



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Fisshu Sutōrī e l'universo
espanso di Isaka Kōtarō:
un dialogo tra *media* nel
Giappone contemporaneo

Relatore

Ch. Prof. Maria Roberta Novielli

Correlatore

Ch. Prof. Paola Scrolavezza

Laureando

Francesco Minucci
Matricola 845298

Anno Accademico

2015 / 2016

INDICE

要旨.....	3
INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO I – Isaka Kōtarō: piano letterario.....	9
1.1 - Cenni biografici sull'autore.....	10
1.2 – Il romanzo di Isaka Kōtarō: dichiarazioni di poetica.....	12
1.3 - La “narrativa di indagine” in Giappone.....	15
1.4 - Il <i>mystery</i> di Isaka Kōtarō.....	19
1.5 - L'universo di Isaka Kōtarō.....	25
1.6 - <i>Fisshu Sutōrī</i>	29
CAPITOLO II – Tra letteratura e musica.....	34
2.1 - Isaka: romanzo e musica.....	35
2.2 - La musica nelle opere.....	37
2.3 - Contatti di Isaka con la musica e l'incontro con Saitō Kazuyoshi.....	41
2.4 - <i>Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~</i>	44
2.5 - <i>Kizuna no hanashi</i> : adattamento e collaborazione.....	49
2.6 - <i>Fisshu Sutōrī</i> e musica.....	55
CAPITOLO III – Tra letteratura, musica e cinema.....	58
3.1 - Isaka Kōtarō e il cinema.....	59
3.2 - Il cinema di Nakamura Yoshihiro e l'incrocio con il mondo di Isaka.....	62
3.3 - <i>Fisshu Sutōrī</i> : il film.....	68
3.4 - <i>Fish Story</i> : dalla letteratura alla musica nel film e nella realtà.....	71
3.5 - Isaka – Nakamura – Saitō: altre collaborazioni.....	73
3.6 - Agenti mediatici in dialogo.....	76
3.7 - Collaborazione tra <i>media</i> : uno sguardo al passato.....	80
CONCLUSIONI.....	85
APPENDICI.....	88
Appendice A - <i>Fisshu sutōrī</i> – Traduzione in italiano.....	89
Appendice B - <i>Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~</i> - Testo musicale originale..	124
BIBLIOGRAFIA.....	128

要旨

本修士論文のアイデアが生まれたきっかけは、日本で留学しているときに発見した伊坂幸太郎という現代日本人作家が描いた文学の世界を研究したいと思ったからだ。しかし、その時まで触れたことが一度もなかった伊坂幸太郎の小説を読むにつれて、彼が語るその世界は文学の域を超え、広がっていると気づいた。どのように広がっているのかといえば、多数の引用を通して音楽や映画などのディメンションに入り、本来の題目を超えて学際的な形を成し始めた。確かに、学際的な方針になっても、文学を中心とした論文の基本から遠ざかったわけではない。伊坂幸太郎の小説と音楽と映画というメディアはどのような関係によって結ばれているのか、それを明らかにしたいと思い、研究を進め、その異なるジャンルの交差が現実的なコラボレーションになったとわかってきた。伊坂幸太郎と斉藤和義というロックミュージシャンと中村義洋という映画監督がそ

それぞれの専門分野の特殊な要素を使用して、自分たちの才能を発揮したコラボレーションを論文の展開にした。さらに、前述のジャンルの組み合わせの具体化を分かりやすくするために、一例として伊坂幸太郎が書いた「フィッシュストーリー」という短編小説をイタリア語に翻訳し、さらにその映画も分析した。雑誌で見つけたインタビューや対談、記事やエッセイ集、本などを調査して、その三つのメディアが混ざった過程の段取りを組み直し、論文を三つの章に分けた。

