*, "La primavera e gli Ashura"). In tutte le sue opere fonde elementi religiosi, scientifici e un profondo amore per la natura, ed è considerato una tappa fondamentale tra le letture della scuola dell'obbligo giapponese.
[84] Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara Krisutofā Robin*, *op. cit.*, posizione n. 1909 e Miyazawa Kenji, *Ginga Tetsudō no yoru*, Tōkyō, Shinchōsha, 1989, versione digitale Kindle, posizione n. 2331.
[85] Della quale tratteremo nel prossimo capitolo.

ricomparsa di due personaggi familiari ma anonimi: un padre che racconta e un figlio che ascolta la favola della buonanotte. Quest'ultima, a sua volta, comincia misteriosamente con un altro personaggio dormiente, che si fa cullare dal rollio sulle rotaie del treno della Via Lattea.

È, per il lettore, il momento di una colorita interiezione. È naturale riconoscere nei due personaggi senza nome il piccolo Ran e il padre; è altrettanto spontaneo concludere che la loro apparizione presupponga un livello diegetico superiore a quelli esposti, da cui essi dipendano direttamente.

Ma allora, che gli eventi apocalittici di 'quel giorno' non siano che un'invenzione? Che il treno, piuttosto che un 'punto di collegamento tra mondi', non sia che un mezzo di trasporto qualsiasi? E allora, di che natura saranno i 'mondi' su cui insiste tanto il professor Ochanomizu, e che il professor Tenma desidera tanto ardentemente distruggere? Appartengono essi alla dimensione del 'reale', o della *fiction*?

L'intenzione di Takahashi è quella scontata di lasciarci ad assaporare un senso di vertigine di fronte all'impossibilità di conoscere cosa sia 'vero' e cosa sia 'falso'; di consegnarci una lezione di quello che la letteratura può fare di fronte a una tanto difficile questione di epistemologia (mettendo in bocca al professor Tenma che abbraccia Atom in un ultimo, pungente momento d'affetto, le parole: «Io non riesco a credere che questo non sia vero. Però, allo stesso tempo, c'è una parte di me che non può non dubitare.»)[86]; ma anche di dare una chiusura relativamente coerente a una raccolta di racconti che affrontano comunque il tema della relazione tra realtà e fiction come due entità separate, solo occasionalmente comunicanti.

Tentiamo, di seguito, di ricapitolare le conclusioni a cui siamo giunti.

Sayonara Kurisutofā Robin è una raccolta che, ad un'accorta lettura, mostra un distinto slittamento tematico in corrispondenza dei testi scritti successivamente al marzo 2011. Se i racconti della prima parte affrontano temi relativi alla metanarrativa e all'infanzia (e alla letteratura per l'infanzia – considerate le consistenti citazioni da libri destinati a giovani lettori), quelli della seconda offrono un'ambientazione catastrofica più marcata e presentano inequivocabilmente un intreccio comune, che ha il suo punto di partenza in quello al quale, all'interno delle tre storie, si fa riferimento come a *'ano hi* (quel giorno)*'*.

Ciononostante, Takahashi sceglie, nella chiusura di *Atomu* – l'ultimo dei racconti – di riprendere lo sfondo concettuale dei primi tre testi, presentante il rapporto tra due ben definiti e separati concetti di realtà e finzione. È fondamentale sottolineare infatti come le 'sparizioni',

[86] Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara Krisutofā Robin*, *op. cit.*, posizione n. 2191.

il lento espandersi del 'vuoto' narrato nella prima parte del volume colpiscano solo i 'personaggi delle storie' – che, dimenticati, cadono nell'oblio. Tali avvenimenti non riguardano il 'mondo reale'[87] in cui è ambientato *Hoshi furu yoru ni* – e all'interno dei cui confini, l'unico modo che ha un essere umano per svanire è la morte.

Scopriamo dunque, negli scritti da *Otogizōshi* in poi, che la catastrofe a cui si accenna e che destabilizza il legame tra i mondi e la loro coerenza interna, non è in realtà che un'altra 'storia nella storia' narrata da un padre al figlio. E ne deduciamo che Takahashi abbia optato per relegare assieme ad essa, *almeno temporaneamente*, anche gli avvenimenti di 'quel giorno' nel reame della *fiction*.

La nostra interpretazione è che questa chiusura sul 'reale' di Takahashi sia, difatti, estremamente provvisoria e determinata dalla natura circoscritta della forma del racconto breve. Il finale di *Atomu*, infatti, sebbene non possa definirsi che 'aperto' quanto quello di qualsiasi altro scritto di Takahashi, sembra fare un passo indietro rispetto alle potenzialità che lo scritto dava adito di voler esplorare, e pare addirittura ridefinire i confini che erano stati rotti con altre opere dello stesso autore, quali, come accennavamo nello scorso capitolo, *Nihon bungaku seisuishi*.

Sayonara Kurisutofā Robin è stato probabilmente il lavoro di Takahashi più apprezzato dell'ultimo periodo. È indicativo il fatto che gli sia stato assegnato il premio Tanizaki, il primo grande premio letterario che l'autore abbia ricevuto in ben sette anni. I motivi della vincita sono evidenti: la popolarità degli scritti per l'infanzia a cui il testo fa spesso riferimento; il tono 'nostalgico', a volte infantile, che pizzica corde di risonanza comuni all'intera sua platea di lettori. E forse, ci viene il dubbio, questo suo 'conservatorismo' e facilità di lettura rispetto al resto delle sue opere.

Eppure, questi ultimi due elementi in particolare non si dimostrano affatto riscontrabili nell'ultimo dei suoi romanzi, *Ginga tetsudō no kanata ni*, il cui esame costituisce il nucleo principale del nostro lavoro di tesi.

2.6 *Miyazawa Kenji Greatest Hits*

Ma prima di passare al sunnominato romanzo, ci permettiamo di aprire un'ulteriore parentesi per accennare a un'opera finora trascurata nel corso della nostra analisi: *Miyazawa*

[87] Seppur questo sia 'reale' solo all'interno dei confini della rappresentazione.

Kenji gurētesuto hittsu (Miyazawa Kenji Greatest Hits, 2005). Essa è una raccolta di ventiquattro racconti, ed è la prima dei due lavori takahashiani progettati come riscritture delle opere di Miyazawa Kenji – la seconda delle quali, e argomento di discussione del capitolo successivo, è *Ginga Tetsudō no kanata ni*..

I ventiquattro testi vengono serializzati sul mensile *Subaru* per una durata di tre anni, con il titolo *Miyazawa Kenji zenshū* (Miyazawa Kenji, Opere). Il primo, *Obberu to zō* (Obbel e l'elefante[88]) compare sul primo numero della rivista del 2002; mentre l'ultima parte di *Suisenzuki no yokka* (Il quarto giorno del mese di Narciso) viene pubblicata nel numero di novembre 2004.

Il loro metodo di composizione è vario. In alcuni di essi, i personaggi mantengono i nomi usati nelle opere originali, ma muta la trama; alcuni sono solo reinterpretazioni 'contemporaneizzate' delle storie di Miyazawa; in molti altri casi, sia l'intreccio che i personaggi dei 'prototesti' [89] si dissolvono nell'insieme caotico ma affascinante dell'immaginario di Takahashi, abitato da studentesse di scuola superiore e giovani disoccupati e senza troppe aspirazioni, in cui fanno la propria comparsa persino degli *idol* [90]. L'unica costante rimane il titolo: Takahashi lascia infatti invariati quelli di penna di Miyazawa, e li usa come suggestivo materiale di ispirazione. In che modo esattamente, ce lo chiarisce l'autore stesso.

Tale procedimento non è, invero, inusuale per lo scrittore. È il poeta Homura Hiroshi, nella sua postfazione alla raccolta, che ci ricorda come Takahashi avesse già parlato del proprio metodo compositivo – in una nota al lettore contenuta nell'edizione di *Gōsutobasutāzu* – come di un proseguire per 'blocchi' (*katamari*). Nello stesso testo egli specifica:

> Quando scrivo romanzi, c'è un'altra sola cosa dalla quale non prescindo. Il titolo. Anche in assenza di tutto il resto, senza il titolo non mi riesce nemmeno a iniziare a scrivere. Ed è proprio all'interno di esso che si trova il segreto dei 'blocchi' di cui parlavo.[91]

Homura, nello stesso contesto[92], dà un indirizzo alla nostra analisi grazie a un'altra acuta osservazione. È ancora lui a notare come lo stesso Takahashi autore di opere 'comprensive'

---

[88] La trascrizione del nome del protagonista della storia cambia nelle varie lingue, a seconda della scelta di una delle diverse dizioni che propose Miyazawa: comuni sono Otsubel e Oppel. Qui noi proponiamo *Obbel* come fedele a quella preferita da Takahashi.

[89] Utilizziamo in questa sede il termine popovičiano nell'intendere il processo di riscrittura di testi operato da Takahashi come una sorta di 'traduzione contemporanea' delle opere di Miyazawa.

[90] Vedi in particolare la sua versione di *Kiga Jin'ei*, (Il plotone della fame). Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu,* Tōkyō, Shūeisha, 2005, pp. 91-111.

[91] Homura Hiroshi, "Kaisetsu", in Takahashi Gen'ichirō, *Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu*, *op. cit.*, p. 599.

riguardanti la letteratura dei periodi Meiji e Taishō (1912-1926) quali *Nihon bungaku seisuishi* o *Kannō Shōsetsuka*, abbia fatto la scelta per sé insolita di dedicare un intero volume alle opere di un solo scrittore – Miyazawa Kenji, appunto.

La straordinarietà di tale scelta verrà corroborata inoltre con l'apparizione, nel marzo del 2003 e ancora un volta su *Subaru,* della prima puntata di un'altra opera: la più volte citata *Ginga Tetsudō no kanata ni*. Del quale, asserisce Takahashi stesso, *Miyazawa Kenji gurētesuto hittsu* non sarebbe che un 'prologo'[93].

Possiamo inferire, dalla lettura di tali informazioni, l'incalcolabile influenza che le opere di Miyazawa hanno avuto all'interno della formazione di Takahashi, e come la sua scelta di 'riplasmarle' estensivamente sia dovuta ad un certo attaccamento affettivo.

Infatti, non è un mistero che l'autore che ha steso *Nihon bungaku sesuishi* con l'intento dichiarato di confrontarsi con i grandi della modernità letteraria e di trovare, dunque, il posto che gli spetti nella storia della letteratura del proprio paese, abbia desiderato un *tête-à-tête* metanarrativo con colui che è non solo lo scrittore di libri per l'infanzia più letto in Giappone, ma anche compositore di poesie a verso libero, *tanka*[94] e saggi che hanno scolpito l'identità e il modo di approcciarsi al fantastico di generazioni di giapponesi[95].

Un'altra ipotesi che possiamo avanzare è come tale devozione per il lavoro di Miyazawa abbia origine in quella per un'opera in particolare, ovvero *Ginga Tetsudō no yoru* – del quale, lapalissianamente, *Ginga tetsudō no kanata ni* si presenta come una riscrittura.

La certezza che abbiamo è che la scelta di concentrarsi in tale romanzo su un'unica opera, piuttosto che su molte, permette a Takahashi un maggiore spazio di manovra e creatività, tanto da potere riprodurre e ampliare l'effetto degli stratagemmi metaletterari già utilizzati all'interno di *Nihon bungaku seisuishi*. A questi egli unirà gli spunti e riflessioni alla base della composizione dei racconti di *Sayonara, Kurisutofā Robin*, al contempo superando e sfruttando i limiti imposti dalla forma del *tanpen*[96] nella continuità offerta da quella del romanzo.

---

[92] Homura Hiroshi, "Kaisetsu", *op. cit.* p. 595.
[93] Takahashi Gen'ichirō, "Takahashi Gen'ichirō jishin ni yoru chosaku kaidai", *Bungei - Tokushū Takahashi Gen'ichirō*, Numero estivo, 2006, p. 96.
[94] Forma classica della poesia giapponese cha fa la sua comparsa già dal *Man'yōshū* (ca. VIII secolo), composta da versi con un numero di sillabe fisso (5-7-5-7-7). Si tratta dell'unica forma tradizionale, assieme all'*haiku*¸che continua a prosperare a tutt'oggi – Homura Hiroshi stesso è il più famoso compositore di *gendai tanka* (tanka contemporaneo) della propria generazione.
[95] Al punto che la sua composizione più famosa, *Ame ni mo makezu* (Non sconfitto dalla pioggia) è stata utilizzata nella propaganda del governo nipponico durante la Guerra del Pacifico.
[96] "Racconto breve".

Ma entriamo adesso nel cuore vivo del nostro lavoro di tesi: l'esame di *Ginga Tetsudō no kanata ni*, e la sua comparazione con l'opera calviniana.

Capitolo 3 - Se una notte d'inverno un viaggiatore sul treno della Via Lattea

3.1 *Ginga Tetsudō no kanata ni*

Se abbiamo sottolineato la relativa 'facilità' di stesura che ha caratterizzato i romanzi di Takahashi dal 2001 in poi, dobbiamo qui proporre, per il caso di *Ginga Tetsudō no kanata ni*, una nuova eccezione. La sua lunga serializzazione su *Subaru* inizia nel marzo 2005 e si protrae per quasi sei anni, fino al febbraio del 2011. Come abbiamo visto in precedenza, tuttavia, l'edizione in volume non vedrà la luce fino al 2013 inoltrato.

La bizzarra assenza di riferimenti al romanzo nelle interviste e *taidan*[1] successive al 2011, ci fa solo supporre i motivi di tale ritardo di stampa. Uno è sicuramente costituito dai numerosi impegni dello scrittore nel post-*Higashi Kantō Daishinsai*[2], presi in considerazione nel capitolo precedente. Un altro, suggeritoci da uno dei recensori dell'opera[3], è il consistente lavoro di *editing* subito dal romanzo prima di essere pubblicato nella sua forma definitiva.

Il tomo attualmente a disposizione dei lettori comprende infatti poco meno di seicento pagine, ma un rapido calcolo fa notare la scomparsa, da tale versione, di almeno un centinaio di cartelle di materiale; e con esse, interi capitoli, nonché personaggi e le loro relative avventure[4].

Tale consistente lavoro di eliminazione è indiscutibilmente finalizzato a migliorare la leggibilità di un'opera che sarebbe altrimenti estremamente dispersiva; ma al contempo – se tralasciamo brevemente le possibili ragioni alla base di tale imponente revisione – esso posiziona il romanzo, la cui stesura ha termine due mesi prima del Terremoto del Kantō Orientale, all'interno della schiera delle opere letterarie del 'post-Fukushima'.

La difficoltà di individuare e catalogare le scelte dell'autore nel momento in cui egli abbia deciso cosa includere e cosa tralasciare nell'edizione in *tankōbon*[5] è decisamente consistente.

---

[1] Forma di "conversazione" a due tra figure pubbliche, su argomenti di attualità o specialistici, registrata e poi riportata su rivista. Ne esiste anche una versione con tre partecipanti, denominata *teidan*.

[2] "Grande Terremoto del Kantō Orientale" – nome con cui in giapponese ci si riferisce al disastro naturale del 3 marzo 2011.

[3] Vedi Satō Yasutomo, "Yomu koto to kaku koto", in *Gunzō*, 9, 2013, p. 311.

[4] *Ibidem*.

[5] "Volume". Nel caso di opere letterarie o di non-fiction, generalmente rilegato, perché opposto alla versione *bunko*, ovvero tascabile.

Ciononostante, è indubbio che, come abbiamo constatato essere avvenuto con le altre sue opere, il disastro abbia lasciato le sue tracce anche nel romanzo in questione.

Ginga Tetsudō no kanata ni vuole proporsi, fin dal principio, come un semplice *divertissement* letterario sullo stile dei racconti surreali raccolti in *Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu.* O questo è quello che ci fa pensare il titolo: *kanata* significa infatti letteralmente "oltre", "aldilà", e copre in lingua giapponese esattamente il significato del prefisso '*μετα-*' del greco antico. L'autore ci indica dunque attraverso di esso l'operazione che desidera compiere: una riproposizione dell'amato romanzo di Miyazawa in chiave metaletteraria.

La trama dell'originale *Ginga Tetsudō no yoru* (Una notte sul treno della Via Lattea, 1933) di Miyazawa Kenji è, sinteticamente, la seguente: Giovanni vive con la madre malata, ed è costretto a lavorare in una tipografia, dopo la scuola, per pagare le medicine che servono alla sua guarigione. Il padre è andato a lavorare al Nord su una nave da pesca, e ha promesso in regalo al figlio una pelle di lontra per il suo ritorno. La lunga assenza del padre è diventata motivo di scherno da parte dei compagni di classe, soprattutto di Zanelli; e le lunghe ore di lavoro, a cui il bambino è sottoposto, sono la ragione dell'allontanamento dall'amico Campanella.

La sera della festa di paese, Giovanni, per sfuggire ai compagni, si allontanerà dai festeggiamenti per guardare le stelle dalla cima di una collina. Da lì, inspiegabilmente, si ritroverà trasportato sul treno della Via Lattea.

Qui egli si riunirà con Campanella, e insieme s'imbatteranno in molti personaggi bizzarri e visiteranno altrettanti luoghi fantastici. Ma sebbene si promettano a vicenda che viaggeranno insieme fino all'ultima stazione, al giungere del treno nei pressi del 'Sekitanbukuro' (il "Sacco del carbone"), un enorme buco nero alla fine della Via Lattea, Campanella svanirà senza preavviso dalla carrozza. Poco dopo, Giovanni si risveglierà sulla collina, solo e infreddolito, e, nel tornare in paese, scoprirà che l'amico è accidentalmente caduto nel fiume e ha perduto la vita.

Il racconto di Miyazawa si divide in nove capitoli di varia lunghezza – di cui l'ultimo costituisce più di metà dell'opera complessiva. Ne esistono diverse versioni, che mostrano cambiamenti più o meno significativi. Takahashi si basa principalmente sulla versione definitiva – che abbiamo appena descritto – ma con importanti riferimenti alle tre precedenti.

3.2 La trama del romanzo

Ginga Tetsudō no kanata ni – ben più lungo e complesso dell'opera originale – si divide in quattro parti, a loro volta suddivise in brevi capitoli.

La prima parte, relativamente breve, è intitolata *Gogo no jugyō, kasetsu, shissō* (Lezione pomeridiana, teorie e scomparsa). Funge da introduzione al romanzo, e ripropone il primo capitolo di *Ginga Tetsudō no yoru* variandone l'ambientazione.

Se la lezione di astronomia con cui si apre lo scritto di Miyazawa ha luogo in una tranquilla cittadina immersa nella campagna degli anni Trenta, nella versione di Takahashi il suo sfondo è un futuro prossimo, in cui l'umanità ha fatto dei viaggi intergalattici uno scopo comune. Questa ambientazione fantascientifica, tuttavia, non è che un pretesto per 'attualizzare' il romanzo per mezzo di un riferimento a un genere letterario estremamente amato nel Giappone contemporaneo[6].

Un altro significativo cambiamento apportato dall'autore è quello di attribuire al padre del protagonista un ruolo molto più influente di quanto non avvenga nell'originale: egli non è qui un pescatore – ma un astronauta. La sua figura, sebbene appaia solo indirettamente nei dialoghi e monologhi di altri personaggi, è quella che domina l'intera prima parte dello scritto.

Il procedere della narrazione non è lineare. La scena della lezione è infatti seguita da una serie di conversazioni prima tra G** (il giovane protagonista della storia[7]), C** (il suo migliore amico) e il padre di questi; e dunque tra i padri di C** e di G**[8], sul tema della 'struttura del mondo' (*sekai no naritachi*).

Le varie teorie proposte in questi scambi di opinioni si sovrappongono tematicamente a una serie di 'storie nelle storie'[9]. Il padre di G**, difatti, prima di sparire misteriosamente, racconterà a quello di C** delle voci che girano su delle missioni spaziali top secret, e che quest'ultimo riferirà ai due ragazzi.

Gli aneddoti narrati sono numerosi, ma tra questi il più importante è quello che riguarda "l'uomo più solo dello spazio" (*uchū de ichiban kodokuna otoko*). Esso ha inizio a fine

---

[6] Esistono infatti numerosissimi premi letterari dedicati esclusivamente alla letteratura fantascientifica in Giappone, molti di fondazione relativamente recente ma non per questo senza molto seguito. Il più famoso e di più lunga storia rimane comunque il *Nihon SF Taishō*.

[7] Parleremo della scelta takahashiana di 'trascrivere' i nomi originali solo tramite l'iniziale seguita da asterischi nel prossimo paragrafo.

[8] Anch'essi, in questa versione, amici d'infanzia.

[9] Si tratta, in realtà, di racconti incastonati in un terzo livello ipodiegetico rispetto alla cornice, in cui compare G**. Corrispondono alla definizione di McHale di 'storie a scatola cinese' (*Chinese box stories*). Cfr. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londra-New York, Methuen, 1987, e il paragrafo 3.6 di questa tesi.

capitolo quattro della parte prima, e copre fino a metà della parte seconda del romanzo – intitolata *Shuki, Amanogawa no makkuro na ana* ("Diario, e il buco nero della Via Lattea").

La storia di quest'individuo, reclutato da un'impenetrabile organizzazione (a cui i personaggi si riferiscono con il termine *karera* – "loro") per essere il primo a riuscire a raggiungere "la fine dello spazio", ha una fine tragica – come il resto degli 'aneddoti spaziali' narrati dall'astronauta.

Ne è testimone il diario di bordo dell'uomo, giunto in mano al padre di G** tramite mezzi che egli non rivela. Spinto a una lenta follia dagli avvenimenti bizzarri a bordo della navicella e dalla morte del suo gatto[10], l'"uomo" perde difatti lentamente l'uso del linguaggio e della memoria, e compie un'estenuante discesa psicologica nel vuoto[11].

Il documento si chiuderà con un riferimento al più grande mistero che lo spazio abbia da offrire: *Ama no Gawa no makkurona ana* ("il buco nero della Via Lattea") – un luogo di cui tutti gli astronauti sono a conoscenza, ma del quale nessuno che sia sopravvissuto per parlarne è riuscito a penetrare il mistero.

Quello riguardo al diario è l'ultimo scambio che avviene tra i due adulti. La comunicazione tra di loro s'interromperà improvvisamente e, trascorsi alcuni giorni, le telecamere mostreranno la navetta su cui viaggiava l'equipaggio del padre di G** completamente vuota. Un fenomeno inspiegabile reso ancora più inquietante dal ritrovamento di un appunto scarabocchiato dal cosmonauta, con le parole: «È questo…? Il *buco nero della Via Lattea*?»[12].