本論文の基礎になる第一章では伊坂幸太郎の文学界を紹介する。まず、伊坂の伝記と日本文学の入りについて述べ、彼の文学的な動機を説明している。作風が独特で正確な文学上のジャンル分けしづらいが、伊坂の作品は大衆に対するエンターテインメント小説でミステリー派に属することは間違いない。ミステリーについては、日本での起源までさかのぼってそのジャンルを概説すべきだと思い、そのように進めた。そして、日本ミステリーの概論の上で、伊坂幸太郎のミステリーの特徴に焦点を当て、全体的に説明した。例えば、小説のテーマや作風、彼が建てた世界とそこに存在する人物の描写や説話的構造などである。第一章の最後では、説明した特徴をほとんど全て併せ持つ「フィッシュストーリー」を文学の視点から紹介した。

第二章では、異なる表現手段としている音楽というメディアへと分析を動かした。文学から音楽のレベルへ移った理由は、伊坂が音楽に関心を持っており、小説の話の流れでそれに重要な役割を与えていると気づいたからである。そこで、音楽界に言及している作品内で、いくつかの例を挙げて、そういった重要性を表した。小説と音楽は、例えばどちらも想像力を動かす本質がある、ということにより、よく伊坂によって比較されている。斉藤和義というミュージシャンが研究中に登場した時に、その抽象的な比較は具体的なコラボレーションに形を変えたので、興味を持って本論文の第二章のフォーカスにした。作詞家と作曲家でもある斉藤歌手の依頼で伊坂は「出会い」をテーマに小説を一つ書き、ミュージシャンはそれをモチーフに曲を一つ作り、また作家はその歌詞からもう一つの短編小説を引き出したというコラボレーションである。協力のやり方を調

べ、創作された作品の内容の解説でその協力の成果を示した。第二章の最後には、また「フィッシュストーリー」に戻り、音楽と関係のある要素はどのように現れるのかと紹介続けた。

第三章は、小説と音楽と映画を混ぜた部分である。というのは、伊坂幸太郎が描いた小説の世界が視聴覚メディアである映画に変形されたということを調べたかったからである。研究の続きでは、斉藤和義が音楽の担当を頼まれ伊坂幸太郎の小説を原作とした映画を撮影した中村監督というもう一人のメンバーを含め、以上のコラボレーションが広がってきたということに関して述べた。中村監督を紹介してから、三人での協力から生まれた「フィッシュストーリー」の映画化の分析に焦点を当て、その協力の成果になる次の映画化にも触れた。また、雑誌で見つけた三人の対談を通じて、異なるメディアの代表者になる斉藤和義と中村義洋と伊坂幸太郎が自分と互いのジャンルをどう思っているのかという点についても説明した。

結論として、前述したような異なる分野のアーティストのコラボレーションが存在するのは、阿部公募と勅使河原宏と武満徹との合作のように、過去の日本の芸術作品においても多くの例が挙げられる。それぞれの過程は違っても、日本では昔から一般に根付いている現象であり、今後ますます大きくなっていくと予想できる。

INTRODUZIONE

La genesi del presente elaborato affonda le radici nel profondo interesse che l'universo letterario di Isaka Kōtarō 伊坂幸太郎 (1971-), autore giapponese contemporaneo, ha suscitato nel sottoscritto. Mosso dalla curiosità di scoprire cosa vi fosse alla base del successo e della popolarità ottenuti in patria dal prolifico scrittore, affacciato sulla scena letteraria nipponica agli inizi del millennio corrente, ho intrapreso un graduale avvicinamento alla narrativa generata dalla sua penna. Privo di conoscenze pregresse su stile e contenuti delle opere di Isaka, mi sono immerso in un itinerario di lettura che mi permettesse di carpirne gli elementi determinanti, accorgendomi presto di essere giunto a un livello in cui l'attenzione non era più rivolta unicamente al piano testuale dei romanzi. Infatti, un variegato spettro di rimandi e riferimenti ad ambiti extra-letterari, quali possono essere musica e cinema, incastonati all'interno delle trame, fanno sì che la materia trattata si espanda a macchia d'olio su diversi livelli. Il passo successivo, motore dello sviluppo centrale di questa tesi, è stato condurre una disamina sull'effettivo rapporto di Isaka con le forme mediatiche a cui si riferisce nell'erigere la propria dimensione artistica. Così, è emerso il concreto fattore collaborativo che ha visto lo scrittore cooperare con esponenti di *media* differenti in legami di biunivoca influenza, il cui risultato è stato l'edificazione di un mondo pluridimensionale in continua dilatazione. A questo punto dell'analisi, affiorati i nomi di

artisti che hanno incrociato il percorso dell'autore, la direzione della ricerca ha assunto lo stimolante carattere trasversale dell'indagine interdisciplinare, pur tenendo costantemente come punto di riferimento la letteratura di Isaka Kōtarō. In particolare, la trattazione verte sulla collaborazione che il romanziere ha realizzato con il cantautore rock Saitō Kazuyoshi 齊藤和義 (1966-) e il regista Nakamura Yoshihiro 中村義洋 (1970-). Recuperando interviste, raccolte di saggi e articoli su riviste, ho tentato di ricostruire in maniera organica le diverse fasi dell'intersezione mediatica che ha assunto le sembianze di un vero e proprio dialogo tra generi in cui ogni parte mostra il rispettivo e reciproco modo di percepirsi. Per rendere più chiaro il suddetto fenomeno di convergenza, ho scelto come paradigma il racconto *Fisshu Sutōrī* di Isaka, di cui allego una personale traduzione italiana in appendice, poiché emblematico nel rappresentare l'universo espanso dell'autore, soprattutto nel momento della conversione multimediale per la trasposizione cinematografica.

Il primo capitolo, fondamento dell'elaborato, si propone di introdurre Isaka Kōtarō e il suo spazio letterario. Delineati i tratti biografici atti a descrivere le varie tappe che hanno permesso l'inserimento dell'autore nel panorama culturale nipponico, l'attenzione è rivolta ai suoi intenti letterari e alle personali dichiarazioni di poetica. Con un prevalente orientamento nella direzione del romanzo da intrattenimento per un consumo di massa, il genere a cui ascrivere le opere di Isaka è assimilabile al *mystery*, sebbene sia difficile una monolitica categorizzazione. Dunque, dopo una digressione sullo sviluppo della narrativa di indagine in Giappone fin dai suoi esordi, è stato possibile collocare lo scrittore in un definito contesto letterario preesistente, accentuando *in primis* il dialogo intertestuale che sorge dalla sfera di influenze. Illustrate poi le particolari caratteristiche e derive dei *mystery* di Isaka, se ne espongono in linee generali lo stile, le tecniche narrative, i temi e i caratteri dei personaggi ritratti e del mondo in cui si muovono. Alla fine di questa prima parte, viene presentato il racconto *Fisshu Sutōrī*, proposto come modello in cui confluiscono le componenti principali della narrativa dell'autore e come punto di partenza per le successive riflessioni.

Nel secondo capitolo si compie il passo verso un differente sistema espressivo, ovvero quello musicale. Il passaggio nasce dalla volontà di sondare, attraverso il filtro letterario, la manifesta passione di Isaka per la musica: quest'ultima viene spesso caricata di un ruolo notevole nel fluire degli intrecci narrativi ed è presente nei testi mediante innumerevoli citazioni e riferimenti, di cui si riporta in questa sezione una carrellata di esempi significativi. Musica e letteratura vengono idealmente accostate dallo scrittore per il comune potenziale immaginifico e l'accostamento assume la forma di una reale collaborazione tra le arti nel