Dopo aver trascorso il pomeriggio dall'amico, G** ritornerà a casa propria per trovarvi l'ologramma della madre, in realtà rinchiusa in una struttura gestita dalla 'Corporazione' (*kōdan*), a causa di una malattia mentale. Cenerà raccontando a esso della sua giornata, per poi dirigersi a letto.

Si risveglierà tuttavia nel cuore della notte dopo delle ore passate in preda agli incubi. Nel tentare di riprendere sonno verrà inghiottito da una profonda oscurità, che non sparirà nemmeno al riaprirli. Avvertirà in essa la presenza di qualcuno, ma nient'altro – e si chiederà se la tenebra in cui è sprofondato non sia, piuttosto che fuori di lui, dentro di sé.

Qui ha inizio la parte terza del romanzo, *Mayonaka no Ginga Tetsudō* (Nel cuore della notte, il treno della Via Lattea) – che copre più di metà delle pagine del tomo e ne forma il nocciolo principale.

---

[10] Gatto che l'uomo chiama, suggestivamente, Ronzinante. Vedi il paragrafo successivo.

[11] 'Discesa' che è anche grafica, nel graduale diradarsi delle parole sulle pagine del suo diario e nella vittoria finale della pagina bianca sul segno. Ne analizzeremo il significato nel paragrafo 3.7.

[12] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata ni*, Tōkyō, Shūeisha, 2013, p.157. Enfasi dell'autore.

L'apertura del primo capitolo è costituita da una citazione letterale da *Ginga Tetsudō no yoru*, più volte rielaborata nel corso del resto dell'opera. Essa corrisponde al momento del romanzo[13] in cui Giovanni si ritrova, dalla collina dalla quale stava guardando il cielo, sul treno della Via Lattea. È in questo punto che il nome del protagonista cambia da G** a 'Giovanni'.

La conversazione che segue, tra il ragazzo e "l'uomo dal lungo mantello" seduto davanti a sé, è però opera di Takahashi. Il misterioso personaggio lo spinge a tentare di ricordare come sia giunto fin lì, ma mentre tenta di farlo, Giovanni si ritrova nuovamente circondato dalla tenebra. Dopo l'iniziale terrore, egli si abbandona alla piacevole corrente che scorre a suo interno, ed è trascinato via.

Dal secondo capitolo di questa parte in poi ci imbattiamo in un succedersi di 'mini-racconti', che si susseguono all'infinito come su uno schermo da proiezione – e che costituiscono la caratteristica saliente dell'opera.

Il primo di questi racconta la storia di uno studente universitario, Kenji, arrestato dopo aver attaccato un plotone di polizia con una bomba artigianale. Uscito di prigione egli si recherà all'università, tenuta sotto occupazione per una protesta politica, per lasciare definitivamente gli studi. È in tale occasione che incontrerà una ragazza bellissima, la quale gli offrirà immediatamente una sistemazione a casa propria. Il resto della sua vita scorrerà a velocità vertiginosa, come in *fast forward*: la ragazza diverrà sua moglie, e lui sarà costretto a cercare lavoro per mantenere il loro primo figlio e i successivi. Subirà quindi, impotentemente e irreprensibilmente, le continue sconfitte del quotidiano, fino alla propria repentina morte.

Il suo ruolo rimarrà oscuro fino al capitolo successivo, quando riincontreremo Giovanni sul treno. Il ragazzo realizzerà poco dopo come ai propri ricordi si siano mischiati quelli di un uomo che non conosce, la cui misera, breve vita sembra essersi inspiegabilmente intrecciata con la propria.

All'interno dello stesso capitolo avviene un cambio di scena, con la comparsa di altri due personaggi fondamentali allo sviluppo del romanzo: il giovanissimo Ran (di soli tre anni) e il suo papà scrittore.

Ran si sveglierà nel cuore della notte per accorgersi della scomparsa del fratello minore, Kī. Nel cercarlo per tutta la casa troverà degli indizi che suggeriscono come il fratellino, di appena un anno e otto mesi e nato con un ritardo del linguaggio, sia stato rapito e portato nel "mondo aldilà del ponte" – un mondo a cui gli adulti non possono accedere. Nello stesso

[13] La stessa citazione è utilizzata nel racconto *Atomu*. Vedi il Capitolo 2 di questa tesi.

momento, il padre, chiuso nel suo studio, sembra essere in procinto di scrivere una storia corrispondente a quanto sta accadendo nella stanza accanto. E in questa, il protagonista – il figlio maggiore dell'autore – attraversa un invisibile 'ponte' bisbigliando le sillabe scomposte che il piccolo Kī usa per comunicare.

Il capitolo successivo, il quinto, riprende l'intreccio principale. Ran si ridesta sul treno della Via Lattea, e qui s'imbatte in Giovanni, a cui chiederà aiuto nella ricerca del fratello. Il ragazzo decide di aiutarlo e di scendere con lui alla prossima stazione, per seguire le tracce del bambino perduto.

La parte centrale del capitolo in questione apre, tuttavia, un'altra parentesi (che forse potremmo definire un 'varco dimensionale' tra un mondo e un altro) per ripresentare lo scrittore e genitore di Ran. Questi è assillato da dei dubbi di 'ontologia letteraria', e si domanda insistentemente che fine facciano i personaggi di una storia quando questa si conclude. Un amico gli fa notare come essi restino dove li ha lasciati, tra le pagine. Egli non ne è però convinto – crede infatti che non siano né così «impotenti», né tanto «stupidi», anche perché, «i caratteri [che compongono le pagine stampate] sono sì visibili, ma non sono che l'esuvia delle parole»[14].

Sono forse tali preoccupazioni che, nel capitolo seguente, permettono allo scrittore di varcare il 'ponte' e di salire sul treno[15]. Lo scambio che avviene in tale frangente tra lui e l'"uomo dal lungo mantello" vale la pena di essere riportato nel dettaglio, poiché – grazie alle inattese risposte che fornisce – rappresenta un altro dei punti focali dell'opera.

Lo scrittore reagisce all'incontro con l'uomo con sorpresa e una certa timidezza e deferenza: egli è infatti Miyazawa Kenji stesso.

Il dialogo tra i due tocca diverse questioni. Il momento più notevole emerge, tuttavia, quando il Miyazawa-surrogato cita dalla propria opera il brano seguente – in cui il professor Vulcanillo[16] incoraggia Giovanni ad accostarsi allo studio , della scienza in particolare:

> Guarda questo libro, vedi: è un'enciclopedia. Su questa pagina vi sono riportate la geografia e la storia di duemiladuecento anni prima di Cristo. Ma a leggere bene, non si tratta davvero della storia di quel periodo, ma piuttosto, di quello che gli abitanti di quell'epoca pensavano che essa

[14] *Ibidem*, p.252.

[15] Ancora una volta, il lettore si accorge del cambio di scenario per via della citazione da Miyazawa, stavolta narrata in prima persona

[16] Un personaggio non presente nell'edizione che oggi abbiamo dell'opera. Ha un ruolo decisivo nelle versioni precedenti del romanzo che vanno dalla prima alla terza. Miyazawa continuò comunque la revisione fino agli ultimi anni della sua vita e non è chiaro se la redazione detta 'finale' si possa effettivamente chiamare quella definitiva. Vedi a tal proposito: Irizawa Yasuo, "Henshūshitsu kara", in Miyazawa Kenji, *Shinkōhon – Miyazawa Kenji Zenshū dai10kan* (Miyazawa Kenji Opere Volume 10 – Nuova Edizione), Tōkyō, Chikuma Shoten, 1995, pp.7-8.

> fosse. Quindi questa pagina sola vale quanto un libro intero. Capito? Quello che c'è scritto qui, nel duemiladuecento a.C. era relativamente vero. A indagare, le prove vengono fuori una dopo l'altra. Ma prova a pensarci su un po' e ecco, guarda la pagina successiva. Nel mille avanti Cristo, geografia e storia sono già diverse. Vedi, allora era così. Non fare quella faccia. Noi stessi percepiamo il nostro corpo, il nostro pensiero, la via Lattea, il treno, la storia, in questo modo. [17]

Il paragrafo che segue del monologo di Miyazawa è, però, un apocrifo takahashiano:

> Ma pur scrivendo ciò, non avevo capito nulla. Sebbene componessi così tanti testi di vari generi, e poesie, al contempo non potevo fare a meno di pensare che lì in fondo vi fosse qualcosa, qualcos'altro che non conoscevo. [18]

È la ricerca di questo qualcosa, confessa questa incarnazione dello scrittore, ad averlo spinto a scrivere del treno e a tentare di avvicinarsi al mistero dell'universo, incarnato nella sua opera nel *Sekitanbukuro* (il "Sacco del Carbone", ovvero il buco nero che si trova all'estremo della Via Lattea). Egli aggiunge dunque che anche il padre di Ran ha il dovere, in quanto scrittore, di iniziare una simile ricerca e fare "partire il proprio treno" dirigendolo "verso il proprio buco nero".

Nel capitolo sette, il successivo, ci imbattiamo in un'altra figura autoriale[19].

Questi non permette ad alcuno di leggere i propri scritti eccetto che alla sorella. Il suo non è uno scrivere per pubblicare, infatti, ma piuttosto per combattere un complotto tessuto da dei fantomatici nemici[20], capaci di controllare gli esseri umani tramite il linguaggio. La sua strategia è, dunque, quella di attuare la stesura di un romanzo infinito e incoerente sul viaggio di un ragazzo – con l'intento di confondere le idee ai 'complottatori' e impedire di esserne influenzato.

Nelle stesse pagine, il padre di Ran, dopo avere ricevuto la benedizione di Miyazawa, riprende a scrivere delle incredibili avventure del figlio e di Giovanni.

I due si perdono in una serie di peripezie, il cui scenario cambia vertiginosamente: si trovano in una chiesa sotto bombardamento, poi in un bizzarro saloon di un vecchio West in cui i bambini si sono estinti; quindi finiscono in una versione alternativa di un racconto di

---

[17] *Ibidem*, pp. 260-261. Cfr. Miyazawa Kenji, *op. cit.*, p.175. La citazione proviene dall "terza versione" del romanzo, quella precedente alla redazione finale.
[18] *Ibidem*, p.261.
[19] Anche questa corrispondente a un narratore in prima persona.
[20] A cui, in questo caso, egli non si riferisce con il *karera* ("loro") usato per l'aneddoto sull'"uomo più solo dello spazio", ma con il termine dispregiativo '*yatsura*'.

Miyazawa Kenji, *Nametokoyama no kuma* (Gli orsi del monte Nametoko, 1934)[21] – e così via.

I mondi attraverso i quali i due bambini stanno viaggiando sono dunque delle 'storie': ce lo dimostra lo stupore del terzo, anonimo scrittore, che parla alla sorella dell'inspiegabile fenomeno di imbattersi in Ran e nel suo compagno in tutti i libri della propria biblioteca.

Dal capitolo dieci in poi la trama finora esposta viene interrotta per presentare una serie di racconti apparentemente indipendenti tra loro, ma accomunati da un tema circoscritto, quello della 'fluidità' – ovvero *ryūdōsei*[22].

Il mondo sembra essere scivolato fuori dai suoi cardini: persone e oggetti spariscono senza spiegazione, nulla resiste agli ineffabili cambiamenti se non per breve tempo. Nell'enfatica interpretazione di «un poeta» – che espone un'opinione più o meno condivisibile :

> Il mondo è, alla fine, giunto all'autentica era della 'fluidità'. Dobbiamo gioirne. Gli invisibili 'cerchi metallici' che tenevano il mondo insieme sono saltati. Tutte le mura si sono frantumate. Siamo intimoriti dalla terribile corrente che abbiamo trovato al loro 'interno'. Ma non c'è bisogno di aver paura: siamo stati liberati. [23]

Il perché tutto cominci ad alterarsi a una velocità tanto convulsa sembra essere inspiegabile anche per gli scienziati, che rinunciano a tentare di giungere a una conclusione comune perché i risultati degli esperimenti variano di minuto in minuto. Anch'essi perdono, dunque, ogni fiducia nell'affidabilità di un sapere scientifico prima ritenuto monolitico e immutabile.

In questo mondo ove non vi è più nulla di certo – nemmeno il concetto di verità – ci viene descritta la mattina di due amanti che si svegliano l'uno accanto all'altra, e la loro tenera conversazione. Entrambi sono contenti di essersi ritrovati accanto alla persona al cui fianco erano il giorno prima.

Si raccontano dei loro sogni, e verificano, quindi, il contenuto dell'appunto che hanno lasciato sul comodino. Pare difatti che la scrittura, in questo mondo mutevole, sia l'unico mezzo per conservare il seppur lieve bagaglio che permette di mantenere una vita normale (il

---

[21] Uno dei racconti dell'autore pubblicati postumi. La storia tratta di Kojurō, un cacciatore, che mantiene la famiglia di sette figli grazie alla vendita delle pelli d'orso. Un giorno, egli si imbatte in un orso che tenta di convincerlo a non sparare più, o perlomeno a concedergli altri due anni di vita. Kojurō acconsente, ma due mesi dopo viene ucciso da un altro degli animali che aveva frainteso le sue intenzioni. Al funerale dell'uomo si raduneranno tutti gli orsi del monte Nametoko, in segno d'amicizia.

[22] Termine estremamente difficile da tradurre per via della sua molteplicità di significati. Viene usato anche nel senso di 'mobilità' o 'flessibilità' del lavoro. Ci viene il sospetto che possa essere equiparato al concetto di 'liquidità' della società come inteso da Zygmunt Bauman, ovvero al cambiamento frenetico che caratterizza il mondo in cui viviamo – all'assenza di stabilità in ogni campo delle relazioni e dell'agire umani. Cfr. ad es. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Bari – Roma, Laterza, 2003.

[23] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata* ni, *op. cit.*, p. 319.

proprio nome, il ricordo degli avvenimenti del giorno precedente, *et similia*), poiché anche la memoria è, in tale contesto, caratterizzata da un'imprevedibile potenzialità di liquefarsi.

Dopo qualche ora, tuttavia, la donna si alzerà per preparare la colazione e sparirà per non tornare mai più, infrangendo l'aura di domesticità che si era venuta a creare e lasciando l'uomo – e voce narrante – solo, seppure rassegnato.

Il 'mini-racconto' che segue è ambientato in un luogo denominato "la valle" (*tani*)[24]. I suoi abitanti tengono una sorta di diario giornaliero che chiamano "il libro" (*hon*) e citano spesso un evento avvenuto decenni prima, detto '*dairyūdō*' ("la grande fluidità")[25]. Smettere di scrivere il proprio "libro" vuol dire rinunciare a una vita coerente con il proprio passato, e prepararsi alla morte: qualsiasi evento che non venga trascritto cade, difatti, per sempre nell'oblio.

Nel capitolo sedicesimo, Takahashi descrive, invece, un mondo in cui i morti gradualmente tornano sulla terra, e la difficile convivenza che viene a crearsi tra essi e i vivi[26].

Il capitolo diciassettesimo tratta di Hiroshi, un professore universitario di letteratura che si accorge della scomparsa di Mori Ōgai[27] quando, durante un seminario, uno dei suoi studenti migliori lo esclude dalla propria presentazione sulla letteratura di periodo Meiji. Scoprirà però che quello non è che l'inizio: la sera stessa sarà la volta di Kanta, il proprio cane, accompagnato dopo qualche giorno dal figlio Masaru. La distruzione proseguirà, quindi, fino alla dissoluzione di edifici e catene montagnose (ingoiate da una nebbia nera). La scena finale vedrà Hiroshi rimasto da solo con la moglie Keiko, ormai quasi incapace di mormorar parola, che ode il fischio di un treno in lontananza.

Il flusso dei racconti si interrompe, bruscamente, con il capitolo diciannove. Qui, l'alternanza di una narrazione in prima e terza persona, applicata fino a questo momento, viene complicata dall'improvvisa introduzione di un 'tu narrante'[28]. Questa indefinita seconda persona esplora una serie di scenari privi di qualsiasi presenza umana, ma che hanno tutta l'aria di essere stati appena abbandonati: pasti fumanti rimangono sulle tavole, vasche piene fino all'orlo sembrano solo attendere che qualcuno vi s'immerga. Tali 'scenografie svuotate'

---

[24] Anche questo capitolo è scritto dal punto di vista di un narratore in prima persona.

[25] Termine che suggerisce al lettore che il 'mondo' qui descritto corrisponda a una fase successiva del racconto precedente, in cui la *ryūdō* è dunque ulteriormente degenerata.

[26] Il contenuto del capitolo sembra essere un sorta di versione alternativa di *Dauntaun e kuridasō*, il quinto dei racconti di *Sayonara Kurisutofā Robin.*

[27] Mori Ōgai (1862-1922) , scrittore e medico dell'esercito giapponese, è considerato assieme a Natsume Sōseki (1867-1916) il padre della letteratura moderna giapponese e il più grande del periodo Meiji. Tra le sue opere più famose si ricordano *Maihime* (La ballerina, 1890), *Vita sexualis* (1909) e *Sanshō Daiyū* ("L'intendente Sanshō", 1915), tutte tradotte in italiano. Anche questo nome viene trascritto nel romanzo in *katakana* – vedi, per un'interpretazione della ragione, il paragrafo successivo.

[28] In giapponese, l'"*anata*" usato nel linguaggio cortese.

sono immediatamente riconoscibili per il lettore: le prime tre provengono dal celebre film dello Studio Ghibli *Il mio vicino Totoro*[29]; la successiva è la stanza che Wendy e i suoi fratellini dividono in *Peter Pan*; l'ultima è una casa in mezzo a un bosco di bambù, il cui interno è costellato di oggetti che rimandano alle più famose fiabe giapponesi[30]. "Tu" riesce a spostarsi dall'una all'altra al giungere alle sue orecchie di un suono acuto, che alla fine riconoscerà come il fischio di un treno. Si ritroverà dunque anch'egli (o ella?) sul treno della Via Lattea.

Il capitolo venti si riapre, invece, con Giovanni sul treno. La narrazione procede da qui in poi in una sorta di *loop* che avvicenda, a distanza di brevi frasi, il punto di vista di Giovanni e quello di un io narrante – che ripetono i medesimi eventi. È circa a metà di esso che il testo comincia a impaludarsi, smarrendo la definizione spaziale data dalle virgolette o dai vuoti, concentrandosi in pagine fitte di flusso di coscienza o esplodendo all'improvviso in altre riempite da una, singola, frase in grassetto – in cui Giovanni esprime il proprio terrore di non capire più cosa stia succedendo.

Segue dunque la parte quarta, *Ginga Tetsudō no kanata ni* – la finale del romanzo, e l'unica a non essere divisa in capitoli. La citazione con cui questa esordisce proviene dal capitolo quinto di *Ginga Tetsudō no yoru* – dal titolo *Tenkirin no hashira* ("*Tenkirin*[31]") – precedente all'arrivo di Giovanni sul treno.

A consistenti brani provenienti dal romanzo di Miyazawa, si alterna, dunque, il monologo interiore di uno scrittore in crisi, le pagine del cui lavoro svaniscono nel nulla non appena scritte. Si riesce a inferire come sia responsabile di ciò una forza superiore, che guida l'autore durante la composizione dell'opera. La versione finale del testo, che in luogo di dissolversi nel nulla sembra brillare nell'oscurità, corrisponde al passaggio di *Ginga Tetsudō no yoru* appena precedente al momento in cui Giovanni riprende coscienza sulla collina, alla fine della sua avventura.

In prossimità del finale, avviene tuttavia un altro importante cambio scena.

Si torna a una terza persona narrativa (*kare*, "egli"), che si scopre essere un astronauta in procinto di risvegliarsi dall'ibernazione. L'uomo, in uno stato di sospensione tra sonno e veglia, parla con "l'uomo ammantato", che si definisce il 'capotreno' della navicella. Questi

---

[29] Sono rispettivamente la tana di Totoro (p.454), la fermata dell'autobus a cui Satsuki e Mei si fermano sotto la pioggia (*Ibidem*) e la casa in cu vanno a vivere con il padre (p.457).

[30] Tra questi una pesca e degli scheletri di passero: il primo un palese riferimento a *Momotarō* (che si sa essere nato da una pesca), il secondo a *Shitakiri suzume* ("Il passero a cui venne tagliata la lingua")

[31] Colonna di pietra in cui viene incastrata una ruota, anch'essa in pietra o legno, che si trova all'entrata di alcuni templi buddhisti, soprattutto nella regione del Tōhoku. Il nome significa letteralmente "ruota del bel tempo", e si crede che il farla girare serva a comunicare con i morti, e a prevedere la fortuna e il meteo.

lo aggiorna sullo stato del progetto aerospaziale a cui hanno preso parte, dal nome *ginga tetsudō keikaku* ("progetto treno della Via Lattea"), spiegandogli come durante il suo riposo criogenico la Terra sia stata distrutta e come, conseguentemente, egli sia l'unico essere umano sopravvissuto[32].

A questo punto, tutto viene inghiottito dal buio; l'unico essere che rimane è un "uomo" (o forse una donna?) la cui identità e il cui corpo si stanno disgregando. Non gli (le?) non rimangono che una borsa e un pugno di pagine manoscritte, che riesce a incenerire prima di essere divorato dal nulla.

È alla fine del volume che riappaiono due nomi noti.

Giovanni e Ran, nuovamente in viaggio sul treno, decidono di scendere a un'altra stazione, anche questa completamente deserta. Giunti davanti a una fontana, Giovanni si ferma a rimuginare, preoccupato da quello che li aspetta; ma si consola, nel pensare: «Noi 'esistiamo'. Il mondo 'esiste'. Cosa si potrebbe desiderare più di questo? »[33] .

Finché il piccolo Ran non lo ridesterà dalle sue meditazioni, e i due bambini non riprenderanno un viaggio di cui non si riesce a scorgere la fine.

3.3 Un'opera di intersezioni testuali

Dopo questo, seppur incompleto sommario, vorremmo avviarci in direzione di un'analisi più dettagliata dell'opera. Innanzitutto, tentando di definirla in rapporto alla precedente produzione dello scrittore; quindi, in relazione al celebre 'iperromanzo' calvininano, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Ciò che il riassunto proposto sopra evidenzia a colpo d'occhio, è il numero di temi che le ultime due opere di Takahashi sembrano avere in comune: sia *Sayonara Kurisutofā Robin* che *Ginga Tetsudō no kanata ni* toccano infatti la questione degli universi paralleli, immaginano catastrofi che sprofondano tali mondi nell'entropia (o nel secondo caso, nella 'fluidità'), riflettono sul tema del doppio e – in generale – sulla scrittura e sul rapporto che la dimensione della *fiction* intrattiene con quella del reale.