momento in cui il sentiero di Isaka incrocia quello del musicista Saitō Kazuyoshi. Il flusso del capitolo si configura così come approfondimento delle fasi di cooperazione tra i due artisti¹. Preservando l'autonomia dei rispettivi ambiti di appartenenza, musicista e scrittore lavorano sulla reciproca ispirazione nella creazione di opere intrecciate; dal racconto *Aine Kuraine* アイネクライネ che Isaka scrive sotto richiesta di Saitō, il cantautore desume l'idea per la canzone *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~* ベリーベリーストロング~アイネクライネ~ il cui testo musicale sarà a sua volta di ispirazione per la stesura del racconto *Raitohebi* ライトヘビー a opera del romanziere. In questa seconda parte dell'elaborato, si prendono dunque in esame anche i contenuti di tali testi e le principali dinamiche di adattamento. Infine, il focus torna sul racconto *Fisshu Sutōrī*, *leit-motiv* della tesi, e in particolare sulla presenza dell'elemento musicale nel suo sviluppo narrativo.

Nel terzo capitolo, la trattazione è soggetta a un ulteriore passaggio di livello nel momento in cui entra in scena il determinante elemento cinematografico che rende possibile la fusione di letteratura e musica sul grande schermo, con l'additiva attribuzione di un supporto audiovisivo all'universo nato dalle pagine di Isaka. Dopo aver indagato il rapporto che lo scrittore instaura con la settima arte, si introduce il cinema del regista Nakamura Yoshihiro, il quale ha trasposto su pellicola diverse opere di Isaka Kōtarō. Ancora una volta l'attenzione è concentrata su *Fisshu Sutōrī* e in questo caso sul suo libero adattamento cinematografico, per mano di Nakamura, che ha sancito l'inizio di una collaborazione a tre tra lo scrittore, il regista e il musicista Saitō, di cui si esamina l'articolazione anche attraverso i lavori successivi. Riportando i punti focali di un'intervista di gruppo, uno *special talk* con i tre artisti recuperato in una rivista speciale dedicata a Isaka Kōtarō, si mostra come l'interazione tra generi acquisisce i caratteri di un reale dialogo tra *media*. Sviscerato il dipanarsi della triplice collaborazione contemporanea emersa dall'intelaiatura letteraria di Isaka Kōtarō, nella parte conclusiva dell'elaborato si esplora il passato artistico giapponese, dimostrando con vari esempi come i fenomeni di osmosi e sinergia mediatiche siano saldi e presenti nella storia culturale del Paese, mantenendo una continuità nel tempo.

¹ Mediante la ricostruzione effettuata anche con il supporto delle interviste contenute nel libro *Kizuna no hanashi* 絆のはなし, "Storia di un legame".

CAPITOLO I

**ISAKA KŌTARŌ:
PIANO LETTERARIO**

1.1 Cenni biografici sull'autore

Nato a Matsudo nella prefettura di Chiba il 25 maggio 1971, Isaka Kōtarō è uno dei più prolifici e popolari autori del panorama letterario giapponese contemporaneo. Durante il liceo, fase in cui divorava i romanzi di Shimada Sōji 島田荘司 (1948-), ricevette da suo padre l'opera *E to wa nanika* 絵とは何か (lett. "Cos'è un disegno?") del critico d'arte Sakazaki Otsurō 坂崎乙郎 (1928-85), libro che contiene il passo che sembra aver in lui mosso il desiderio di divenire scrittore:

“La vita delle persone è una sola ed è anche corta. Se la si riesce a immergere nell'immaginazione, penso non esista modo di vivere più felice”².

Ancora, in quel libro, che assunse un ruolo essenziale nella sua formazione, lesse che il pittore, così come lo scrittore, ha il talento di edificare piccoli universi capaci di influenzare molti esseri umani³: realizzò che era esattamente quello che avrebbe voluto provare a fare della sua vita, utilizzando la propria forza immaginativa.