La cosa non dovrebbe stupirci: se abbiamo specificato come Takahashi ritenga *Ginga Tetsudō no kanata ni* essere una sorta di 'seguito' di *Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu*, la

[32] Ci verrà infatti spiegato che l'uomo nel mantello non è che un'allucinazione, e che la sua voce appartiene in realtà al computer di bordo.
[33] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata ni*, *op. cit.*, p.563.

raccolta *Sayonara Kurisutofā Robin* potrebbe essere considerata un'ideale continuazione (prevalentemente in senso cronologico) del primo. Sia il racconto eponimo, sia il successivo *Tōge no wagaya*, sono infatti stati stesi in contemporanea con le ultime puntate del romanzo[34], ed è dunque del tutto plausibile che le preoccupazioni abbracciate dall'autore in quel periodo siano filtrate in entrambe le opere.

Ma l'affinità tematica non è l'unico punto che le lega. In quella che è probabilmente una coincidenza non priva di significato, i loro titoli riprendono quelli dei primi due romanzi pubblicati da Takahashi: la celebre opera prima *Sayōnara, gyangutachi* e il seguente *Niji no kanata ni*, quasi Takahashi avesse inconsciamente deciso di marcare *a priori* il 2011 quale nuovo 'anno zero' della sua carriera.

Sayonara Kurisutofā Robin non è l'unico testo a trovarsi in aperta ed evidente relazione con lo scritto in esame. Se abbiamo sottolineato come nella sua parte terza Takahashi inserisca un sipario dedicato al racconto *Nametokoyama no kuma* di Miyazawa, o ancora, notato i diversi riferimenti a opere letterarie di varia provenienza disseminati lungo l'intreccio[35], si dimostrano ancora più numerosi i riferimenti ai lavori precedenti dello stesso autore.

Abbiamo già rimarcato come la prima apparizione dei fratellini Ran e Kī (e del loro genitore) sia avvenuta in *Aku to tatakau*[36]. Allo stesso modo, il paese del vecchio West in cui Giovanni e Ran smarriscono la via sembra richiamare l'ambientazione di *Gōsutobāsutazu*.

O ricordiamo, ancora, il caso di Kenji, il protagonista del secondo capitolo della terza parte: il suo è anche il nome del personaggio principale di *Itsuka, sōru torein ni noru hi made*. Anche l'aneddoto del padre di G** a proposito de "l'uomo più solo dello spazio" fa la sua comparsa anche in quest'ultimo romanzo[37].

Non sono solo i riferimenti alle proprie opere ad abbondare. Abbiamo notato come, dopo aver abbandonato la spiccata tendenza autobiografica che ha dominato la sua prima produzione, Takahashi sia migrato verso un filone definibile come più 'metaletterario'. Non bisogna qui dimenticare come la metanarrativa sia per un autore, in generale, un'opportunità per riflettere non solo sulla scrittura in generale, ma anche sulla propria.

---

[34] *Tōge no wagaya* è infatti comparso sul numero di gennaio 2011 di *Shinchō*; mentre, ripetiamo, la serializzazione di *Ginga Tetsudō no kanata ni* su *Subaru* è stata ultimata nel febbraio dello stesso anno.

[35] Basta ricordare, ad esempio, il battesimo del gatto de "l'uomo più solo dello spazio" come Ronzinante, in un omaggio al Don Chisciotte di Cervantes – e forse in un parallelo che evidenzia la vanità delle 'missioni' di entrambi i personaggi.

[36] Unica delle apparizioni in cui il padre ha un nome – appunto, Takahashi-san (trascritto in *katakana*) – che è anche il modo in cui Takahashi Gen'ichirō designa il proprio alter ego letterario all'interno delle sue opere critiche. Per approfondire l'utilizzo paradossale che lo scrittore fa di tale doppelgänger immaginario, cfr. Uchida Tatsuru, "Shijō saikyō no hihyō sōchi 'Takahashi-san'", in *Gendaishi Techō Tokushūban – Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 46-51.

[37] Vedi Satō Yasutomo, "Yomu koto to, kaku koto", *op. cit.*, p.311.

Anche nei suoi romanzi più recenti, difatti, Takahashi non rinuncia all'occasione né di creare personaggi surrogati di se stesso (in certi casi, come vedremo, anche più di uno) né – come nel caso emblematico di *Nihon bungaku seisuishi* – di ricorrere apertamente alla *self-insertion*[38]. Lo scrittore anonimo, e padre di Ran e Kī, si dimostra indubbiamente più vicino a un surrogato autoriale che alla seconda delle opzioni, ma questi, nel caso di *Ginga Tetsudō no kanata ni*, non è la sua unica personificazione. Il personaggio di Kenji, sebbene al contempo una citazione da un proprio scritto e un (ennesimo) omaggio a Miyazawa, è anche infatti una versione alternativa del giovane Gen'ichirō, coinvolto nella violenza dei movimenti studenteschi e costretto al lavoro in fabbrica per mantenere la prima moglie e la figlia; il quale però, al contrario del Takahashi che conosciamo, sembra non essersi mai approcciato alla scrittura.

È opportuno aprire in questa sede una rapida parentesi a proposito dei nomi nell'opera di Takahashi.

Un principio generico applicato dallo scrittore è di riportare i nomi di tutti i personaggi in *katakana*[39]. Tale operazione sortisce un particolare effetto di straniamento parodico, soprattutto quando i personaggi non sono effettivamente 'originali' ma citati da altri contesti (personalità storiche, altre opere letterarie, *manga*, musica pop, ecc.). Nel caso delle prime due parti del romanzo abbiamo invece un'interessante eccezione: i due protagonisti vengono ivi presentati come rispettivamente G** e C**, così come avviene per i loro compagni di classe (ricordiamo Z**).

Il motivo di tale scelta stilistica non è chiaro, ma può facilmente essere ipotizzato.

Essendo i nomi in *katakana* già nell'opera originale, il renderli nello stesso alfabeto non sarebbe che una mera 'ritrascrizione' priva di effetti trasformativi, e il desiderato risultato 'estraniante' verrebbe del tutto vanificato. Il tradurli solo con l'iniziale e i due asterischi, invece, li trasforma in una sorta di codice, ognuno quasi indistinguibile dall'altro – e suggerisce da un lato l'ambientazione (seppur a malapena abbozzata) distopica e 'stellare' del

[38] Letteralmente, "auto-inserimento" dell'autore. Termine mutuato dall'ambito dei 'fan fiction studies', consiste nell'operazione letteraria che permette all'autore di comparire come personaggio all'interno della propria opera, in ambito postmodernista generalmente con intenti parodici e, soprattutto 'riflessivi' (nel senso che Linda Hutcheon dà all'espressione *self-reflexive literature* da sé coniata; Vedi, ad. es. *The politics of postmodernism*, Londra, Routledge, 2002).

[39] L'uso dell'alfabeto sillabico *katakana* nel giapponese contemporaneo è di norma riservato al dare enfasi o al trascrivere i nomi stranieri. Ipotizziamo qui che, quella dell'autore di utilizzarlo come 'veste grafica' di tutti i propri personaggi (originali o meno) sia – perlomeno da *Nihon bungaku seisuihsi* in poi – una scelta coerente e strategica con lo scopo di segnalare lo status 'fittizio' della dimensione in cui essi si muovono e operano. Purtroppo non esistono ancora studi che si focalizzino su quest'aspetto del lavoro di Takahashi, ma confidiamo compaiano presto.

romanzo; mentre dall'altro offre uno stimolo potente nei confronti del lettore perché cerchi di decodificare il testo, come se esso stesso gli proponesse una serie di indovinelli.

Lo stratagemma caratterizza il romanzo, *ergo*, come una sorta di smisurata 'macchina ludica', che ha tra i suoi scopi primari quello dell'intrattenimento, nonché del coinvolgimento del lettore. Altro elemento che, ne discuteremo a breve, Takahashi Gen'ichirō condivide con Italo Calvino.

La ragione per cui ci siamo soffermati a sottolineare le profonde e numerose relazioni presenti tra *Ginga Tetsudō no kanata ni* e il resto delle opere di Takahashi è che esse sembrano dare a tale scritto una rilevanza senza precedenti, e farne la sua opera più rappresentativa finora.

Se la stesura di *Nihon bungaku seisuishi* è infatti stata un modo per lo scrittore per ridefinirsi nell'ambito della letteratura nazionale, *Ginga Tetsudō no kanata ni* delinea lo sforzo di dimensioni 'cosmiche' di Takahashi di ridefinire se stesso attraverso il confronto con la propria opera.

È tuttavia in occasione di una recente intervista a proposito di *Sayonara Kurisutofā Robin* che egli afferma come, oltre che in tale riarticolazione della propria identità di autore, la vera natura di entrambi gli scritti si manifesti in una forma di «inconscia preparazione» agli imprevedibili e catastrofici eventi di quello a cui lo scrittore continua a riferirsi come a 'quel giorno'[40].

3.4 Il processo romanzesco

Dopo averlo tanto lungamente messo da parte, è, da questo paragrafo, il momento di riprendere in mano e soppesare il nostro 'prototipo calviniano' – con lo scopo di raffrontarlo con il profilo finora tracciato dell'opera in analisi.

[40] Takahashi Gen'ichirō, *Boku ga "Sayonara Kurisutofā Robin" o kaita wake*, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2012/05/201205_01.php (ultima data di accesso: 10/05/15). L'intervista, è interessante notare, è tenuta dal 'doppio' dell'autore, Takahashi-san. La citazione esatta è la seguente: «[…]Inconsapevolmente, scrivendo del destino di questi personaggi fittizi, mi sono preparato [al disastro che sarebbe accaduto]. Se il significato di questo romanzo è cambiato a metà del cammino, vuol dire forse che, dopo 'quel giorno', è diventato in grado di proseguire verso il prossimo stadio (*tsugi no suteppu*)». L'autore non specifica, malauguratamente, il significato di tale 'prossimo stadio'.

Se una notte d'inverno un viaggiatore è un romanzo che non ha bisogno di presentazioni. È stato esaminato approfonditamente in italiano ma anche in lingue da esso ben lontane, ed è probabilmente l'opera più letta e tradotta di Italo Calvino[41].

Arriva a scriverlo uno scrittore al massimo della sua popolarità, ma in crisi riguardo a come approcciarsi alla narrativa in maniera 'nuova'. È questo infatti il momento culminante del suo cosiddetto "periodo combinatorio": periodo che affonda le radici nel suo trasloco a Parigi del 1967[42] e nel contatto diretto con le idee di Raymond Queneau (quindi, dell'OuLiPo[43]), e con la semiotica di Roland Barthes[44].

L'accostarsi a tali posizioni apre a Calvino nuove strade compositive. Esse gli permettono di elaborare un metodo di scrittura che sperimenti le regole del «gioco 'romanzesco'», e che punti all'ideale di «[…]giocare al romanzo come si gioca a scacchi»[45] – basandosi cioè su un certo numero di meccanismi e norme che vengono però stabilite dallo scrittore stesso, quale ad esempio è il principio della *contrainte* oulipiana[46].

Tuttavia, la concezione di 'letteratura combinatoria' – formulata per la prima volta nel saggio del 1967 *Cibernetica e fantasmi* e usata come mezzo di esplorazione del possibile nella progettazione di romanzi quali *Il castello dei destini incrociati*, *La taverna dei destini incrociati* (pubblicati insieme nella loro versione definitiva, e in un unico volume, nel 1973) e *Le città invisibili* (1972) – sembra negli anni successivi rispondere sempre meno alle necessità dello scrittore.

La difficoltà di adeguarsi fino alla fine alla rigida grata strutturale impostasi durante la stesura dei primi due romanzi nominati *supra*, gli impedisce difatti di ultimare quella che avrebbe dovuto essere una trilogia – e il cui ultimo tomo, da intitolare *Il Motel dei destini*

---

[41]Il quale è a sua volta, dopo Umberto Eco, l'autore italiano più tradotto all'estero. Cfr. Maria Sepa, "Eco nel mondo che batte Calvino che batte Dante", da il *Corriere della Sera*, 25/01/2015, p.9.

[42] Vedi Mario Barenghi e Bruno Falcetto, "Cronologia", in Italo Calvino, *Romanzi e Racconti I*, Milano, Mondadori, 1991, p. LXXIX.

[43] *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Officina di Letteratura Potenziale), gruppo fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais con l'intento di applicare regole matematiche alla scrittura e sperimentare la creazione letteraria legata da regole.

[44] Al contempo «…sentendo attrazione e avvertendo i limiti dell'uno e dell'altra», afferma Calvino stesso in un'intervista del 1968. Vedi Italo Calvino, *Saggi I*, Milano, Mondadori, 1995, p. 231.

[45] Italo Calvino, *Il romanzo come spettacolo*, in Id., *Saggi I*, pp. 272-273.

[46] Ovvero 'costrizione', 'regola': «[…] c'è, infatti, la necessità di quelle che i francesi chiamano *contraintes* o regole, costrizioni, strutture, vale a dire i criteri organizzativi e costitutivi dei testi letterari che si vorrebbero ricondurre a formule algebriche, a griglie matematiche e che sono concepiti non come ostacolo al libero sfogo della fantasia, ma, semmai, come suoi incentivi». Vedi Italo Calvino, Saggi II, Milano, Mondadori, 1995, p. 1429.

incrociati, avrebbe dovuto avere come base figurativa non dei tarocchi, ma dei *comics* americani[47].

Calvino però non demorderà: nel 1977, dopo anni di sedimentazione, comincerà a lavorare a un altro romanzo di ambizioni combinatorie, al quale si riferirà icasticamente come *Incipit*[48] – titolo provvisorio del libro che verrà poi pubblicato come *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Esso verrà quindi dato alle stampe nel 1979, dopo sei lunghi anni di 'silenzio narrativo'[49]. È evidente come questa sia un'opera definibile di 'lunga gestazione', ma lo è ancora di più se consideriamo che i temi da essa affrontati emergono già in un saggio che precorre la composizione di due anni: *La squadratura* (1975), dedicato al pittore Giulio Paolini[50].

Il breve saggio in questione considera i lavori dell'artista non in quanto dipinti, ma come «momenti del rapporto tra chi fa il quadro, chi guarda il quadro e quell'oggetto materiale che è il quadro»[51] – affermazione nella quale il sostituire il termine 'libro' a 'quadro' evidenzia le preoccupazioni calviniane (e, ovviamente, barthesiane) riguardanti il problematico rapporto autore-lettore nella creazione dell'opera d'arte, e la relazione che i due intrattengono a loro volta con l''oggetto libro', quali emergeranno prepotentemente in *Se una notte*. Lo scritto si chiude dunque, emblematicamente, con il paragrafo seguente:

> Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta con il nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere.
>
> Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* di innumerevoli volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere.[52]

---

[47] Un preziosa risorsa riguardo a questo progetto abortito di Calvino si dimostrano le sue lettere dei primi anni Settanta. Cfr. la missiva indirizzata a Antonio Faeti del 20 agosto 1973, in Italo Calvino, *Lettere – 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p.1211.

[48] In una lettera datata 3 luglio 1978 destinata a Daniele Ponchiroli, Calvino scrive infatti di stare lavorando da un anno a uno scritto con tale titolo. Cfr. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op. cit.*, p. 1374.

[49] A cui fa riferimento, in uno sfoggio di autoironia, lo stesso Calvino nel primo capitolo del romanzo: «Dunque, hai visto su un giornale che è uscito *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, nuovo libro di Italo Calvino, che non ne pubblicava da vari anni». Vedi Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e racconti II*, Milano, Mondadori, 1995, p. 614.

[50] Italo Calvino, "La squadratura (per Giulio Paolini)", in *Saggi II*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1981-1990.

[51] *Ibidem*, p. 1981.

[52] *Ibidem*, pp. 1989-1990.

Inutile tentare di scavare nel significato di parole tanto lapalissiane: Calvino stesso ci risparmia la fatica di tradurre tale conclusione in termini letterari. Ci fornisce inoltre un potente indizio di quanta meditazione sia i temi, sia la struttura del suo romanzo più famoso gli abbiano richiesto.

Non è necessario ricordare come questa gestazione prolungata sia un elemento in comune tra l'opera e *Ginga Tetsudō no kanata ni* – pur notando la differenza tra gli approcci dei due autori all'atto fisico della scrittura[53]. Se Calvino, infatti, ha spesso e volentieri ripetuto la violenza e la fatica da lui provate durante la stesura di un romanzo[54], Takahashi nei suoi saggi e interviste insiste piuttosto sul «divertimento dello scrivere»[55]. Tali sentimenti del tutto opposti si riflettono su due stili che divergono considerevolmente: il primo fa dell'esattezza la sua ragione, e riflette e cesella il racconto parola per parola, prediligendo naturalmente il testo breve. Il secondo, invece, punta su una scrittura fluida e libera da regole[56] e convenzioni, e procede per l'accumulazione di 'blocchi'[57] – sebbene, perlomeno nel caso del romanzo in questione, non si trovi esente da revisioni.

Nel complesso, però, le modalità dello scrivere dei due autori non si dimostrano così distanti. Per entrambi, infatti, la scrittura non è mai 'originale', ma è sempre la riscrittura di qualcos'altro. Come afferma Calvino nel rispondere alla domanda "Perché scrivete?" nel saggio omonimo del 1984:

> Perché scrivo?
>
> Perché sono insoddisfatto di quel che ho già scritto e vorrei in qualche modo correggerlo, completarlo, proporre un'alternativa. In questo senso, non c'è stata una «prima volta» in cui mi sono messo a scrivere. Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere.[58]

Si dimostra comparabile, se non molto simile, la tendenza di Takahashi Gen'ichirō a misurarsi continuamente con il resto delle proprie opere, riprendendo personaggi e vicende da un romanzo all'altro per esplorare possibilità ancora non sfiorate, dare versioni alternative

---

[53] Parlando, più specificatamente, di un Takahashi Gen'ichirō post-anni duemila.
[54] Cfr. Italo Calvino, *Saggi II*, Milano, Mondadori, 1995, p. 1863.
[55] Vedi ad esempio una sua *keidan* relativamente recente sul tema dello scrittore e dell'opera prima: Motoya Yukiko, Takahashi Gen'ichirō, Kakuta Mitsuyo, "'Hajimete no shōsetsu' ga dekiru made" (Giungere al 'primo romanzo'), *Gunzō*, 10, 2013, p.128.
[56] *Ibidem.* Cfr. anche, a proposito della libertà della scrittura, Katō Norihiro e Takahashi Gen'ichirō, *Yoshimoto Takaaki ga bokutachi ni nokoshita mono* (Cosa Yoshimoto Takaaki ci ha lasciato in eredità), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013, p. 27 e segg.
[57] Vedi, a proposito del metodo compositivo takahashiano, il Capitolo 2 di questa tesi.
[58] Italo Calvino, *Saggi II, op. cit.*, p.1832.

della stessa storia. Entrambi sembrano dunque rifuggire una concezione di 'originalità' non solo assoluta rispetto all'intero panorama letterario in cui si collocano[59], ma rispetto anche al resto della propria produzione. Così, il modello intertestuale che essi abbracciano è al contempo 'estroflessivo' e riflessivo.

I due termini, tuttavia, non hanno esclusivamente il significato formulato da Ulla Musarra-Schroeder, che vede, in *Se una notte,* tale «intertestualità a doppia dimensione» verificarsi verso l'esterno come «un certo tipo di riscrittura, i cui modelli risultano diffusi o sfocati»; e, verso l'interno, come «rispecchiamenti intratestuali [che] comprendono la ripetizione di certi modelli o schemi di azione in collegamento con una costellazione quasi costante di attanti»[60].

La riflessività si rivela, infatti, anche nella rielaborazione continua di tematiche, figure e ambientazioni già al centro delle altre opere dei due autori, in una rivisitazione iterata che fa – volente o nolente – dell'indefinito (o dell'impossibilità del definire) e del 'non finito' due temi fondamentali dell'*écriture* di Calvino e Takahashi.

3.5 Finito e non finito

La questione del 'non finito' in Calvino, e in particolare in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, è stata indirizzata più volte dalla critica, e, non sorprendentemente, persino dall'autore stesso.

In un'occasione in particolare, lo scrittore si espone per rispondere a una recensione a opera di Angelo Guglielmi al proprio libro, con uno scritto intitolato *Se una notte d'inverno un narratore*.

Qui egli parla del proprio stratagemma della lettura (e dunque, scrittura) forzatamente interrotta quale forza di propulsione dell'intreccio del romanzo: l'interruzione, afferma, è un *escamotage* volto ad innalzare la *suspense* ed è propria della letteratura 'popolare', o ancor

[59] L'originalità in ambito letterario è del resto il frutto dell'Ottocento romantico e del primato e unicità dell'individuo, e quindi dell'autore, che tale periodo promuove. Si potrebbe, invece, parlare del 'citazionismo postmodernista' come una forma di tributo al concetto di *auctoritas* letteraria. A tal proposito, si rimanda qui al saggio di Carla Benedetti che argomenta la 'sopravvivenza' dell'autore alla sua 'morte' preannunciata da Barthes: Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore: indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.

[60] Ulla Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete – Percorsi moderni e postmoderni di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni Editore, 1996, p169.

meglio del "romanzesco" – ambito da cui egli attinge a piene mani i motivi degli *incipit* che costituiscono metà dell'opera.

Sottolinea inoltre:

> Nel romanzo "romanzesco" l'interruzione è un trauma, ma può anche essere istituzionalizzata (l'interruzione delle puntate nei romanzi d'appendice al momento culminante; il taglio dei capitoli; il "facciamo un passo indietro"). L'aver fatto dell'interruzione dell'intreccio un motivo strutturale del mio libro ha questo senso preciso e circoscritto e non tocca la tematica del "non finito" in arte e letteratura che è un'altra cosa. Meglio dire che non si tratta qui del "non finito" *ma del "finito interrotto",* del "finito la cui fine è occultata o illeggibile", sia in senso letterale che in senso metaforico. [61]

Il non finito/finito interrotto a cui fa riferimento Calvino in questo contesto, dunque, è assimilabile in un certo senso al 'posposto', o al senso dell'attesa dato dall'interruzione di un capitolo – o una puntata nel caso del romanzo su rivista – con un evento imprevisto e pregno di conseguenze. Ovvero, con quello che in ambito televisivo viene definito *cliffhanger*[62].

I suoi *incipit*, difatti, si fermano generalmente su rivelazioni inattese o situazioni di pericolo per il protagonista, frustrando doppiamente le aspettative del lettore – e del Lettore, il protagonista del romanzo-cornice.

Lo stesso avviene per le costellazioni di racconti che nascono e muoiono nella Via Lattea di Takahashi. Con l'eccezione di quelli che si concludono con la morte del protagonista[63] , gli altri si fermano improvvisamente poco dopo o immediatamente prima – lasciandoci dunque nient'altro che un inquietante senso di premonizione – di un avvenimento che scuote lo *status quo* stabilito dalla narrazione. L'esempio più eclatante è quello della chiusura della prima parte del romanzo: questa tronca a metà il diario de "l'uomo più solo dello spazio" sulla scena del ritrovamento di un oggetto misterioso da parte del gatto Ronzinante – che scopriremo nella parte successiva essere nient'altro che la statua di un felino.

Altri esempi di racconti 'interrotti' su una situazione di tensione sono quello del capitolo tredici, che narra la mattina pigra dei due amanti e l'improvvisa scomparsa di lei a causa della *ryūdōsei*; il capitolo sedici e la storia del ritorno del fratello maggiore del protagonista,

---

[61] Italo Calvino, "Se una notte d'inverno un narratore", in *Alfabeta*, I, 8 dicembre 1979, p. 4-5, riportato in Id., *Romanzi e Racconti II*, p. 1390.

[62] L'Oxford Dictionary fa risalire l'origine del termine agli anni Trenta, «[…]from early film serials in which episodes ended with characters in desperate situations such as hanging off the edge of a cliff». Mai vocabolo più appropriato al contesto, visti i titoli contenenti "coste scoscese" e "vento e vertigine" *et similia*, dei dieci incipit calviniani.

[63] Dei quali, oltre che il caso de "l'uomo più solo dello spazio" abbiamo, ad esempio, quello del secondo capitolo della terza parte: la storia di Kenji. Vedi il paragrafo 3.2.

Takurō, dall'aldilà – che prima di troncarsi vede Takurō spodestato dalla propria stanza dal fratello, e la propria ragazza lasciarlo per uno dei 'morti'. O, ancora, il capitolo diciotto, dedicato alla paradossale storia di Simon, un *personal trainer* statunitense trasferitosi in Giappone che presta i propri servigi solo ad atleti letterati, e che finisce per essere perseguitato dal cadavere di un cliente, da lui riportato in vita grazie a dei mistici poteri.

Takahashi, come Calvino, sfrutta le caratteristiche del "romanzesco" per "sedurre consciamente" il lettore[64] tenendo vivo il suo interesse; ma l'interruzione che egli sfrutta, più che uno stratagemma come nel caso calviniano, è del tipo 'costituzionale'[65]. Sappiamo difatti che, canonicamente, in Giappone è uso pubblicare su una delle numerosissime riviste letterarie attive un estratto, se non l'opera nella sua interezza, prima dell'uscita dell'edizione in volume.

Non sono in molti ad avere provato ad analizzare il sistema editoriale nipponico dall'esterno, ma fra questi il nome più significativo rimane quello di Masao Miyoshi. Per lo studioso di Harvard una delle caratteristiche più salienti che distingue lo *shōsetsu*[66] da quello a cui si riferisce come "romanzo occidentale" è la tersa episodicità del primo, che «disperde e decentralizza l'arte così che il lettore, come l'autore, possano diventare coscienti dello spazio al di fuori dell'opera […]. Di conseguenza, è di solito pubblicato in forma seriale. Il progresso della narrazione, non pianificato all'inizio, è una coordinata del tempo esterno. Mentre la narrazione procede, la sua forma cambia continuamente.»[67]

Se tale affermazione di Miyoshi è più strettamente applicabile al romanzo giapponese delle origini che a quello attuale, il suo punto di vista spiega forse allo stesso tempo l'attenzione e la ricettività che gli autori contemporanei mantengono per il cosiddetto "mondo non scritto". Essa chiarisce inoltre la tendenza alla frammentarietà e al finale aperto che è stata da sempre riscontrata in molti scrittori rappresentativi del genere dello *shōsetsu*, fluita naturalmente all'interno del bagaglio di dispositivi letterari liberamente usati dai postmodernisti – e in generale dagli autori dell'arcipelago che hanno iniziato la propria carriera negli anni Ottanta.

---

[64] Italo Calvino, *Romanzi e racconti II, op. cit.*, p. 1391. Nel rispondere ancora una volta a Guglielmi scrive, piccato, il seguente: «Di questo discorso, quello che non mi va giù è il *se pure inconsapevolmente*. Come: inconsapevolmente? Se ho messo Lettore e Lettrice al centro del libro, sapevo quel che facevo. Né mi dimentico neanche per un minuto (dato che vivo di diritti d'autore) che il lettore è *acquirente*, che il libro è un oggetto che si vende sul mercato. Chi crede di poter prescindere dall'economicità dell'esistenza e da tutto ciò che essa comporta, non ha mai avuto il mio rispetto. Insomma, se mi dai del seduttore, passi; dell'adulatore, passi; del mercante in fiera, passi anche quello; ma se mi dai dell'inconsapevole, allora mi offendo!». Corsivo dell'autore.

[65] O "istituzionalizzata", come l'ha chiamata Calvino stesso. Vedi *supra*.

[66] In giapponese, appunto "romanzo".

[67] Masao Miyoshi, "Against the Native Grain: The Japanese Novel and the 'Postmodern' West", in (a cura di) Masao Miyoshi e H.D. Harootunian, *Postmodernism and Japan*, "The South Atlantic Quarterly", 87/3, Durham, Duke University Press, 1988, p. 537.

La forma episodica della maggior parte delle opere takahashiane, e di *Ginga Tetsudō no kanata ni* in particolare, si appoggia su quelle che potrebbero essere definite tali 'limitazioni strutturali' per moltiplicare le storie che il romanzo contiene all'infinito – infinito a cui però, come accade con i dieci (e solo dieci) incipit di Calvino, deve essere posto un limite. Esso per di più, nel caso determinato di quest'opera, viene ulteriormente ristretto con la revisione effettuata prima della definitiva pubblicazione.

Il motore che permette l'avanzare inesorabile e fecondo della narrazione di entrambi i romanzi è quello del "paradigma dell'inesauribilità del racconto"[68]. Ma tale racconto, rimprovera Guglielmi a Calvino nel leggere dell'ambizione di Silas Flannery di narrare "tutto il possibile", fa erroneamente coincidere il possibile con l'esistente (in altre parole, con i generi letterari che Calvino seleziona e 'riscrive'). Mentre, afferma egli, «il possibile non si può enumerare, non è mai il risultato di una somma e piuttosto si caratterizza come una sorta di linea a perdersi in cui ogni punto tuttavia partecipa del carattere infinito dell'insieme»[69].

La risposta di Calvino a tale perentoria affermazione è tuttavia chiara e concisa: il possibile del romanzo non è assoluto, è piuttosto «il possibile per me»[70], un possibile isolato tra i molti possibili.

Nel caso di Takahashi, al contrario, l'enumerazione supera il numero tondo dei dieci racconti di Calvino. Essa, ancora, tende al miraggio della moltiplicazione tramite una confusione dei livelli diegetici[71]; ma oltre ad attenersi al campo dell'esistente (ovvero del già scritto), non si sofferma solo sulla citazione stretta; si permette piuttosto diversi, mozzafiato, voli creativi.

L'idea di *fiction* di Calvino partirà sempre dall'opposizione, di propria definizione, tra "mondo scritto" e "mondo non scritto": quest'ultimo è per lui «continuo, senza limiti visibili»[72], mentre il primo ha caratteristiche opposte, perché viene 'estratto' delimitando, mettendo all'altro dei confini.

> Forse è questa ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me più uno scrittore di *short stories* che di romanzi, quasi non riuscissi mai a convincermi che il mondo ipotizzato della mia narrazione è un mondo a se stante, autonomo, autosufficiente, in cui ci si può installare definitivamente o almeno per tempi lunghi. Invece mi prende continuamente il bisogno

[68] Cfr. Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991, p.16.
[69] Citato in Italo Calvino, *Romanzi e racconti II, op. cit.*, p.1393.
[70] *Ibidem*.
[71] Che affronteremo nel paragrafo successivo.
[72] Italo Calvino, "Cominciare e finire", in Id., *Saggi I*, Milano, Mondadori, 1995, p.735.

> di prenderlo dal di fuori, questo mondo ipotetico, come uno dei tanti mondi possibili, un'isola in un arcipelago, un corpo celeste in una galassia.[73]

Il racconto è per l'autore un microcosmo; sebbene la sua ambizione e le sue predilezioni puntino al "romanzo enciclopedico", egli è ben attento a sottolineare la 'differenza di scala' tra *fiction* e realtà.

Ciononostante, tale differenza non esclude la tensione, data dal rapporto di dipendenza tra le due dimensioni, verso la continuità, l'infinitezza propria della realtà. Questa tensione è presente sia nelle storie dal cosiddetto 'finale chiuso' – come può essere la cornice di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*[74]; sia, ancora più forte e palpabile, nelle storie a 'finale aperto' o 'interrotto' quali sono i mini-racconti al suo interno.

Essa viene condensata da Calvino nella pregnante immagine che emerge in *Senza temere il vento e la vertigine* (il quarto degli *incipit*), quella del "ponte":

> Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto, e procede buttando avanti notizie e sensazioni e emozioni per creare uno sfondo di rivolgimenti sia collettivi che individuali in mezzo al quale si possa riaprire un cammino pur rimanendo all'oscuro di molte circostanze sia storiche che geografiche. […]Per il racconto il ponte non è finito: sotto ogni parola c'è il nulla. [75]

Questo passo viene interpretato dai critici[76] in modo metonimico, sostituendo cioè al termine 'racconto' quello comprensivo di 'letteratura'. Tale ponte, dunque, oltre a essere costruito come una sorta di baluardo sul vuoto, è 'non finito' – interrotto, come il racconto stesso. Questa potente rappresentazione delle possibilità e degli sforzi della letteratura di vincere la vertigine verso il vuoto – in cui si rapprende il caos della realtà in cui viviamo – infatti, esplica un'ulteriore potenzialità significatrice del 'non finito' a cui abbiamo fatto riferimento sopra.

Si dimostra in questa sede pertinente la seguente osservazione di Enza Biagini, estratta dalla sua breve ma essenziale storia del concetto del non finito in arte e letteratura:

> Proprio la serie di quel ricordo incessante di Perec:
>
> *1*

[73] *Ibidem*, pp. 750-751.

[74] A proposito del quale Calvino scrive: «[…] il libro non si conclude. Solo il margine bianco tra la vita e il libro segna un confine al libro, e alla vita. La Lettrice spegne la luce perché la vita continui fuori dalla lettura e la lettura sia lettura». Da uno 'schema concettuale del libro' datato aprile 1979 e conservato inedito tra le carte dello scrittore, pubblicato postumo tra le "Note e notizie sui testi" in Id., *Romanzi e racconti II*, *op. cit.*, p. 1397.

[75] *Ibidem*, p. 690.

[76] Cfr. Rossana Avanzi, *Alla ricerca del testo perduto*, Milano, Mimesis Edizioni, 2012, p. 41 e segg.

Je me souviens que Reda Caire est passé en attraction de la porte de Saint-Cloud.

2

Je me souviens que mon oncle avait une 11 CV immatriculée 7070RL2

3

Je me souviens du cinéma Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du Caméra, et des sièges à deux places du* Panthéon

definito dall'autore «inessenziale, banale, comune se non a tutti, per lo meno ad alcuni» con quell'ultimo, brevissimo lasciato in sospeso:

480

Je me souviens (à suivre…)

evidenzia come l'equazione non finito/interminabilità abbia avuto la meglio su quella che ha visto la combinazione, più dipendente dalla tradizione, non finito/incompiutezza.[77]

Ciò che è 'non finito' è tale, dunque, perché *non può* essere ultimato. Se la letteratura è un ponte sul vuoto, anche nell'immaginario di Calvino questa si presenta come un ponte fragile, che ci tiene sospesi sul nulla e richiede continui sforzi di ricostruzione.

È qui dunque che riaffiora la concezione succitata della scrittura 'difficile', come lotta, di Calvino – che si oppone strenuamente al disordine incombente dell'esistenza. Ma tale idea dello 'sforzo continuo' appartiene – seppure non dichiaratamente, sostiene il critico Sasaki Atsushi – anche a Takahashi, per cui «la preoccupazione riguardo al 'non scrivibile' è essa stessa il catalizzatore per la 'scrittura', ovvero la sua ragion d'essere»[78].

Se per Takahashi Gen'ichirō scrivere letteratura significa perseguire persistentemente ciò che non può essere scritto o espresso, allo stesso tempo egli individua come proprio diritto e dovere anche quello di tacere di fronte al mistero. Così, in occasione di un'intervista sul modo di leggere e di scrivere la letteratura contemporanea, la sua premessa è stata «Fatemi le vostre domande, ma non sarò in grado di rispondervi»[79]. Una richiesta, *ergo*, di usufruire del diritto giuridico di rimanere in silenzio.

Lo stesso diritto mettono in pratica i personaggi di *Ginga Tetsudō no kanata ni*. Quando Giovanni chiede all'uomo ammantato, più volte, dove si trovino, o spiegazioni su cosa stia accadendo, la risposta che riceve è sempre lo stesso, criptico: «Perché credi che io lo sappia?»[80]. Anche gli astronauti tornati sani e salvi dal "buco nero della Via Lattea" – in uno

[77] Enza Biagini, "Non finito e teorie dell'incompiutezza", in (a cura di) Anna Dolfi, *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2015, p.45.
[78] Sasaki Atsushi, "Mokuhiken o kōshi shimasu" (Pratico il diritto di rimanere in silenzio), in *Bungei*, numero estivo, 2006, p.148.
[79] *Ibidem*, p. 151.
[80] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata ni*, *op. cit.* p. 192 e 480.

degli aneddoti del padre di G** – scelgono, coscientemente, il silenzio, piuttosto che il cimentarsi nel riferire un'esperienza inenarrabile.

Scopo della letteratura sembra dunque essere per entrambi gli autori la ricerca di un linguaggio che si sbilanci il più possibile verso il vuoto in cui è occultato il 'non scrivibile', senza però cadere nella voragine dell'assenza di linguaggio. E il modo che entrambi eleggono per protendersi e raccontare la 'vertigine' è la modalità metanarrativa dell'iperromanzo, di cui esplicheremo le diverse coniugazioni scelte dai due autori nel paragrafo successivo.

3.6 Livelli diegetici e *trompe-l'œil*

La forma assunta da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* alla fine della sua lunga incubazione è quella di un romanzo cornice contenente gli incipit di altri dieci romanzi – per dodici capitoli in tutto. Ognuno di questi pseudo-romanzi, a una prima occhiata, sembra essere basato su un determinato genere o prototipo romanzesco nazionale[81] – quali il giallo classico, il thriller psicologico, il romanzo dalle suggestioni erotiche ambientato in Giappone, il romanzo sovietico del dissenso, l'epopea familiare e magico-realista sudamericana, ecc.

Ma è Calvino stesso a specificare come la discriminante tra i 'mini-racconti' che sono in realtà questi inizi di romanzo sia stata invece la creazione di una determinata *contrainte*.

In particolare, egli spiega di avere disegnato un determinato numero di quadrati ispirandosi alle formulazioni della *Semantica strutturale* di Greimas[82], e di averli organizzati attenendosi a una norma da sé elaborata.[83] Avrebbe dunque continuato seguendo un graduale processo di eliminazione di possibilità narrative basato su opzioni binarie – fino all'incipit finale, in cui fra la continuazione e la fine del mondo egli si sbilancia verso quest'ultima[84] (Immagine 1).

L'intreccio avanza tramite uno schema a incastro[85] che viene spesso paragonato a quello utilizzato all'interno de *Le mille e una notte*: un succedersi inesauribile di novelle che rimandi

[81] Vedi, per una dettagliata disamina dei generi 'parodiati': Cesare Segre, "Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori", in Id., *Teatro e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp.135-172.
[82] La cui edizione italiana aveva curato per Einaudi nel 1968. Vedi Covadonga Fouces Gonzàlez, *Il gioco del labirinto*, Lanciano, Carabba Editore, 2009, p.26.
[83]Italo Calvino, "Come ho scritto uno dei miei libri", in *Oulipiana*, Napoli, Guida Editori, 1995, pp.153-170. Cfr. anche Rossana Avanzi, *op. cit.* p.14.
[84] Italo Calvino, *Romanzi e racconti II*, *op. cit.*, p. 1395.
[85] Nino Borsellino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, *op. cit.*, p. 16.

la morte *ad infinitum*. Tuttavia in questa sede, ci sembra più opportuno presentare per esso un ulteriore modello strutturale, indicato dall'autore stesso: quello del *Decameron* di Bocaccio[86].

Della raccolta in questione, Calvino nota soprattutto il netto stacco stilistico presente tra le novelle e la cornice. Le prime presentano «un'intensità di scrittura e di rappresentazione, in un ventaglio di direzioni diverse, tale da metterle in rilievo rispetto alla cornice»[87], che consiste in un quadro idilliaco della vita campestre delle sette donne e dei tre uomini che fungono da narratori, ma risulta al confronto piatta e convenzionale. Eppure, ci rammenta Calvino nello stesso scritto, il motivo per cui questa viene ambientata in tale contesto pastorale, edenico, è che essa «è contenuta in un'altra cornice, tragica, mortuaria, infernale: la peste di Firenze del 1348 descritta nell'introduzione del Decameron»[88].

In modo analogo, l'intreccio principale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, composto dalle numerose peripezie che il Lettore deve superare per unirsi in matrimonio con la Lettrice nell'*happy ending* finale, si presenta di un'estrema prevedibilità – soprattutto nel confronto con la varietà di linguaggi e stili offerti dal florilegio di mini-racconti.

Anche alla base di questi, difatti, vi sono una serie di consuetudini letterarie (ovvero, quelle che governano ciascun genere 'riprodotto' dall'autore), ma esse sono 'reinventate' nell'imitazione governata dal 'gioco delle eliminazioni' di Calvino. Le sue sono *mimesis* imperfette che non si basano sulla riproduzione pura e semplice, ma sui principi proposti dall'OuLiPo di *anoulipisme* e *synthoulipisme*. Il primo, che prevede di ridurre analiticamente le potenzialità di testi della tradizione a modelli matematici; il secondo, susseguente al primo e di tipo 'sintetico', punta all'elaborazione di procedimenti *ex novo* che amplino le possibilità della scrittura[89].

---

[86] Italo Calvino, "I livelli della realtà in letteratura", in Id., *Saggi I*, p. 395.
[87] *Ibidem.*
[88] *Ibidem*, p. 396.
[89] Per una spiegazione più dettagliata dei due principi, cfr. Covadonga Fouces Gonzàlez, *Il gioco del labirinto*, *op. cit.*, p. 30.

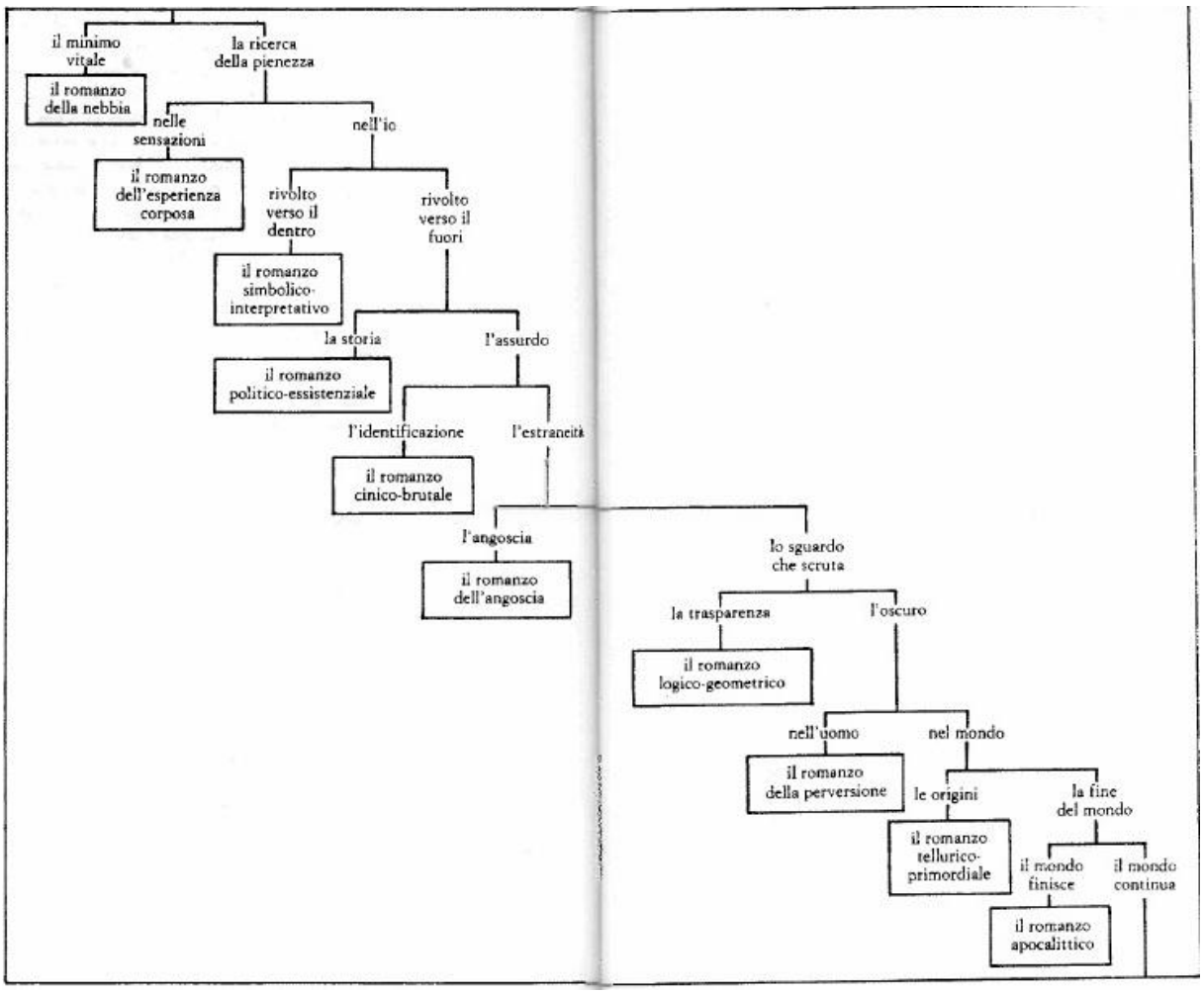

Immagine 1[90]

Allo stesso tempo, la scelta di una storia talmente scontata da riprendere una serie di *topoi* fiabeschi quale è quella che coinvolge i personaggi dei due Lettori, può essere attribuita alla passione di Calvino per la letteratura di folklore e per la *Morfologia della fiaba* proppiana[91].