Si trasferì a Sendai per frequentare la facoltà di Giurisprudenza alla nota Tōhoku University nel 1989, all'età di 18 anni, e in questo periodo la sua passione per i romanzi *mystery* di Renjō Mikihiko 連城三紀彦 lo portò a trascriverne manualmente le opere, per prendere dimestichezza con il fluire ritmico di un testo. In quello stesso anno accademico, scrisse il suo primo racconto originale *Kurisumasu wo tantei to* クリスマスを探偵と (lett. "Natale con il detective"), a cui seguirono altre brevi storie, finché presto non decise di sottoporre i propri lavori al vaglio della critica. Dopo aver valutato a lungo a quale concorso inviare la propria candidatura, durante il secondo anno di università partecipò al *Nihon suiri sasupensu taishō* 日本推理サスペンス大賞 (lett. "Gran Premio Suspense del Poliziesco Giapponese"), concorrendo per il premio al miglior racconto giallo giapponese e posizionandosi tra i primi trenta nella fase eliminatoria. Si candidò anche negli anni successivi e, per poter scrivere, finì intenzionalmente fuori corso laureandosi nel 1994, anno in cui ottenne subito un impiego

² ISAKA Kōtarō, *3652 - Isaka Kōtarō esseishū* (3652 – Raccolta di saggi di Isaka Kōtarō), Tōkyō, Shinchōsha, 2010, p. 241 「人の一生は、一回限りである。しかも短い。その一生を“想像力”にぶち込めたら、こんな幸福な生き方はないと思う」

³ Ibidem, p. 241.

come ingegnere informatico presso un'azienda di *software* a Sendai⁴. Pur lavorando, non abbandonò la scrittura e si aggiudicò nel '96 il premio per opera meritevole al *Santori misuteri taishō* サントリーミステリー大賞 (lett. “Grande Premio Suntory al *Mystery*”) con il romanzo *Akutotachi ga me ni shimiru* 悪党たちが目にしみる (lett. “I cattivi irritano gli occhi”). Tuttavia, non bastava ancora per affrontare il debutto sulla scena letteraria, atteso dall'autore con trepidazione. Dopo essere stato scartato al successivo concorso, nel '98 decise di scrivere un'opera che condensasse tutti quelli che riteneva i punti di forza della propria penna e proporla come ultimo tentativo. Si tratta di *Ōdyubon no inori* オーデュボン の祈り (lett. “La preghiera di Audubon”), con la quale Isaka vinse nel 2000 il *Shinchō misuteri kurabushō* 新潮ミステリー倶楽部賞. La pubblicazione dell'opera decretò l'agognato debutto come scrittore. Nel 2002 lasciò l'azienda e iniziò a dedicarsi alla scrittura a tempo pieno, occupandosi anche della stesura di più lavori simultaneamente, come nel caso di *Jūryoku Piero* 重力ピエロ (lett. “Pierrot la gravità”), che fu anche candidato per il prestigioso *Naokishō* 直木賞 (“Premio Naoki” nel 2003, attirando ancora di più l'attenzione di pubblico e critica) e di *Yōkina gyangu ga chikyū wo mawasu* 陽気なギャングが地球を回す (lett. “Un'allegria gang fa girare il mondo”). Nel 2004 si aggiudicò il *Yoshikawa Eiji bungaku shinjinshō* 吉川英治文学新人賞 (lett. “Premio Yoshikawa Eiji per i letterati emergenti”) con il romanzo *Ahiru to kamo no koin rokkā* アヒルと鴨のコインロッカー (lett. “L'armadietto dell'anatra domestica e dell'anatra selvatica”) e il *Nihon suiri sakka kyōkaishō* 日本推理作家協会賞 (lett. “Premio associazione scrittori di *mystery* del Giappone”) nella “sezione racconti” con *Shinigami no seido* 死神の精度 (lett. “La precisione della Morte”).

Negli anni successivi videro la luce le prime trasposizioni cinematografiche delle sue opere, ma il boom del successo arrivò con l'uscita di *Gōrudon suranbā* ゴールデンスランバー (“Golden slumber”) nel 2008, con il quale Isaka ottenne il *Honya taishō* 本屋大賞 (lett. “Gran Premio librerie”), premio annuale assegnato dalle librerie nazionali all'opera che maggiormente desiderano vendere. Seguì nello stesso anno lo *Yamamoto Shūgorōshō* 山本

⁴ All'autore sembrò strano essere assunto per quella posizione, ma la risposta del capo dell'azienda a questa perplessità adduceva come motivazione la necessità, nell'ambito della programmazione, di qualcuno che avesse abilità nella scrittura, quindi la sua figura si addiceva.