Essa tuttavia contrappone, come avviene nel *Decameron*, la propria risoluzione apparentemente ordinata e prevedibile alla 'cornice del reale': il caos della vita in Italia nei tardi anni Settanta. O, in altre parole, gli anni di violenza e terrore che furono quelli di piombo[92].

Individuato tale non ininfluente contesto extradiegetico, vorremmo adesso sottolineare alcune particolarità della diegesi dell'iperromanzo – che a un'analisi approfondita si dimostra estremamente più complessa di qualsiasi opera della novellistica classica a cui esso sia stato

[90] Italo Calvino, *Romanzi e racconti II*, *op. cit.*, pp. 1394-1395.
[91] Non c'è bisogno di ricordare in questa sede del Calvino compilatore delle *Fiabe italiane* (1956), né dell'influenza che il lavoro di Propp ebbe sulla composizione della trilogia de *I nostri antenati* (1960).
[92] A questo proposito vedi anche il saggio di Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001.

paragonato. L'intenzione è, nel dettaglio, di prestare attenzione ai momenti di accavallamento dei vari livelli diegetici di cui la narrazione si compone, e di esplicare come essi intrichino la struttura di base enunciata a inizio paragrafo.

Uno degli aspetti più interessanti è costituito dalle diverse *mise en abyme* che avvengono all'interno del romanzo. Due di queste sono individuate nella particolareggiatissima analisi di Ulla Musarra-Schroeder.

La prima è caratterizzata da un *regressus ad infinitum* incompleto, ed è rappresentata dallo stratagemma escogitato da Ermes Marana per prolungare all'infinito le letture della Sultana. Introdotto a corte come traduttore, egli ha l'ordine di presentare alla consorte del governante un tot di pagine al giorno, con il patto che, quando il romanzo sarà finito, ella darà l'ordine di iniziare la rivoluzione che spodesterà il marito. Marana interromperà però la traduzione del romanzo nel momento *clou* per iniziare quella di un altro, che introdurrà perché sfogliato da uno dei personaggi del primo; e così via. La *mise en abyme* è imperfetta, però, poiché gli *incipit* calviniani sono inseriti nella cornice in modo quasi paratattico, accumulativo – non l'uno nell'altro come presupposto dal trucco di Marana.

La seconda delle *mise en abyme* è quella attuata all'intenro dell'undicesimo capitolo. Il quinto lettore, incontrato dal Lettore in biblioteca, parla di un racconto apocrifo de *Le Mille e una notte*, in cui il Califfo Harùn ar-Rashid, condannato a morte da un trucco tessuto da una donna in cerca di vendetta, «chiede [il motivo di tale odio], ansioso di ascoltare il racconto»[93].

Tale proposizione serve da cornice a un altro livello diegetico nell'opera originale; ma nel testo di *Se una notte* a essa segue l'intervento del sesto lettore, che legge ad alta voce i titoli dei vari 'romanzi interrotti' in successione e fraintende il sintagma che ne risulta per l'incipit di un unico, nuovo, romanzo.

L'effetto creato, oltre a quello di *mise en abyme* è, in questo caso, quello di un *uroboros*. Questo capitolo, infatti, può anche essere interpretato come uno stimolo a ricominciare la lettura del romanzo, qui condensato nella lista di titoli dei mini-racconti, creando un *loop* che suggerisce l'infinità potenziale della narrazione.

Ma la più celebre e perfetta delle *mise en abyme* riscontrate è quella che troviamo nel capitolo otto, all'interno del diario di Silas Flannery. Egli annuncia il proprio progetto di:

> […]scrivere un romanzo composto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebbe essere un lettore che viene continuamente interrotto. Il Lettore acquista un nuovo romanzo A dell'autore Z.

[93] Italo Calvino, *Romanzi e racconti II*, *op. cit.*, p. 868.

> Ma è una copia difettosa e non riesce ad andare oltre l'inizio… Torna in libreria per farsi cambiare il volume…[94].

L'oggetto *en abyme* è qui dunque *Se una notte d'inverno un viaggiatore* stesso, 'reimmaginato' dal personaggio dello scrittore – che è caratterizzabile come un surrogato, o un *alter ego* letterario, di Italo Calvino.

Anche *Ginga Tetsudō no kanata ni* abbonda di questi meccanismi narrativi [95]. Soffermiamoci sul tentare di esaminarne la struttura, tenendo a mente quella qui esplicitata dell'opera calviniana.

La cornice del romanzo di Takahashi, elaborata nella prima e seconda parte, e costituita come notato *supra* da una riscrittura di *Ginga Tetsudō no yoru*, come quella calvininana non 'abbraccia' semplicemente la parte terza dell'opera – quella in cui il protagonista sale sul treno della Via Lattea e si sposta, tramite di esso, da un racconto a un altro – ma presenta essa stessa diversi livelli ipodiegetici. Non solo: essa non viene effettivamente chiusa, come accade in *Se una notte*, ma semplicemente interrotta.

Persino il finale del romanzo è del tutto aperto. L'ultima parte, piuttosto, rimescola le carte fino a quel momento poste in tavola, da un lato mettendo in questione la credibilità della cornice, dall'altro confondendo le relazioni di coordinazione e/o subordinazione tra i diversi livelli diegetici presentati[96].

A un primo impatto è forte la tentazione di parlare della struttura di *Ginga Tetsudō no kanata ni* riferendoci a quella di *enchâssement* (incastonatura), applicata ne *Le mille e una notte*. Tuttavia Calvino stesso, esponendo la propria opinione riguardo a quest'ultima opera, parla sì della determinazione di una «struttura prospettica», ma precisa anche che «almeno così come le possiamo leggere noi, queste storie risultano tutte sullo stesso piano»[97].

Il romanzo di Takahashi, al contrario, risulta estremamente difficile da mappare per via dell'assoluta impossibilità di decifrare non solo a che livello appartenga ciascun frammento di storia, ma *quanti* siano in tutto tali livelli.

A complicare la questione abbiamo un altro elemento: se *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è un romanzo i cui personaggi – che compaiono e intervengono a tutti gli effetti

---

[94] Italo Calvino, *Romanzi e Racconti II*, *op. cit.* p. 806.

[95] Meccanismi che Brian McHale definisce comprensivamente *trompe-l'œil.* Vedi Brian McHale, *Postmodernist fiction*, Londra, Routledge, 1987, p. 115.

[96] Strategia che, come argomenta nuovamente McHale, sembra essere caratteristica di moltissimi romanzi postmoderni. Altro esempio eccellente di tale 'capovolgimento finale' è ad esempio quello de *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon. Cfr. *Ibidem.*, p. 116 e segg.

[97] Italo Calvino, *Saggi I*, *op. cit.*, p. 395. Corsivo mio.

nella storia – sono prevalentemente lettori (ad esempio: il Lettore protagonista, la Lettrice ovvero Ludmilla e sua sorella, Lotaria; il dottor Cavedagna; la Sultana; le quattro donne che compaiono nella corrispondenza del 'falsario' Marana con l'editore, ecc.), nel romanzo di Takahashi abbiamo un numero preponderante di scrittori, o comunque di figure che *scrivono*[98].

Per provare a stendere un elenco dei più importanti, ricordiamo: "l'uomo più solo dello spazio"; il padre di Ran e Kī; lo scrittore senza nome del romanzo "insensato" e senza fine; (un anonimo ma riconoscibile) Miyazawa Kenji; il giovane che vive nella "valle" in un'era post-*ryūdōsei* (e tutti i suoi 'concittadini').

Tuttavia, il problema principale consiste soprattutto nell'identificare *cosa* i suddetti personaggi scrivano, e in che modo le storie di cui essi sono autori si collochino all'interno della struttura dell'opera.

Di fatto, nel provare a stilare uno schema riassuntivo, notiamo una progressiva 'degenerazione' e uno sfumarsi dei confini tra un livello e l'altro di diegesi corrispondente all'infittirsi dell'intreccio.

Le prime due parti – che considereremo come un blocco unico, vista la loro innegabile continuità e interdipendenza – sono facilmente divisibili.

Esse sono infatti composte da: la cornice – che comprende la lezione di astronomia, le conversazioni tra G**, C** e il padre di quest'ultimo, e il rientro a casa di G**; un primo livello ipodiegetico – costituito dalle conversazioni tra il padre di G** e quello di C**, riportate da questo ai due ragazzi; un secondo sottolivello – che raccoglie gli aneddoti del padre di G** (compreso quello riguardante "l'uomo più solo dello spazio"); e un terzo, rappresentato dal diario dell'"uomo".

La questione si complica nel passaggio dalla seconda alla terza parte, nel cui primo capitolo G** (qui diventato Giovanni) si 'risveglia' sul treno.

La citazione della scena da *Ginga Tetsudō no yoru* fa pensare a una continuazione naturale della cornice costruita in precedenza. Tale cornice 'sdoppiata' – da quello che potremmo definire una specie di 'salto dimensionale' avvenuto al suo interno, che non corrisponde, sottolineiamo, a un sub-livello diegetico – contiene un numero di storie in diretta dipendenza da essa, e appartenenti dunque a un primo livello di ipodiegesi. Le storie in questione sono quelle in cui il treno viene direttamente menzionato (tramite il suo, quasi pirandelliano, fischio), o in cui personaggi precedentemente incontrati sul treno fanno la loro apparizione (come è il caso dei frammenti in cui compaiono Giovanni e Ran). Esse spesso coprono un

[98] Per un raffronto tra *Ginga Tetsudō no kanata ni* quale 'opera della scrittura' con *Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu* come 'opera della lettura' cfr. Satō Yasutomo, "Yomu koto to kaku koto", *op. cit.*

intero capitolo e hanno la caratteristica di essere descrizioni di mondi a sé stanti, e che godono di – relativa – autonomia. Ognuna di esse può a sua volta essere formata da ulteriori livelli, come nel caso del capitolo dedicato alla 'valle', dove vengono trascritte pagine dei diari tenuti dagli abitanti.

Al susseguirsi di queste storie si inframmezzano tuttavia dei segmenti narrativi di dubbia classificazione, in cui compaiono prima uno, poi un altro degli 'scrittori' sopra citati.

Uno è l'autore che tenta di opporsi al controllo sul linguaggio e sulla vita degli esseri umani che dei misteriosi 'loro' sembrano avere. L'unica a credergli, seppur parzialmente, sembra essere la sorella – ma l'uomo non demorde nel continuare, fino alla fine, quello che crede fermamente essere un gioco d'astuzia contro un potere invisibile.

La sua figura è estremamente difficile da collocare: la storia che dice di stare scrivendo non sembra corrispondere a nessuna di quelle che fanno la loro apparizione all'interno del romanzo.

Un'interpretazione possibile è che egli rappresenti una (seconda) figura alternativa di Miyazawa Kenji, e che il "viaggio del ragazzo" sia una versione mai scritta di *Ginga Tetsudō no yoru* – ma protratta, si suppone, all'infinito. La sua presenza sembra appartenere a un livello diegetico superiore alla cornice, e dopo esservisi imbattuto il lettore comincia a nutrire il dubbio che l'intero romanzo che stia leggendo sia opera sua: ovvero, che quello in cui egli compare sia il livello di diegesi principale – e dunque che la 'versione alternativa' di cui prima sia appunto *Ginga Tetsudō no kanata ni*. Ma tale ipotesi viene negata quando l'autore è stupefatto dal mistero della presenza di Giovanni e Ran in tutti i libri che legge.

L'altro scrittore è il padre di Ran, e surrogato di Takahashi Gen'ichirō stesso – e il suo caso è forse il più difficile da analizzare. Anch'egli viene inizialmente presentato in una parentesi che sembra 'esterna' all'intreccio della cornice; quasi una sorta di 'bolla metaletteraria' creata dall'autore-Takahashi per prendersi il tempo per meditare su quali siano gli effetti che l'atto della scrittura ha sul 'reale'.

Due capitoli dopo, però, ritroveremo tale *alter ego* sul treno. Tale incursione crea un'inattesa metalessi, o *strange loop* escheriano[99] – fenomeno secondo il quale il personaggio, che avrebbe dovuto trovarsi in un livello superiore, si trova improvvisamente in un livello inferiore di diegesi.

Esso non è l'unico *trompe l'œil* che questi causa. Poiché in quanto lettori possiamo accedere al materiale a cui egli sta lavorando (ovvero la storia che ha come protagonisti Giovanni e

[99] Per la definizione di metalessi o *strange loop* vedi ancora l'eccellente studio di Brian McHale, *Postmodernist fiction, op. cit.*, p. 119 e segg.

Ran), siamo in grado di accorgerci che il romanzo che sta scrivendo sembra corrispondere quasi del tutto a quello che stiamo leggendo; e dunque del fatto che si crei una *mise en abyme* conforme, nell'esecuzione, a quella innescata nell'opera di Calvino dal suo surrogato Silas Flannery.

Ma le sorprese non sono finite. All'aprirsi della parte quarta, abbiamo l'apparizione di un ulteriore figura autoriale, che pare coincidere con quella del Miyazawa già incontrato sul treno.

Questo Miyazawa, come lo scrittore anonimo, combatte contro una forza invisibile (a cui in questo contesto egli si riferisce semplicemente come *dare ka* – "qualcuno"[100]); e il segmento in questione continua, rammentiamo, con una riapparizione di Giovanni sul treno, e si conclude con il passo in cui il ragazzo si ridesta sulla collina, riportato dall'opera originale.

Ma è dopo di ciò che ci imbattiamo in un punto cruciale.

Ci troviamo infatti di fronte al lento risveglio di un astronauta dall'ibernazione. In questa fase di sospensione tra la realtà e il sogno, gli viene spiegato da un misterioso 'capotreno'[101] come egli sia l'unico essere sopravvissuto all'annientamento della terra, e a una missione spaziale, a cui entrambi hanno preso parte, denominata "*ginga tetsudō keikaku*".

L'uomo, che ripensa a un figlio senza nome, ci ricorda il padre di G** introdotto a inizio opera. Ma la sua completa solitudine – e l'assenza del resto dell'equipaggio della spedizione – ce lo fanno al contempo sovrapporre a "l'uomo più solo dello spazio". Come quest'ultimo, anche il cosmonauta sembra gradualmente perdere coscienza di se stesso, fino a svanire nel nulla – ma non prima di aver dato fuoco ad una borsa, richiamante quella che l'"uomo più solo dello spazio" trova sulla navicella[102], e allo scartafaccio che essa contiene. Di questo non viene specificata la natura: si tratta forse delle pagine, scritte in una lingua alfabetica, che l'"uomo" aveva ritrovato? O forse del suo diario stesso (diario che il padre di G** aveva con sé)?

O si tratta, ancora, lo stesso romanzo che stiamo leggendo?

La mancanza di suddivisione in capitoli di questa parte finale e l'uso spiccatamente arbitrario della spaziatura tra frasi e paragrafi – nonché i salti compiuti da un frammento narrativo all'altro senza apparente soluzione di continuità – sembrano accennare all'intenzione dell'autore di livellare del tutto i diversi piani diegetici introdotti nelle prime tre

---

[100] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no yoru*, *op. cit.*, p.498.
[101] Nel sogno che l'astronauta fa durante l'ibernazione, il 'capotreno' ha le sembianze dell'uomo con il mantello e il cappello poi identificato con Miyazawa. Quando l'uomo si sveglia, si rende conto che esso non è invece che il computer di bordo. Vedi *Ibidem*, p. 540 e segg. Cfr. il paragrafo 3.2.
[102] *Ibidem*, p. 123 e segg.

parti. Allo stesso modo, l'improvvisa rivelazione che ciascuno di tali livelli di diegesi facciano parte di un sogno dell'astronauta in animazione sospesa, crea disorientamento nel lettore tramite un altro *trompe-l'œil*. E, con esso, una temporanea cessazione della *suspension of disbelief* formulata da Coleridge – ovvero la «credibilità del testo letterario»[103] necessaria al lettore per approcciarsi al testo.

L'espediente del sogno, che ci rivela che il livello diegetico principale è quello introdotto dall'apparizione dell'astronauta, spiega però il 'fluire' caotico dei racconti, e il loro rincorrersi disordinatamente come in uno *stream of consciousness* collettivo.

Ricordiamo però che quello di cui abbiamo adesso discusso non è il finale definitivo del romanzo. In esso, contrariamente a ogni aspettativa, ricompaiono Giovanni e Ran appena discesi dal treno, in procinto di lasciarsi alle spalle una stazione deserta – mentre Giovanni pensa, rammentiamo, che nulla importa se non che sia lui che Ran «'esistono'», e così «'esiste'»[104] il mondo.

Possiamo dunque provare a riassumere la struttura enunciata finora nello schema allegato (Tabella 1).

Notiamo, con l'aiuto di tale tabella, che i numerosi *trompe-l'œil* di Takahashi presentano un paradosso: essi prediligono generalmente il passaggio a un livello superiore – con l'unica eccezione del finale, che ci riporta inspiegabilmente al terzo (o forse al quarto?) dei livelli segnalati. Scopriamo inoltre come la cornice dei diversi sub-racconti (quella con cui si apre il romanzo) non si trovi che al terzo livello ipodiegetico.

Va qui segnalato che la tabella riportata è, chiaramente, semplificata e incompleta: essa si ferma solo al quarto dei livelli ed esclude i racconti che si spingono negli 'inferi' della diegesi, incastonati l'uno dentro l'altro in una approssimazione dell'infinito che sembra espandere, per via della sua complessità, quella sfiorata dall'immaginazione calviniana.

[103] Italo Calvino, *op. cit.*, p. 385.
[104] Tra apici nell'originale. Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *op. cit.*, p.563.

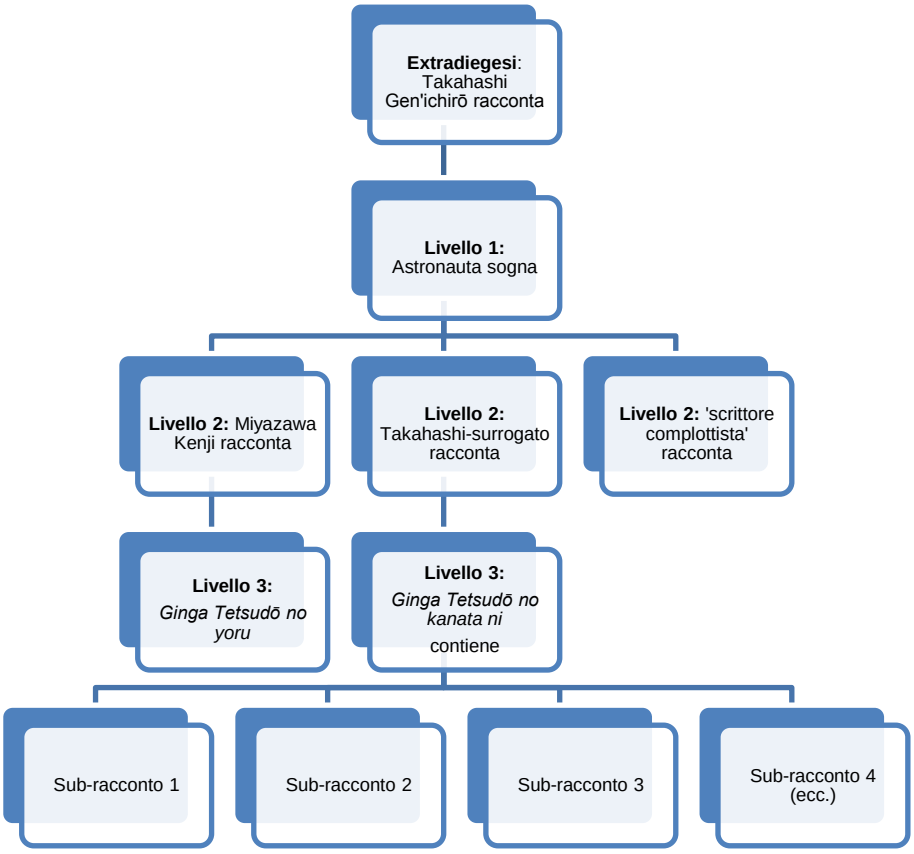

Tabella 1

3.7 Una nuova dimensione letteraria

Questa discesa verso il basso rappresentata dal grafico – che sembra voler giungere al cuore del racconto – è rispecchiata dal momento del romanzo in cui Giovanni si ritrova trasportato dal proprio letto a un'altra realtà.

Le ultime pagine della parte seconda vedono G** appena risvegliatosi da un sogno che, accorgendosi di quanto tempo manchi ancora al mattino, richiude gli occhi per dormire.

> G** serrò gli occhi. In un attimo, venne circondato dall'oscurità. Ma non si trattava di vera oscurità. Cosa saranno mai stati quei motivi che affioravano e scomparivano al suo interno? Se ben ricordava, il maestro aveva detto che dentro al corpo umano vi erano molte cose che fluivano, si spostavano, e che il loro movimento veniva riflesso sulla retina. Sarà stato vero? Se lo fosse stato, quelle scie bizzarre erano state create da qualcosa che si agitava dentro al proprio corpo. Però, il padre di C** aveva detto che il mistero più grande del mondo è cosa si trovi dentro la testa degli esseri umani. […]

> G** aprì gli occhi. L'oscurità notturna copriva tutto come un manto. Fissò il cuore di essa. Aveva l'impressione che qualcosa vi si stesse nascondendo. […] Gli sembrava ci fosse qualcuno. "Eppure", rifletté, "non credo che vi sia davvero nessuno, può solo darsi che, dentro di me, qualcosa me lo faccia pensare. Forse, questo 'lì', non è l'oscurità che si allarga davanti ai miei occhi, è il *luogo buio che si trova al centro di me stesso*".[105]

Questo lungo, descrittivo paragrafo, che segna la transizione del nome (e dell'identità) del protagonista da G** a Giovanni, e lo spostarsi della narrazione sul fantomatico "treno della Via Lattea", suggerisce come tale movimento non avvenga – come sembrerebbe naturale – verso l'alto, o ancor meglio, nella direzione macroscopica dello spazio; ma verso il basso, ovvero, figurativamente, verso quella 'microscopica', ctonia, dell'inconscio.

L'aspetto, tuttavia, ancor più genuinamente interessante di tale ambiguità direzionale e dimensionale è che essa viene esplicitata da Takahashi in più punti dell'opera, e in particolare nelle prime sue due parti. Quelle, come dicevamo, di ambientazione più dichiaratamente 'spaziale'.

Ne abbiamo un esempio in una delle più commoventi conversazioni tra il padre di C** e quello di G**, ove quest'ultimo afferma:

> Quello che vorrei dire è che i progetti che hanno a che fare con lo spazio sono essi stessi 'spaziali'. Al sentire la parola 'spaziale', le persone immaginano il firmamento notturno che si espande all'infinito, o ancora, un'estensione senza limiti. Però noi non abbiamo forse qualcosa di simile in un altro luogo, più raggiungibile? Quello che voglio dire è che questo 'qualcosa' siamo noi stessi, quello che esiste fra me e te. [106]

O ancora, nel momento in cui G** ricorda uno scambio avuto con il padre di C** riguardo al cervello umano:

> Sì, G**. Dentro di noi esseri umani, e soprattutto dentro al nostro cervello, si nasconde un mistero irrisolto. Noi studiosi dello spazio parliamo spesso con gli scienziati che studiano il cervello, e ci meravigliamo profondamente di quanto i rispettivi oggetti di studio abbiano in comune.[107]

Tale annientamento prospettico serve forse a preannunciare l'appiattimento dei livelli diegetici che troviamo tra la fine della terza parte (in particolare, a partire al capitolo

---

[105] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata ni*, *op. cit.*, p. 184 e segg. Corsivo mio.
[106] *Ibidem*, pp. 47-48.
[107] *Ibidem*, p.184.

diciannove) e l'inizio della quarta del romanzo. Esso ha pregnanti conseguenze anche sul narratore, che in questa fase alterna caratteristiche di eterodiegesi e omodiegesi; e dunque sull'identità del protagonista. Difatti, se il capitolo diciannove è interamente raccontato in seconda persona, il ventesimo muta costantemente il punto di vista dalla terza persona ("Giovanni") a una prima ("*watashi*"), senza soluzione di continuità, riproponendo gli stessi passaggi narrati da due punti di vista diversi e effettivamente sovrimponendoli.

È in quest'ultimo capitolo che ricordiamo di avere trovato le esplosioni di esclamazioni in grassetto a carattere maggiorato, seguite da un rapprendersi del testo che sembra ripiegarsi su se stesso, accumularsi senza preavviso in una foresta di caratteri nella 're-narrazione' delle esperienze del protagonista (nuovamente un io narrante) in forma condensata. La pagina bianca, che presenta solo lo scheletro del testo, cede il turno al tessuto organico del periodo senza fine e privo di punteggiatura, in un inseguirsi di *yin* e *yang* che, al susseguirsi delle facciate, si palesano nella loro complementarità.

L'effetto causato dal livellamento sopra esposto non è semplicemente metaforico. Quello che Takahashi compie appare infatti essere un effettivo 'ripiegamento' di due opposti estremi, volto alla consapevole creazione di un nuovo spazio letterario che funge da espansione, o rivalutazione, dell'abbattimento dei limiti di genere – *fiction* e *non-fiction* – compiuto con *Nihon bungaku seisuishi*[108].

La condizione necessaria e sufficiente alla creazione di tale 'spazio letterario', nonché la sua *raison d'être*, sembra essere una: quella non dello scarto, ma dell'*inclusione* di ognuna delle scelte e strategie possibili durante la stesura.

Se abbiamo visto che la struttura di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* viene determinata dal suo autore tramite una serie di scarti successivi di possibilità (vedi Immagine 1) e dal suo isolare dieci di queste optando per uno tra i due opposti semantici prefigurati all'interno di tale schema, notiamo come con Takahashi il procedimento adottato sia essenzialmente opposto. Egli pone davanti a sé una serie di alternative esprimenti possibili sviluppi per l'intreccio, e senza eliminarne nessuna procede includendo ciascuna di esse in uno spazio fittizio, 'virtuale'. Al suo interno, dimensioni opposte quali – come affermavamo – 'micro' e 'macro', 'io' e 'egli', 'vita' e 'morte', ma soprattutto 'dentro' e 'fuori', coesistono, perché ripiegate su se stesse.

La formulazione di tale spazio narrativo ci ricorda qui un'altra concezione, a cui esso sembra dimostrarsi molto vicino.

[108] Vedi il Capitolo 2.

> Perché qualcosa dovrebbe essere piegato, se non per risultare poi avviluppato, immerso in un'altra cosa? Ne deriva che l'inviluppo assume qui il suo senso unico, o piuttosto, finale: non è un inviluppo di coerenza o di coesione […]. Ma neppure un inviluppo matematico di coerenza o di adesione […]. È un inviluppo d'aderenza o d'"annessione" unilaterale: l'inclusione, l'inerenza, è *la causa finale della piega*, così che si passa impercettibilmente da questa a quella. Tra le due si opera uno scarto che fa dell'inviluppo la ragione della piega: ciò che è piegato è l'incluso, l'inerente. Si dirà che ciò che è piegato è solo virtuale, e non esiste attualmente se non in un inviluppo, in qualcosa che l'avviluppa. [109]

La definizione del concetto di 'piega' qui sopra esposta, elaborata dal filosofo francese Gilles Deleuze (1925-1995), sembra aderire perfettamente alle qualità appena discusse dello spazio (meta)letterario takahashiano, le condizioni della cui nascita appaiono essere state abilitate dalla stesura di questa sua ultima opera.

La coesistenza degli opposti all'interno di essa è, ci conferma questo passo, solo virtuale, ed è realizzabile esclusivamente in questa 'logica del viluppo'. Essa è anche direttamente dipendente dal rapporto imprescindibile prima accennato, quello tra 'dentro' e 'fuori', che viene così esplicato nell'interpretazione del critico letterario Gregg Lambert: «[…]This "Inside" bears no resemblance to the subjective interiority of the empirical ego, rather, it is the interior surface of an "Outside" that is folded within the self, and it is by means of this all-encompassing fold that all the individual monads can include the same world»[110].

Tuttavia tale spazio non nasce dal nulla. Esso ha un modello a cui ispirarsi, quello che abbiamo finora usato come il 'campione' del nostro paragone; ovvero quello dell'"iperromanzo" calviniano.

Il prototipo su cui si basa Takahashi, tuttavia, non è costituito da quello che potremmo chiamare l''esempio sperimentale' finora esaminato di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; ma dalla sua forma 'ideale' così come viene esposta dal suo formulatore all'interno delle *Lezioni americane*.

La definizione che possiamo ricavare dal testo è frammentaria ma suggestiva. Lo scrittore attribuisce difatti all'"iperromanzo" le caratteristiche seguenti: esso è composto da «[parti] che sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e che agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata»; si basa su un «principio di campionatura della molteplicità

[109] Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1988. Consultato nella sua edizione italiana: Id., *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990, p.33. Corsivo dell'autore.
[110] Gregg Lambert, "The Deleuzian Critique of Pure Fiction", in *SubStance*, 26, 3 1997, p. 136.

potenziale del narrabile […] e vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni »[111].

Infine, nel fornire come specifica prova del genere quella di *La vie mode d'emploi* di Georges Perec, Calvino completa la definizione affermando:

> Credo che questo libro […] sia l'ultimo avvenimento nella storia del romanzo. E questo per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento di un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una cosa sola.[112]

Possiamo constatare come molti dei requisiti qui elencati siano effettivamente emersi nel corso della nostra analisi di *Ginga Tetsudō no kanata ni* – e sono la ragione essenziale per cui l'opera in questione rientra indiscutibilmente nella categoria di iperromanzo.

Tuttavia, al contempo, risulta evidente come, all'interno dello scritto takahashiano, sia «il perseguimento di un progetto strutturale» che la stessa cornice «che determina» ed è «determinata» si disciolgano poco prima del finale in uno spazio figurativo che presenta tutte le alternative – e le dimensioni diegetiche – prefigurabili in un unico flusso narrativo. Creando lo spazio che, come abbiamo dimostrato, può essere definito una sorta di 'piega letteraria'.

Un altro indizio del distaccarsi definitivo di Takahashi dalla forma dell'iperromanzo così come viene concepita da Calvino è reso evidente nel confrontare i finali delle due opere. Li abbiamo descritti *supra* rispettivamente come un finale 'chiuso' e un finale 'aperto'. Ciononostante, la loro essenziale diversità si esplica anche in maniera diversa.

Seppure, difatti, entrambi i romanzi prospettino verso la loro conclusione una "fine del mondo", le 'soluzioni' che i due scrittori sembrano trovare per affrontarla sono del tutto differenti.

Calvino, pur delineando un mondo in pieno sgretolamento nel suo ultimo mini-racconto (*Quale storia laggiù attende la fine*) assiste il protagonista nel raggiungere la lastra di realtà alla deriva su cui si trova la donna desiderata, Franziska, ed elabora quindi come contrattacco al caos un lieto fine romantico – in cui la relazione erotico-sentimentale vince, canonicamente, sulla dimensione incombente del *thànatos*. Tale vittoria è iterata nella chiusura della cornice,

---

[111] Italo Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi II, op. cit.*, p. 730 e segg.
[112] *Ibidem*.

che con l'*happy ending* apre il romanzo verso l'esterno, rivendicando la continuità tra il Libro e l'atto della lettura, prolungato nella dimensione extradiegetica del reale.

La fine del mondo ipotizzata (o predetta) da Takahashi è ben più catastrofica e completa. Se abbiamo verificato come in *Sayonara Kurisutofā Robin* lo scrittore sia propenso a trovare una soluzione simile a quella calviniana, in *Ginga Tetsudō no kanata ni* avviene il perfetto contrario.

In un punto indefinito dell'universo, fluttua la navicella di un astronauta che viene a scoprire dell'avvenuta estinzione della terra. A tale evento segue una graduale erosione della coscienza di sé dell'uomo, che si conclude con la sua 'disgregazione' – mentre bruciano e si consumano le pagine di un testo che egli aveva tenuto con sé fino al proprio ultimo istante.

Ogni possibilità di salvezza per l'umanità appare dunque eliminata – se non quella prospettata dal finale definitivo. Esso, infatti, in un movimento opposto alla proiezione verso l'esterno effettuata da Calvino, *ripiega* il romanzo su se stesso tornando su un livello diegetico inferiore.

Tale chiusura postula non la continuità tra *fiction* e realtà, ma l'indipendenza della prima – in uno spazio all'interno del quale sia la 'non esistenza' che l'insopprimibile e densa consapevolezza dell'esistenza sono in grado di sopravvivere e 'convivere'.

Il succitato Gregg Lambert è autore di una preziosa rilettura dei termini deleuziani in chiave artistico-letteraria, e parlando della nozione di letteratura di Gilles Deleuze afferma il seguente:

> For Deleuze, it was never a question of "breaking-out" of the world that exists, but of creating the right conditions for the expression of other possible worlds to "break-in", in order to introduce new variables into the world that exists, causing the quality of its reality to undergo modifications, change, and becoming.[113]

Vedremo nei prossimi due paragrafi come il principio d'inclusione adottato da Takahashi non si applichi solo ai 'mondi' o alle 'storie' qui citati, ma sia valido rispetto anche ad altri elementi. Constateremo inoltre come l''irrompere' ('*breaking-in*') di questi ultimi in tale spazio 'ripiegato' dia il via, al suo interno, a un fondamentale processo *comunicativo*, e di ricerca epistemologica – ma soprattutto *morale*.

[113] Gregg Lambert, "The Deleuzian Critique of Pure Fiction", *op. cit.*, p. 137.

3.8 L'*Autrui*, o l''interlocutore necessario'

Se una notte d'inverno un viaggiatore è, notoriamente, un romanzo costruito interamente intorno alla figura del lettore. Esso si concentra sulle diverse modalità di lettura, sulla produzione e la fruizione dell'oggetto-libro e, infine, sullo stretto rapporto di interdipendenza tra letteratura e vita.

L'intenzione di Calvino è, nelle parole di Roland Barthes, «di restituire al lettore il ruolo che gli spetta»[114] attraverso la costruzione di un romanzo che lo vede come protagonista, in seconda persona. Egli, attraverso tale operazione, strappa quest'ultimo dalla sua posizione terminale della catena comunicativa, e lo porta a immediato contatto con il Narratore; simula dunque all'interno dell'atto narrativo quel rapporto emittente-destinatario di cui l'atto narrativo è tramite[115].

La vera novità rappresentata da *Se una notte* è, in altre parole, quella di avere esplicitato, o meglio trascinato sotto le luci del palcoscenico, l''interlocutore necessario' alla scrittura; e di avere di conseguenza svelato il romanzo come un atto comunicativo tra un autore e un lettore (reale o ipotetico) – ovvero, tra un soggetto e quella che rispetto a esso può essere considerata un'*alterità*.

Perché abbiamo definito tale alterità – tale interlocutore – necessario? La risposta è ovvia: il romanzo, come qualsiasi atto di comunicazione, ha bisogno di un destinatario, reale o immaginario che esso sia, per essere posto in esistenza. Ma quali sono le caratteristiche dei 'destinatari' delle due opere in corso d'analisi?

Abbiamo appena accennato alla denudazione del rapporto diretto tra autore e lettore in *Se una notte*. Tuttavia, come ci fa notare Jürgen Habermas, l'esecuzione dell'operazione effettuata da Calvino nel coinvolgimento 'attivo' del lettore all'interno del romanzo non è esente da lati spinosi.

> Il racconto viene sempre più a polarizzarsi a livello dei recettori. Il primo polo è rappresentato dalla dinamica di un'azione che individualizza in maniera sempre più forte anche l'astratto tu «del» Lettore, che viene ad occupare in carne e ossa in maniera sempre più forte, il posto vuoto del termine singolare «tu», spingendo il pronome della seconda persona sempre più in prossimità di un nome di individuo; il secondo polo è rappresentato dallo sforzo accanitamente difensivo per conservare la finzione grammaticale «del» Lettore di fronte alla concretezza della vita, di mantenere il più sbiadito possibile e mettere tra parentesi l'amore per Ludmilla, la prima notte con lei, la decisione di sposarla, illuminandola nel migliore dei casi con la retrospezione di azioni

[114] Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 52.
[115] Cfr. Covadonga Fouces Gonzàlez, *Il gioco del labirinto*, *op. cit.*, p. 254.

> parallele che hanno luogo a livelli diversi. […] La finzione circoscrive se stessa, cede ai livelli della finzione. Ciò che Calvino voleva mostrare *col* romanzo, deve rappresentarlo *in* esso.[116]

Il problema che ci pone il filosofo tedesco è chiaro: Calvino vorrebbe che il suo Lettore fosse allo stesso tempo un 'lettore reale' e un 'lettore fittizio', un interlocutore esplicito e il protagonista del suo lavoro di *fiction*; catalizzatore extradiegetico e attante intradiegetico.

Ma i due poli proposti sono, appunto, opposti e inconciliabili. Man mano che la storia procede, la personalità del lettore fittizio viene definita, *isolata tra tutte le possibili*, e il vocabolo introdotto da maiuscola che contraddistingue l'anonimo Lettore assume sempre più la valenza di un nome proprio, una declinazione (con le sue differenze) al maschile della Lettrice Ludmilla.

Ciò avviene, come abbiamo visto in precedenza, fino alla 'riapertura verso l'esterno' del capitolo dodicesimo, quando, da un lato, «tramite uno dei tanti *trompes l'œil* del testo, l'attività del Lettore tende a coincidere con quella del lettore "reale"»[117]; dall'altro, la figura del Lettore viene restituita alla schiera dei vari 'lettori possibili' scartati da Calvino in favore di quello da sé 'individuato' all'interno del romanzo.

Emerge in questa strategia di Calvino l'apparente desiderio di 'domesticare' l'alterità del destinatario trascinandolo all'interno del microcosmo romanzesco, ove esso, dopo essere stato strappato al caos della molteplicità, può essere ridotto alla sua funzione pronominale e 'dominato' dall'autore – o potremmo anche dire, trasformato in puro oggetto della narrazione.

Il ruolo del lettore si dimostra definitivamente più marginale all'interno di *Ginga Tetsudō no kanata ni*.

Abbiamo, difatti, notato che sono figure di scrittore, non di lettore, a essere più volte chiamate in causa durante l'azione narrativa. Eppure, richiamiamo qui come anche in esso si apra, nel capitolo diciannove della terza parte, una parentesi raccontata alla seconda persona singolare.

Poiché compare solo in questa occasione, questo evanescente 'tu' si dimostra di difficile attribuzione. Il suo comparire sul treno a fine capitolo e la conversazione che intrattiene con "l'uomo ammantato" sembrano suggerire che si tratti di Giovanni[118], ma l'improvviso uso di tale pronome, aggiunto al frenetico avvicendarsi della prima e della terza persona nel capitolo successivo, suggeriscono che la scelta di usarlo non sia casuale.

---

[116] Jürgen Habermas, *Il pensiero post-metafisico*, Bari, Laterza, 2006, p. 254. Corsivo dell'autore.
[117] Ulla Musarra-Schroeder, *Il labirinto e la rete*, *op. cit.*, p. 144.
[118] 'Tu', non appena ritrovatosi sul treno e presa coscienza di ciò che lo circonda, saluta l'uomo con un «Ci siamo già incontrati, giusto?». Vedi Takahashi Gen'ichirō, *Ginga Tetsudō no kanata ni*, *op. cit.*, p. 466.

Piuttosto, l'impressione data è che in questo contesto Takahashi si rifaccia esplicitamente a Calvino, rivolgendosi al lettore per includerlo nella narrazione. Al contrario, però, che in *Se una notte*, tale lettore non viene né 'isolato' né 'definito' come personaggio; esso rimane un 'tu' non specificato – sfuggendo dunque alla volontà dell'autore.

L'uso della seconda persona, in questo caso, vuole caratterizzarsi come una sorta di 'invocazione' al lettore del libro – alla sua alterità extradiegetica. O meglio, esso si propone di essere una segnalazione della sua presenza e della sua inclusione all'interno dello spazio metanarrativo di cui abbiamo annunciato la formazione a questo punto del romanzo.

Alla fine del paragrafo precedente abbiamo parlato della 'piega metaletteraria' come di un luogo figurativo in cui gli opposti concetti di 'essere' e 'non essere' coesistono.

Tale compresenza si realizza tuttavia in un perpetuo e archetipico battagliare per la supremazia. Sottolineiamo qui, difatti, come questa 'lotta infinita' si espliciti, in diversi brani del testo, quale la resistenza ostinata del soggetto alla propria disgregazione, portata avanti dalla 'fluidità' (*ryūdōsei*) dell'era contemporanea.

La *ryūdōsei* è la ragione per cui i personaggi del romanzo assistono allo spettacolo del mondo in cui vivono che viene divorato da una forza sconosciuta. È il motivo, inoltre, per cui avvengono un altro insieme di fenomeni di natura oscura: essi perdono gradualmente la memoria a lungo e quindi breve termine, e smarriscono persino la facoltà dell'uso del linguaggio.

La soluzione all'enigma che questa 'fluidità' presenta ci viene, tuttavia, facilmente fornita leggendo un altro scritto di Deleuze, in cui lo studioso ci offre la sua definizione di *Autrui*:

> L'effet fundamental [d'Autrui], c'est la distinction de ma conscience et de son object. Cette distinction découle en effet de la structure Autrui. Peuplant le monde de possibilités, de fonds, de franges, de transitions, – […] enveloppant sous d'autres aspects le même monde qui se tient tout autrement développé devant moi, – constituent dans le monde autant de cloques qui contiennent des mondes possible: voilà c'est qu'est autrui.
>
> Dès lors, autrui fait que ma conscience bascule nécessairement dans un «j'étais», dans un passé qui ne coincide plus avec l'objet.[119]

L'Altro viene considerato dal filosofo una "struttura a priori" che concretizza il 'campo percettivo', permettendo al soggetto di mettersi in contatto con l'oggetto – e dunque al mondo di attuarsi di fronte ai nostri occhi. In assenza di esso, scrive Deleuze, la differenza tra soggetto e oggetto viene annullata.

[119] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Parigi, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 360.

La struttura dell'*Autrui* fa inoltre in modo che la coscienza vaghi in un 'esserci al passato' che non coincide con l'oggetto, facendo *ergo* del soggetto una somma di esperienze e di ricordi.

La causa della frantumazione del mondo (ovvero dell'oggetto di percezione) e dell'io dei personaggi (ovvero del soggetto percettivo) succitata può quindi essere attribuibile alla scomparsa improvvisa di questa 'struttura a priori' determinata dalla presenza dell'*Altro*. A dimostrazione di ciò, basta rammentare come la lenta discesa de "l'uomo più solo dello spazio" nella pazzia e nell'autodistruzione coincida con la morte della sua ultima e unica compagnia – il gatto Ronzinante. Lo stesso accade all'astronauta che compare nel finale, il quale comincia a dissolversi nel nulla alla scoperta di essere l'ultimo sopravvissuto della razza umana – e così via, nei vari casi rappresentati dai 'sub-racconti'.

Continuando a leggere il testo di Deleuze proposto sopra, ci imbattiamo in un altro punto d'interesse. Nel passo in questione, il pensatore continua la sua esposizione sull'*Autrui* aggiungendo che:

> Il est vrai qu'autrui donne déjà une certaine réalité aux possible qu'il enveloppe: *en parlant*, précisément. Autrui, c'est l'existence du possible enveloppé. *Le langage, c'est la réalité du possible en tant que tel.* [120]

Scopriamo qui che, secondo la teoria in esame, anche il linguaggio riesce a realizzarsi solo in presenza della struttura dell'*Autrui-a-priori*. Ed è quest'altro elemento che spiega come, alla graduale dissoluzione dell'identità dei personaggi di fronte alla solitudine e al caos, corrisponda la drammatica 'perdita della parola' a cui accennavamo in precedenza.

Basandoci sull'interpretazione offerta sopra, possiamo quindi concludere come sia l'invocazione alla seconda persona del capitolo diciannove a permettere la creazione dello spazio virtuale della 'piega', e il finale aperto, ma ipodiegetico, discusso finora.

Le conseguenze apportate dalla scoperta di tale struttura all'interno del romanzo non si applicano, infatti, solo in ambito intradiegetico. Essa ha effetto anche a livello extradiegetico, e ci fa comprendere come l'opera stessa debba la sua esistenza al campo di forze creato dalla presenza dell'Altro letterario – o, in altre parole, il lettore.

La *raison d'être* di *Ginga Tetsudō no kanata ni* trova un appoggio, pertanto, sulla struttura dialogica che dà forma ai suoi vari segmenti (consistenti in molti casi di confronti tra due personaggi) e non si rivela solo nella necessità del coinvolgimento del lettore all'interno del

[120] *Ibidem*, p. 357. Corsivo mio.

romanzo, ma nella sua fondamentale presenza come condizione necessaria all'*esistenza* stessa della letteratura. È, difatti, solo tramite la raffigurazione di (almeno) *un* lettore, che, spiegano in diverse occasioni entrambi gli autori, si riesce a superare l'*impasse* presentato dalla pagina bianca, e dello scrivere prima dello scrivere.

Se quello presupposto da Calvino al suo approccio alla scrittura è un lettore – o una moltitudine di lettori – generale, non specificato, seppur appassionato dai diversi generi del romanzesco[121], Takahashi spiega come, al momento della stesura, egli immagini un preciso 'lettore ideale' che si trova dentro di sé, ben più esigente di se stesso – e a cui sottopone i propri testi prima di ritenersi del tutto soddisfatto[122].

Ma sebbene nelle parole dell'autore questo cosiddetto 'lettore ideale', 'interno', sembri accompagnarlo sin dai tempi del debutto, non possiamo non pensare che i cambiamenti che hanno sconvolto l'inconscio collettivo del Giappone abbiano lasciato questo immune.

La distruzione del mondo come lo conoscevamo, e la conseguente nascita di una dimensione in cui gli opposti coesistono in un unico, illimitato, prima inconcepibile spazio, presuppone infatti un nuovo tipo di visione della vita – e dunque della morte. Al di là che, naturalmente, della scrittura e della lettura.

Chiariremo adesso cosa intenda Takahashi Gen'ichirō per tale 'nuova ottica', alla quale egli stesso si riferisce chiamando a gran voce il bisogno una 'nuova morale'.

3.9 Una 'nuova morale'

Quale logica può permettere la sopravvivenza in un mondo i cui meccanismi sfuggono inesorabilmente alla comprensione umana?

Per Italo Calvino la risposta si trova nel 'mondo scritto': la letteratura è una "sfida al labirinto"[123] dell'esistenza, un tentativo di soggiogare il caos tramite l'esercizio illuminista del *logos*, un continuo sforzo epistemologico.

> Lontano dall'essere un sinonimo di caos e di confusione o di enigma irresolubile, come spesso nel gergo letterario mondiale […], il labirinto è in Calvino, si sa, la figura del controllo,

[121] «Più che d'identificarmi col lettore di ognuno dei dieci romanzi, ho cercato d'identificarmi col lettore: rappresentare il piacere della lettura d'un dato genere, più che il testo vero e proprio», cfr. Italo Calvino, *Il libro, i libri*, in Id., *Saggi II*, *op. cit.*, p. 1857.

[122] Motoya Yukiko, Takahashi Gen'ichirō, Kakuta Mitsuyo, "Hajimete no shōsetsu' ga dekiru made", *op. cit.*, p. 127.

[123] Titolo di un saggio del 1962 pubblicato sul *Menabò*. Vedi Italo Calvino, *Saggi I*, p. 122.

> dell'addomesticamento del caos e del caso. Naturalmente dove va a parare il cammino non si sa o può essere tremendo saperlo. […] Rendere possibile [la persistenza di una direzione] attraverso la narrazione vuol dire restituirle dignità, come domarla intellettualmente vuol dire essere *adeguati al proprio destino*: che è l'assillo primario dell'umanista. [124]

Alla scrittura che Calvino supporta, e che viene caratterizzata da questo senso perpetuo di 'sfida' al caso, si contrappone tuttavia un tipo di letteratura che egli oppone alla propria, e che definisce di "resa al labirinto"[125]. La resa è una destituzione di ogni tentativo di dare forma alla realtà tramite l'uso della ragione. È una rassegnazione che rinuncia a riprodurre la realtà nel tentativo di comprenderne i meccanismi, ma la riflette così com'è: selvaggia e indecifrabile.

L'esercizio letterario che fino agli anni Ottanta continua a opporsi alla pressante entropia, e a seguire dunque il modello calviniano, si converte gradualmente nello stesso periodo nell'esempio a esso opposto. E, levando inaspettatamente la bandiera bianca di fronte all'enigma presentato dal 'mondo non scritto', esso subisce una completa metamorfosi.

Prima incarnata nel labirinto come figura dell'ordine, la 'nuova' letteratura si trasforma difatti in un oggetto che replica la realtà così come la percepiamo, rinunciando a trovarvi soluzioni di sorta: lo specchio.

Bastano queste poche righe per capire che questa definizione di letteratura catottrica, della 'resa', rende fino al dettaglio la concezione letteraria che emerge, in particolare, in quest'ultima opera di Takahashi. In essa, difatti, essa è presente in modo ancora più potente che negli scritti precedenti dell'autore, ove il caos si presentava spesso come una sorta di accumulazione gioiosa, vivace, di elementi disparati che riuscivano però a trovare un piano di comunicazione all'interno della parentesi letteraria.

Ginga Tetsudō no kanata ni, al contrario, descrive cosa accade quando il terribile senso di premonizione che attraversa buona parte delle opere del postmoderno (come abbiamo notato, quelle di Calvino comprese) si concretizza, e dall'inquietante 'anticipazione' di una fine imminente, si precipita nella paventata catastrofe. Mostra dunque che cosa succede quando il disastro manda in frantumi le armi che l'umanità ha per secoli affilato per "adeguarsi al proprio destino"; ovvero, per comprendere e affrontare la realtà quotidiana.

La rassegnazione al reale dell'autore, tuttavia, non porta con sé lo sconforto totale che immaginava Calvino, nel suo strenuo opporsi al disordine. Anzi; i personaggi di Takahashi, pur subendo la forza inesorabile e magnetica della *ryūdōsei*, non si perdono affatto d'animo.

---

[124] Giorgio Bertone, *Italo Calvino: Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994, pp.146-147. Corsivo mio.
[125] Italo Calvino, *Saggi I, op. cit.*, p. 122.

O così ci suggeriscono diversi estratti del romanzo, quale:

> Eppure, misteriosamente, la società non si disintegrò. Le persone capirono che ogni tipo di relazione umana era destinata a essere effimera, e per questo cominciarono a considerare ciascuna di esse come infinitamente preziosa.[126]

O ancora, in una conversazione tra due uomini, uno dei quali si trova sull'orlo di un distacco totale dalla propria identità:

> "Dimenticare chi sono mi mette una paura inconcepibile."
> "È così per chiunque. Ma non c'è bisogno di temere una cosa simile. La 'fluidità' (*ryūdōsei*) non ha alcuna intenzione di ucciderci."[127]

Anche in un mondo in pieno sgretolamento, privo di direzione e in cui gli opposti tendono a sovrapporsi e annullarsi, il segreto della sopravvivenza consiste quindi nel non perdere la speranza. E soprattutto, nel non rinunciare alla condizione minima necessaria per l'esistenza: la presenza dell''altro', e dunque le relazioni umane.

Tuttavia, è forse solo a questo che si riducono i principi che ci permettono di relazionarci con un mondo in frantumi, o c'è dell'altro? La risposta per l'autore è la seguente:

> Nonostante ciò, 'io' vado avanti. Mettiamo che 'io' entri in contatto con un certo numero di mondi paralleli. In un caso simile, qualsiasi logica o morale esistenti non avranno alcuna utilità. Per questo 'io' dovrò creare dal nulla una nuova logica e una nuova morale. Il tema dei romanzi scritti 'da oggi in poi' non potrà essere che questo.[128]

Quale può essere la nuova morale di cui parla Takahashi, la morale che si concili con l''attiva rassegnazione' di cui si ha bisogno per affrontare l'esistenza; il metodo con cui far a essa fronte che egli suggerisce alle nuove generazioni?

L'argomento viene toccato più volte negli scritti e nelle interviste recenti dell'autore, ed è qui d'interesse rimarcare come esso si sovrapponga alle riflessioni di molti pensatori e scrittori suoi contemporanei.

---

[126] Takahashi Gen'ichirō, *Ginga tetsudō no kanata ni*, *op. cit.*, p. 322.
[127] *Ibidem*, p. 336.
[128] Takahashi Gen'ichirō, *'Ano hi' kara boku ga kangaeteiru 'tadashisa' ni tsuite*, *op. cit.* p. 291.

Se anche l'internazionalmente celebre Murakami Haruki, a ogni modo, sottolinea di fronte alla società giapponese l'urgenza di una 'morale nuova'[129], l'unico a tentare di plasmarne (o sarebbe meglio forse dire, dissotterrarne) una dal fango e dalle macerie del disastro sembra essere, ancora una volta, il critico letterario, pensatore e intimo amico di Takahashi, Katō Norihiro.

È in una recente *taidan* tra i due che Takahashi, nel presentare l'ultima pubblicazione di Katō [130], introduce un concetto fondamentale elaborato da quest'ultimo, quello di "contingenza" (*contingency*).

Questo viene definito come una visione della società e dei suoi relativi valori che «libera dallo *status quo* della modernità», e che nasce in un era che si è «raffreddata» e allontanata da periodi di più scottante coinvolgimento in problematiche di politiche e società (quali, ad esempio, gli anni Sessanta), come è quella di oggi. Esso consiste inoltre nella forza di «potere fare e, allo stesso tempo, non potere fare», delle quali la seconda, afferma Katō, è lievemente più forte della prima. Si manifesta, infine, nella libertà di «fare, come non fare, qualcosa a seconda di quello che si provi»[131].

Tale concezione di 'libertà contingente', che supera (o 'ripiega') del tutto i confini presenti tra bene e male, giusto o sbagliato, viene accoppiata da Takahashi a un'altra idea, emersa in una delle più importanti opere di Katō degli anni Novanta, *Haisengoron* (Dopo la sconfitta, 1997): quella di *kagosei*, ovvero della "possibilità dell'errore".

Essa viene riassunta dallo scrittore come una modalità di pensiero che comprende il mettersi in una posizione in cui è possibile errare, piuttosto che il vagare protetti all'ombra della giustizia *a priori*[132].

È appoggiandosi a questi due concetti che Takahashi pone le fondamenta per la propria e personale elaborazione di una 'nuova morale', che risponda all'impellente questione di come vivere dopo la catastrofe.

> Quando ci approcciamo al problema di come vivere il mondo post-11 marzo, abbiamo l'insopprimibile tendenza di ricercare il giusto. […] Ma quello che mi chiedo è: ha, infine, davvero senso un dibattito che voglia la giustizia a tutti i costi?

---

[129] Murakami Haruki, *Higenjitsutekina musōka to shite* (Un sognatore lontano dalla realtà), in "Murakami Haruki san: Katarūnya kokusaishō spīchi – Wareware Nihonjin wa kaku ni tai suru 'Nō' o sakebitsuzukeru beki datta" (Murakami Haruki: discorso di accettazione del premio internazionale della Catalogna – Noi giapponesi avremmo dovuto continuare a gridare 'No'), http://www.asyura2.com/11/genpatu12/msg/568.html (Ultimo accesso: 25/05/2015).

[130] Katō Norihiro, *Jinrui ga eien ni tsuzuku no de wa nai to shitara*, Tōkyō, Shinchōsha, 2014.

[131] Katō Norihiro, Takahashi Gen'ichirō, "Shizumikakatta fune no naka de ikinuku hōhō" (Il modo di sopravvivere su una nave in procinto di affondare), in *Shinchō*, 10, 2014, pp.201-202.

[132] *Ibidem*, p. 203.

> Forse è un'opinione estrema, ma io sono dalla parte del 'nucleare o non nucleare, non importa'. Quello che penso davvero è che, sinceramente, che ci sia il nucleare o meno, non cambi nulla. Piuttosto, negli ultimi anni è emersa come ben più importante un'altra cosa: la libertà di rispondere a una domanda come 'Quale dei due?', con 'Mah, non saprei. Perché non scegli quello che più ti piace?'. È a dir poco fondamentale che sia garantito questo diritto, nella società in cui viviamo. [133]

La morale ipotizzata è dunque, ci dice questa affermazione, 'contingente', flessibile a seconda delle circostanze – in qualche modo 'fluida' quanto lo è la società contemporanea. Essa non cerca soluzioni definitive ai problemi, né porta lo stendardo di stili di vita o valori particolari, ma lascia aperte quante più scelte possibili, verso le quali il singolo possa tendere a seconda delle circostanze.

Tuttavia, porsi nello spettro della 'possibilità dell'errore' dalla quale è realizzabile l'attuazione di questa 'nuova morale' non è un'azione accessibile a chiunque. Tale atto richiede invece, secondo lo scrittore, un certo sforzo, che egli descrive all'interno di un'altra opera stesa a quattro mani con Katō Norihiro, e scritta in omaggio del recentemente deceduto Yoshimoto Takaaki[134].

All'interno del primo dei suoi interventi raccolti nel volume[135], Takahashi oppone le due nozioni di 'economia del regalo' ed 'economia dello scambio', e specifica:

> Noi viviamo in un mondo che si è basato per circa duemila anni sull'economia dello scambio e su una logica e una morale a esso conseguenti. A causa di ciò, riteniamo bizzarro qualsiasi cosa si distacchi da esse. Ma c'è una parte, dentro di noi, che pur ritenendo qualcosa giusto, percepisce come in esso vi sia un 'nonsoche' che non va. C'è una morale diversa, una percezione diversa, che abita gli strati più antichi del nostro cervello e che non riesce ad accedere al linguaggio, ma è sempre all'erta. Ed essa non riesce a digerire questa giustizia monoteistica, fondata sullo scambio di merci equipollenti. […]
>
> Anche noi, in quanto scrittori, durante il giorno siamo oppressi dalla logica della giustizia; ma la sera, al volgerci verso la scrivania e chiudere gli occhi, quel qualcosa che si trova nella parte più antica del nostro cervello riemerge, seppur confusamente. Non si deve tentare di afferrarlo e esprimerlo a parole. […] Si può solo aspettare che venga alla luce da sé.
>
> Credo che questo possa finalmente darci la libertà.[136]

---

[133] *Ibidem*.
[134] Katō Norihiro, Takahashi Gen'ichirō, *Yoshimoto Takaaki ga bokutachi ni nokoshita mono* (Quello che Yoshimoto Takaaki ci ha lasciato in eredità), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013.
[135] Il quale consiste nella trascrizione di una conferenza tenuta da Takahashi all'Asahi Culture Center il 6 ottobre 2012, dal titolo *Yoshimoto Takaaki no kotoba* (Le parole di Yoshimoto Takaaki).
[136] *Ibidem*, p. 39

La ‘nuova’ morale espressa da Takahashi finora si rivela in questo intervento – in qualche modo definitivo seppur cronologicamente precedente a quello sopracitato – più antica che mai. Essa è esplicazione di una visione del mondo che dà valore ai rapporti umani e che vede un unico possibile futuro per l’umanità in un recupero retroattivo di un passato remoto, mitico, pre-capitalistico. Questo può essere ricercato solo in un mondo virtuale, ma estremamente vicino alla realtà che abitiamo, in cui i binomi individuati dalla ragione si disciolgono e confondono.

Tale morale, basata sul concetto del ‘dono’, non è esprimibile tramite il linguaggio a nostra disposizione. Ha bisogno di una lingua nuova, da principio incomprensibile e caratterizzata come ‘glossolalia’[137], ma che tramite l’uso, diventerà presto di dominio comune.

È certo come Takahashi, nel lungo lavoro di composizione di questa sua ultima opera, a tale nuova modalità espressiva sia giunto molto vicino.

[137] Vedi la nota 67 del Capitolo 2. La ‘glossolalia’ (o ‘parlare lingue strane’/’nuove’), il cui episodio più famoso nell’ambito del Cristianesimo rimane quello della Pentecoste, è difatti connotata come dono di Dio ai fedeli – e presuppone, accanto all’incomprensione di tali lingue da parte dei non iniziati, la fondazione di una ‘nuova comprensione’ fra, nel caso di cui sopra, Maria Vergine e gli Apostoli.

Conclusioni

All'inizio di questo lavoro di tesi ci siamo proposti di stilare un'introduzione alla carriera letteraria di Takahashi Gen'ichirō attraverso tre stadi, rispondenti a diversi criteri analitici.

Nel primo capitolo ci siamo sforzati di fornire un approccio all'opera di Takahashi dal punto di vista della *World Literature*, facendo leva sulla definizione fornitaci da David Damrosch e sulla sua concezione di essa come un «modo di lettura» che corrisponda a un «coinvolgimento distaccato con mondi al di là del luogo e del tempo in cui ci troviamo»[1].

All'interno del capitolo due abbiamo, dunque, utilizzato tale base operativa per disegnare un profilo storico-critico dell'autore il più possibile completo, senza trascurare le influenze – nazionali e internazionali – di altri autori sulla sua poetica.

Dopo averne isolato, tra questi, uno in particolare – ovvero Italo Calvino – nel capitolo terzo abbiamo tentato un'organica comparazione tra l'*écriture* di entrambi, focalizzandoci su due delle loro opere più rappresentative: *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino e *Ginga Tetsudō no kanata ni* di Takahashi.

Nel corso dell'analisi sono emersi diversi punti d'interesse, e in particolare in quest'ultimo capitolo, ove tramite il raffronto tra i due romanzi abbiamo identificato gli elementi di continuità tra un autore e l'altro, e tra le rispettive concezioni di letteratura.

Tale continuità è innanzitutto, *stricto sensu*, cronologica, poiché il debutto di Takahashi precede di tre anni la morte di Calvino. In secondo luogo, è di tipo morfologico: abbiamo constatato come Takahashi riplasmi il prototipo di 'iperromanzo' calviniano, adeguandolo ai propri scopi. In terzo luogo, è tematica: i concetti del 'non finito', della letteratura come lotta contro l'entropia, dell'inclusione del lettore nello 'spazio del romanzo' tramite la sua identificazione con l''Altro letterario', sono notevoli nell'opera di entrambi.

Comune è anche la caratteristica più pregnante condivisa dai due scrittori: ovvero la concezione di una letteratura come perenne, ostinata, ricerca epistemologica – sebbene essa si esplichi in due modalità opposte.

Per Italo Calvino, difatti, scrivere rappresenta una 'sfida al labirinto' della realtà, e dunque un mezzo per dare ordine e forma al caos e alla molteplicità che vi imperversano.

[1] David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 281. Cfr. Capitolo 1 della tesi.

La poetica di Takahashi corrisponde, al contrario, all'idea calviniana di una 'resa al labirinto': la sua è un'idea di letteratura che non combatte il disordine, ma lo riflette come una superficie catottrica.

In *Ginga Tetsudō no kanata ni* in particolare, egli tenta di ricreare la complessità del reale all'interno di uno spazio metaletterario che palesa caratteristiche simili a quelle proprie del concetto di 'piega' – come enunciato dal filosofo francese Gilles Deleuze.

Questa 'piega metanarrativa' nasce, abbiamo spiegato, attraverso il livellamento di concetti opposti binari, che coesistono al suo interno. È una dimensione che viene alla luce in seguito alla reazione umana a un evento traumatico: all'impossibilità, quindi, di distinguere i confini tra vita e morte, bene e male, essere e non essere, determinata dalla catastrofe dell'11 marzo 2011.

Takahashi propone tuttavia una strategia per il superamento dell'*impasse* epistemologica e etica seguita al disastro: questa consiste nell'affermazione di una 'nuova morale', che si colloca oltre la canonica esitazione tra i concetti di 'bene' e 'male', ma si appoggia a una posizione alternativa di "*contingency*" (contingenza), suggerita dagli ultimi studi del critico Katō Norihiro.

Il principio in questione risponde alla necessità dell'individuo di effettuare delle scelte che rispondano in modo immediato ai propri bisogni e desideri. È definito da un corso d'azione che viene stabilito volta per volta dal singolo come reazione alla situazione contingente.

Le preoccupazioni etiche di Takahashi riflettono la sua idea che lo scrittore mantenga, rispetto alla società in cui vive, un ruolo di mediazione. Egli, come l'artista, ha il compito di scavare nell'inconscio collettivo per estrarne i simboli, le contraddizioni, le paure ancestrali; e per reinterpretarli con l'uso di un linguaggio 'diverso' e innovativo (*igen*, o xenolalia).

La lingua invenita in tale processo appare a una prima lettura di difficile comprensione. Tocca tuttavia, grazie al contatto che stabilisce con l'archetipo, ciò che di più profondamente umano condividono i suoi lettori.

E sono l'universalità e la risonanza di tale messaggio, la brillante eredità calviniana, l'acuto rispecchiare la complessità della società contemporanea, e il tentativo di fornire un manuale di sopravvivenza alle trappole della 'fluidità' che la domina, a rendere i romanzi di Takahashi Gen'ichirō – probabilmente più di ogni suo connazionale e contemporaneo – eleggibili come perfette opere di *World Literature*.

Questa è la risposta alla domanda che abbiamo posto all'inizio del lavoro di tesi.

Adesso, non ci resta che passare il testimone all'eventuale traduttore.

Bibliografia

Opere di Takahashi Gen'ichirō

Narrativa:

Sayōnara, gyangutachi (Sayonara Gangsters), Tōkyō, Kōdansha, 1982.

『さようなら、ギャングたち』、東京、講談社、1982.

Sayonara, gansters, trad. di Gianluca Coci, Milano, BUR, 2008.

Niji no kanata ni - Ovā za reinbō (Oltre l'arcobaleno – Over the rainbow), Tōkyō, Chūō Kōron Shinsha, 1984.

『虹の彼方に - オーヴァー・ザ・レインボウ』、東京, 中央公論新社, 1984.

Jon Renon tai Kaseijin (John Lennon contro i marziani), Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1985.

『ジョン・レノン対火星人』、東京、角川書店、1985.

Yūga de kanshōtekina Nihon yakyū (L'eleganza e il sentimento del baseball giapponese), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 1988.

『優雅で感傷的な日本野球』、東京、河出書房新社、1988.

Penghin mura ni hi wa ochite (Il sole cala sul villaggio pinguino), Tōkyō, Shūeisha, 1989.

『ペンギン村に陽は落ちて』、東京、集英社、1989.

Wakusei P-13 no himitsu – Nidai kowareta robotto no tame no ai to kanashimi ni michita sekaibungaku (Il segreto del pianeta P-13 – Due robot rotti e una letteratura mondiale piena di amore e tristezza), Tōkyō, Kadokawa Shoten, 1990.

『惑星 P−13 の秘密 - 二台の壊れたロボットの、ための愛と哀しみに満ちた世界文学』、東京、角川書店、1990.

Gōsutobasutāzu – Bōken Shōsetsu (Ghostbusters – Romanzo d'avventura), Tōkyō, Kōdansha, 1997

『ゴーストバスターズ - 冒険小説』、東京、講談社、1997.

A-da-ru.to (Por-no), Tōkyō, Shufu to Seikatsusha, 1999.

『あ・だ・る・と』東京、主婦と生活社、1999.

Nihon bungaku seisuishi (Fioritura e declino della letteratura giapponese), Tōkyō, Kōdansha, 2001

『日本文学盛衰史』、東京、講談社、2001.

Gojira (Gozilla), Tōkyō, Shinchōsha, 2001.

『ゴヂラ』、東京、新潮社、2001.

Kannō shōsetsuka (Romanzieri erotici), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 2002.

『官能小説家』、東京、朝日新聞社、2002.

Kimigayo wa chiyo ni yachiyo ni (Che il vostro regno possa durare per l'eternità), Tōkyō, Bungei Shunjū, 2002.

『君が代は千代に八千代に』東京、文藝春秋、2002.

Seikō to ren'ai ni matsuwaru ikutsuka no monogatari (Una serie di storie sul sesso e l'amore), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 2005.

『性交と恋愛にまつわるいくつかの物語』、東京、朝日新聞社、2005.

Miyazawa Kenji Gurētesuto Hittsu (Miyazawa Kenji Greatest Hits), Tōkyō, Shūeisha, 2005.

『ミヤザワケンジ・グレーテストヒッツ』東京、集英社、2005.

Itsuka Souru Torein ni noru hi made (Ci rivedremo sul *soul train*), Tōkyō, Shūeisha, 2008.

『いつかソウル・トレインに乗る日まで』東京、集英社、2008.

'Aku'to tatakau (Combattenti contro il 'male'), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2010.

『「悪」と戦う』、東京、河出書房新社、2010.

Koi suru genpatsu (Il nucleare che ama), Tōkyō, Kōdansha, 2011.

『恋する原発』、東京、講談社、2011.

Sayonara Kurisutofā Robin (Arrivederci, Christopher Robin), Tōkyō, Shinchōsha, 2012.

『さよならクリストファー・ロビン』、東京、新潮社、2012.

Ginga tetsudō no kanata ni (Oltre la ferrovia della Via Lattea), Tōkyō, Shūeisha, 2013.

『銀河鉄道の彼方に』、東京、集英社、2013.

Saggi:

Boku ga shimaumago o shabetta koro (Quando parlavo la lingua delle zebre), Tōkyō, Takarajimasha, 1985.

『ぼくがしまうま語をしゃべった頃』東京、宝島社、1985.

Bungaku ga konna ni wakatte ii kashira (Andrà bene prendere la letteratura così?), Tōkyō, Fukutake Shoten, 1989 .

『文学がこんなにわかっていいかしら』東京、福武書店、1989.

Bungaku ja nai kamoshirenai shōkōgun (La sindrome del potrebbe non essere letteratura), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 1992.

『文学じゃないかもしれない症候群』東京、朝日新聞社、1992.

Bungaku nanka kowakunai (Io non ho paura della letteratura), Tōkyō, Asahi Shinbunsha, 1998.

『文学なんかこわくない』東京、朝日新聞社、1998.

Ichiokusannzennmannin no tame no shōsetsu kyōshitsu (Scuola di scrittura per un milione trecentomila persone), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2002.

『一億三千万人のための小説教室』、東京、岩波新書、2002.

Nippon no shōsetsu – Hyakunen no kodoku (Il romanzo giapponese – Cent'anni di solitudine), Tōkyō, Bungei Shunjū, 2007.
『ニッポンの小説 － 百年の孤独』、東京、文藝春秋、2007.
Sayonara, Nippon – Nippon no shōsetsu 2 (Addio, Giappone – Il romanzo giapponese 2), Tōkyō, Bungei Shunjū, 2011.
『さよなら、ニッポン － ニッポンの小説 2』、東京、文藝春秋、2011.
'Ano hi' kara boku ga kangaeteiru 'tadashisa' ni tsuite (Com'è cambiata da 'quel giorno' la mia idea di 'giustizia'), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2012.
『「あの日」からぼくが考えている「正しさ」について』、東京、河出書房新社、2012.
Hijōji no kotoba – Shinsai no ato de (Le parole dell'emergenza – Dopo il disastro), Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2012.
『非常時のことば － 震災の後で』、東京、朝日新聞出版、2012.
Bokura no bunshō kyōshitsu (Il nostro laboratorio di scrittura), Tōkyō, Asahi Shinbun Shuppan, 2013.
『ぼくらの文章教室』、東京、朝日新聞出版、2013.
'Ano sensō' kara 'kono sensō' e – Nippon no shōsetsu 3 (Da 'questa' a 'quella' guerra – Il romanzo giapponese 3), Tōkyō, Bungei Shunjū, 2014.
『「あの戦争」から「この戦争」へ -ニッポンの小説 3』、東京、文藝春秋、2014.

Articoli e pagine internet:

"Takahashi Gen'ichirō jishin ni yoru chosaku kaidai" (Bibliografia delle opere di Takahashi Gen'ichirō a opera dello stesso), *Bungei*, numero estivo, 2006, pp. 88-97.
「高橋源一郎自身による著作解題」、文藝、夏季号、2006 年、pp.88-97.
Boku ga 'Sayonara Kurisutofā Robin' o kaita wake (Il motivo per cui ho scritto 'Sayonara Christopher Robin'), "E-magazine Nami", 2012, http://www.shincho-live.jp/ebook/nami/2012/05/201205_01.php, 10/05/2015.

Opere di Italo Calvino

(Le opere di narrativa e saggistica di Italo Calvino sono state citate dall'opera completa, raccolta nelle seguenti edizioni:)

Racconti e Romanzi I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991.
Racconti e Romanzi II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1992.
Saggi 1945-1985 I - II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.

Lettere, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.

Supporto critico

Volumi in lingue europee:

APTER, Emily, *Against World Literature: On the politics of untraslatability*, Londra-New York, Verso, 2013.

AVANZI, Rossana, *Alla ricerca del testo perduto - Il libro, la lettura e la scrittura in Italo Calvino: Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano-Udine, Mimesis, 2012.

BARENGHI, Mario, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.

BARTHES, Roland, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988 (ed. or. *Le bruissement de la langue. Essais Critiques IV*, 1984).

BELPOLITI, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 1996.

BERTONE, Giorgio, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

BERTONI, Roberto – FERRARO, Bruno, *Calvino Ludico: Riflessioni sul gioco in Italo Calvino*, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 2003.

BORSELLINO, Nino, *Il viaggio interrotto di Italo Calvino*, Modena, Mucchi, 1991.

CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*, Harvard, Harvard University Press, 2007 (ed. or. *La république mondiale des lettres*, 1999).

CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHIURAZZI, Gaetano, *Il postmoderno*, Milano, Mondadori, 2002.

CURRIE, Mark (ed.), *Metafiction*, Londra, Longman, 1995.

DAMROSCH, David, *What is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Parigi, Les éditions de Minuit, 1969.

— *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990 (ed. or. *Le pli – Leibniz et le Baroque*, 1988).

— *Critica e clinica*, Milano, Cortina 1996 (ed. or. *Critique et clinique*, 1993).

— *L'isola deserta e altri scritti: testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007 (ed. or. *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, 2002).

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Rizoma*, Parma, Pratiche Editrice, 1977 (ed. or. *Rhizome*, 1976).

DOLFI, Anna (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2005.

FOUCES GONZALEZ, Covadonga, *Il gioco del labirinto. Figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*, Lanciano, Carabba Editore, 2009.

GARDINER, Michael – MASSEY, Annabella – MORITA Nori (eds.), *Japanese Literature and World Literature: A Symposium at Waseda University*, Tōkyō, Waseda University, 2012.

HABERMAS, Jürgen, *Il pensiero post-metafisico*, Roma-Bari, Laterza, 2006 (ed. or. *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, 1988).

HUTCHEON, Linda, *A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londra-New York, Routledge, 1988.

— *The politics of postmodernism*, Londra-New York, Routledge, 1989.

— *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*, Londra-New York, Routledge, 1991.

— *Irony's Edge: The theory and politics of irony*, Londra-New York, Routledge, 1994.

LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

— *Controcampo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londra-New York, Methuen, 1987.

MIYOSHI, Masao – HAROOTUNIAN, Harry D. (eds.), *Postmodernism and Japan*, "The South Atlantic Quarterly", 87/3, Durham, Duke University Press, 1988.

MORETTI, Franco, *Distant reading*, Londra-New York, Verso, 2013.

MURAKAMI Fuminobu, *Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture*, New York-Oxon, Routledge, 2005.

MUSARRA-SCHROEDER, Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996.

WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londra-New York, Methuen, 1984.

Volumi in giapponese:

AZUMA Hiroki, *Dōbutsuka suru posutomodan – Otaku kara mita Nihonshakai* (L'animalizzazione del postmoderno – La società giapponese vista dagli *otaku*), Tōkyō, Kōdansha, 2001.

東活紀、『動物化するポストモダン- オタクから見た日本社会』、東京、講談社、2011.

— *Shinsai Nippon wa doko e iku* (Dove va il Giappone del disastro), Tōkyō, Genron, 2013.

『震災ニッポンはどこへいく』、東京、ゲンロン、2013.

HOMURA Hiroshi, *Dōshite kaku no? – Homura Hiroshi Taidanshū* (Perché scrivete? Raccolta di interviste di Homura Hiroshi), Tōkyō, Chikuma Shobō, 2009.

穂村弘、『どうして書くの？- 穂村弘対談集』、東京、筑摩書房、2009.

KARATANI Kōjin, *Nihon kindai bungaku no kigen* (L'origine della letteratura moderna giapponese), Tōkyō, Kōdansha, 1988.

柄谷行人、『日本近代文学の起原』、東京、講談社、1988.

— *Hihyō to posutomodan* (Critica e postmoderno), Tōkyō, Fukutake Shoten, 1989.

『批評とポストモダン』、東京、福武書店、1989.

KATŌ Norihiro, *Haisengoron* (Dopo la sconfitta) ,Tōkyō, Kōdansha, 1997.

加藤典洋、『敗戦後論』、東京、講談社、1997.

— *3.11 – Shinigami ni tsukitobasareru* (11 Marzo – L'attacco di un dio della morte), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2011.

『3.11 - 死に神に突き飛ばされる』、東京、岩波書店、2011.

— *Jinrui ga eien ni tsuzuku no de wa nai to shitara* (Se l'umanità non dovesse vivere per sempre), Tōkyō, Shinchōsha, 2014.

『人類が永遠に続くのではないとしたら』、東京、新潮社、2014.

KATŌ Norihiro – TAKAHASHI Gen'ichirō, *Yoshimoto Takaaki ga bokutachi ni nokoshita mono* (Quello che Yoshimoto Takaaki ci ha lasciato in eredità), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013.

加藤典洋・高橋源一郎、『吉本隆明がぼくたちに遺したもの』、東京、岩波書店、2013.

KOKUBUN Kōichirō, *Durūzu no tetsugaku genri* (I principi filosofici di Deleuze), Tōkyō, Iwanami Shoten, 2013.

國分功一郎 、『ドゥルーズの哲学原理』、東京、岩波書店、2013.

MIYAZAWA Kenji, *Shinkōhon – Miyazawa Kenji Zenshū dai10kan* (Miyazawa Kenji Opere, Volume 10 – Nuova Edizione), Tōkyō, Chikuma Shoten, 1995.

宮澤賢治、『新校本‐宮澤賢治全集〈第十巻〉』、東京、筑摩書店、1995.

NAKAMATA Akio, *Bungaku: Posuto Murakami no Nihon Bungaku* (Letteratura: La letteratura giapponese del post-Murakami), Tōkyō, Asahi Shunppansha, 2002.

仲俣暁生、『文学：ポスト・ムラカミの日本文学』、東京、朝日出版社、2002.

TAKEDA Seiji, *Gendai hihyō no enkinhō* (La prospettiva della critica contemporanea), Tōkyō, Kōdansha, 1988.

竹田青嗣、『現代批評の遠近法』、東京、講談社、1998.

YOSHIMOTO Takaaki, *Masu Imēji Ron* (Teoria dell'immagine di massa), Tōkyō, Fukutake Shoten, 1984.

吉本隆明、『マス・イメージ論』、東京、福武書店、1984.

— *Afurikateki dankai ni tsuite – Shikan no Kakuchō* (Lo stadio africano – L'estensione di una visione storica), Tōkyō, Shikōsha, 1998.

『アフリカ的段階について - 史観の拡張』、東京、試行社、1998.

Articoli e interviste in lingue europee:

BARTH, John, "The Literature of Replenishment", in John Barth, *The Friday Book: Essays and other non-fiction*, Londra, The Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206.

BOGUE, Ronald, "Minor writing and Minor Literature", *symplokē*, 5, 1/3, 1997, pp. 99-1118.

DI LEO, Jeffrey, “Deleuze in the age of posttheory”, *symplokē*, 6, 1/2, 1998, pp. 174-179.
LAMBERT, Gregg, “The deleuzian critique of pure fiction”, *SubStance*, 26, 3, 1997, pp. 128-152.
MCCAFFERY, Larry – GREGORY, Sinda – KOSHIKAWA Yoshiaki, “Why not have fun? – An Interview with Gen’ichiro Takahashi”, *The Review of Contemporary Fiction*, 12, 2, 2002, pp. 192-199.
SEGRE, Cesare, “Se una notte d’inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori”, in Id., *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp.135-172.
SEPA, Maria, “Eco nel mondo batte Calvino che batte Dante”, *Corriere della sera*, 25 gennaio 2015, p.9.
YAMADA, Marc, “John Lennon vs. The Gangsters: Discursive Identity and Resistance in the Metafiction of Takahashi Gen’ichirō”, *Japanese Language and Literature*, 45, 1, 2011, pp.1-30.
— “The database imagination of Japanese postmodern culture”, *Japanese studies*, 33, 1, 2013, pp. 19-37.

Articoli e interviste in giapponese:

ASADA Akira – DERRIDA, Jacques – KARATANI Kōjin, “Chōshōhi shakai to chishikijin no yakuwari” (La società del superconsumo e il ruolo dell’intellettuale), *Shinchō*, 2, 2005, pp.177-185.
浅田彰‐ジャック・デリダ‐柄谷行人、「超消費社会と知識人の役割」、新潮、2 号、2005 年、pp. 177-185.
AZUMA Hiroki – TAKAHASHI Gen’ichirō, “Kotoba de hito o ugokasu” (Muovere la gente con le parole), in Hara Takeshi (a cura di), *‘Chi’ no jūjiro* (Incroci del ‘sapere’), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2011, pp. 85-115.
東活紀‐高橋源一郎、「言葉で人を動かす」、原武史編、『「知」の十字路』、東京、河出書房新社、2011 年、pp.85-115.
II Naoyuki, “Takahashi Gen’ichirō no shōsetsu ni arawareta ‘burakku yūmoa’ ni tsuite” (A proposito dello ‘*humour* nero’ emerso nei romanzi di Takahashi Gen’ichirō), *Gunzō* , numero speciale di maggio, 1992, pp. 147-150.
伊井直行、「高橋源一郎の小説に現れた『ブラック・ユーモア』について」、群像、5 月臨時増刊号、1992 年、pp.147-150.
IKEZAWA Natsuki – TAKAHASHI Gen’ichirō, “Shishatachi to shōsetsu no unmei” (I morti e il destino del romanzo), *Shinchō*, 6, 2013, pp. 257-267.
池澤夏樹‐高橋源一郎、「死者たちと小説の運命」、新潮、6 号、2013 年、pp. 257-267.
KARATANI Kōjin – TAKAHASHI Gen’ichirō, “Gendai Bungaku o tatakau” (Combattere la letteratura contemporanea), *Gunzō*, numero speciale di maggio, 1992, pp.8-50.
柄谷行人‐高橋源一郎、「現代文学をたたかう」、群像、5 月臨時増刊号、1992 年、pp.8-50.
KATŌ Norihiro – TAKAHASHI Gen’ichirō – NAGAE Akira, “Kotoba – Kakumei – Sekkusu: Takahashi Gen’ichirō to 80nendai ikō no gendai Nihon bungaku” (Lingua – Rivoluzione – Sesso:

Takahashi Gen'ichirō e la letteratura contemporanea giapponese dopo gli anni 80), *Gendaishi Techō Tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 16-37.
加藤典弘‐高橋源一郎‐永江朗、「言葉・革命・セックス‐高橋源一郎と 80 年代以降の現代日本文学」、現代詩手帖特集版‐高橋源一郎、東京、思潮社、2003 年、pp. 16-37.
KATŌ Norihiro – TAKAHASHI Gen'ichirō, "Shizumikakatta fune no naka de ikinuku hōhō" (Il modo di sopravvivere su una nave in procinto di affondare), *Shinchō*, 10, 2014, pp. 195-207.
加藤典洋‐高橋源一郎、「沈みかかった船の中で生き抜く方法」、新潮、10 号、2014 年、pp. 195-207.
LEVY Hideo, "Chōhatsu no 'uchigawa' – Takahashi Gen'ichirō to '90nendai ni tsuite no shiron" (Un''interiorità' provocatoria – Il tentativo di una critica su Takahashi Gen'ichirō e gli anni '90), *Gunzō*, numero speciale di maggio, 1992, pp. 180-189.
リービ英雄、「挑発の『内側』- 高橋源一郎と'90 年代についての試論」、群像、5 月臨時増刊号、1992 年、pp. 180-189.
MOTOYA Yukiko – TAKAHASHI Gen'ichirō – KAKUTA Mitsuyo, "'Hajimete no shōsetsu' ga dekiru made" (Giungere al 'primo romanzo'), *Gunzō*, 10, 2013, pp. 120-131.
本谷有希子‐高橋源一郎‐角田光代、「『はじめての小説』ができるまで」、群像、10 号、2013 年, pp. 120-131.
NAKAGAKI Tsuneyuki, *Takahashi Gen'ichirō nenpu – shoshi* (Takahashi Gen'ichirō, cronologia – opere), *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 292-305.
中垣恒幸、「高橋源一郎年譜・書誌」、現代詩手帖特集版‐高橋源一郎、東京、思潮社、2003 年、pp. 292-305.
SASAKI Atsushi, "Mokuhiken o kōshi shimasu – Puchi Takahashi Gen'ichirō ron" (Pratico il diritto di rimanere in silenzio – Piccolo saggio su Takahashi Gen'ichirō), *Bungei*, numero estivo, 2006, pp. 148-151.
佐々木敦、「黙秘権を行使します‐プチ高橋源一郎論」、文藝、夏季号、2006 年、pp.148-151.
SATŌ Yoshiaki, "Sekaishi no nakano Takahashikun: Shoki sanbusaku ni okeru jikken no jidai haikei" (Takahashi dentro la storia mondiale: Lo sfondo storico sperimentale della prima trilogia), *Gendaishi techō tokushūban: Takahashi Gen'ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 52-62.
佐藤良明、「世界史ののかの高橋君‐初期三部作における実験の時代背景」、現代詩手帖特集版‐高橋源一郎、東京、思潮社、2003 年、pp. 52-62.
SATŌ Yasutomo, "Yomu koto to, kaku koto" (Leggere, e scrivere) , *Gunzō*, 9, 2013, pp. 310-311.
佐藤康智、「読むことと、書くこと」、群像、9 号、2013 年、pp. 310-311.
SHIMIZU Yoshinori, "Nigiyakana 'watakushi'shi – 'Watakushishōsetsu' to shite Takahashi Gen'ichirō o yomu" (Una vivace storia 'personale' – Leggere Takahashi Gen'ichirō come

‘*watakushishōsetsu*’), *Gendaishi Techō Tokushūban: Takahashi Gen’ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp. 63-69.

清水良典、「「にぎやかな『私』史　- 『私小説』として高橋源一郎を読む」、現代詩手帖特集版 - 高橋源一郎、東京、思潮社、2003 年、pp.63-69.

— “Yūga de kanshōtekina kenja – Takahashi Gen’ichirō, ‘Sayōnara, gyangutachi’” (Un raffinato e sentimentale osservatore – Takahashi Gen’ichirō, ‘Sayonara, gangsters’), *Gunzō*, 9, 2014, pp. 241-261.

優雅で感傷的な見者 - 高橋源一郎『さようなら、ギャングたち』」、群像、9 号、2014 年、pp.241-261.

TAKIGUCHI Ryūshō, “Giobanni wa jitsuzai suru” (Giovanni esiste davvero), *Shinchō*, 9, 2013, pp.354-355.

滝口悠生、「ジョバンニは実在する」、新潮、9 号、2013 年、pp. 354-355.

UCHIDA Tatsuru, “‘Shoki nōto’ 2006 – Takahashi Bungaku Seisuiki” (‘Primi appunti’ 2006 – Fioritura e declino della scrittura di Takahashi), *Bungei*, numero estivo, 2006, pp. 118-137.

内田樹、「『初期ノート』二〇〇六 - 高橋文学盛衰記」、文藝、夏季号、2006 年、pp. 118-137.

YOSHIMOTO Takaaki, “Takahashi Gen’ichirō ni tsuite – Kanmoku no shijin” (A proposito di Takahashi Gen’ichirō – Il poeta del completo silenzio), *Gendaishi Techō Tokushūban: Takahashi Gen’ichirō*, Tōkyō, Shichōsha, 2003, pp.38-39.

吉本隆明、「高橋源一郎について - 完黙の詩人」、現代詩手帖特集版 - 高橋源一郎、東京、思潮社、2003 年、pp. 38-39.

Pagine internet:

CASSEGARD, Carl, *From Withdrawal to Resistance. The Rhetoric of Exit in Yoshimoto Takaaki and Karatani Kojin*, “The Asia-Pacific Journal: Japan Focus”, http://japanfocus.org/-Carl-Cassegard/2684/article.html, 1/06/2015.

MURAKAMI Haruki, *Higenjitsutekina musōka to shite* (Un sognatore lontano dalla realtà), “Murakami Haruki san: Katarūnya kokusaishō spīchi” (Murakami Haruki: discorso di accettazione del premio internazionale della Catalogna), 2011, http://www.asyura2.com/11/genpatu12/msg/568.html , 25/05/2015.

Sayonara, Gangsters by Genichiro Takahashi, “Vertical Inc.”, 2013, http://www.vertical-inc.com/books/sayonara.html, 25/05/2015.

“Japanese Literature in Translation Search”, 2013, http://www.jpf.go.jp/JF_Contents/InformationSearchService?ContentNo=13&SubsystemNo=1&HtmlName=search_e.html, 20/05/2015.