周五郎賞 (lett. “Premio Yamamoto Shūgoro”, principalmente per la letteratura di massa) per la stessa opera, che finì presto in vetta alle classifiche, fra cui la *Kono misuterī ga sugoi!* このミステリーがすごい!, classifica stilata annualmente dalla rivista *Takarajima* 宝島 in base ai risultati di un sondaggio tra i lettori di *mystery*, in cui *Gōrudēn suranbā* si aggiudicò la prima posizione. L’evidente successo ne favorì la traduzione in inglese con il titolo di *Remote Control* nel 2011 a cura della Kōdansha USA. Numerosi sono stati i racconti pubblicati su riviste e raccolti in edizioni speciali e molti i romanzi che continuano ad approdare nelle librerie e che hanno reso possibile l’affermazione, ormai stabile, del nome di Isaka Kōtarō nel panorama letterario attuale all’interno del Paese.

1.2 Il romanzo di Isaka Kōtarō: dichiarazioni di poetica

Nell’ambito letterario giapponese, dagli anni venti un acceso dibattito ha visto contrapposte le definizioni di *jun bungaku* 純文学 (lett. “letteratura pura”) e *taishū bungaku* 大衆文学 (lett. “letteratura di massa”)⁵. Alla prima è associato lo *Hanashi rashii hanashi no nai shōsetsu* 「『話』らしい話のない小説」 (lett. “romanzo senza storia”)⁶: il romanzo vicino alla poesia, il cui fulcro non è l’avvenimento in sé, bensì le sensazioni del soggetto riguardo all’esperienza narrata (fondamento dello *shishōsetsu*), imperniata sul fattore genuino della verità *jitsu* 実, quindi non a carattere finzionale, ma realistico. Invece, il *taishū bungaku* predilige un’attenzione per la trama, con *focus* su intreccio e struttura, in cui gli artifici dell’*uso* 嘘 (finzione, bugia) terrebbero vivo l’interesse del lettore⁷. Isaka Kōtarō non ha esitato, in diverse interviste, a sottolineare la propria propensione per il secondo tipo di letteratura, proprio per la dichiarata volontà di scrivere testi facili da comprendere e fruibili

⁵ Luisa BIENATI, Paola SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Marsilio, Venezia, 2009, p. 147.

⁶ CHIDA Minoru, *A study of the essays on the novels by Ryunosuke Akutagawa in his after years*, 2009, https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/dspace/bitstream/10291/10808/1/bungakuronshu_32_269.pdf 22/03/2016

⁷ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, pp. 96-97.

da un vasto *target* di persone⁸, incanalati dunque nella dimensione di *fiction* da *entertainment* エンターテインメント (“intrattenimento”).

“Del resto, di base il romanzo potrebbe anche non esistere, no? È solo qualcosa su cui sono scritte bugie”⁹.

La concezione che ha dunque del romanzo è prossima al *divertissement* fine a sé stesso, di natura fittizia, che troverebbe le sue origini in un crogiuolo di menzogne articolate per coinvolgere il pubblico. Si tratta di una concezione distante dallo sviluppo di profonde analisi introspettive e dalla trattazione di problematiche sociali e politiche: un distanziamento che nella seconda metà degli anni '80 il celebre scrittore Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1935-) aveva già bollato come sintomo del tramonto della “letteratura pura”, in riferimento alla tendenza dei tempi in Giappone¹⁰. Esattamente il nome di Ōe Kenzaburō appare però anche nell'elenco delle principali influenze letterarie che lo stesso Isaka cita: anzi, definisce quello con Ōe e il suo romanzo *Sakebi koe* 叫び声 (lett. “Il grido”) il suo primo contatto con il *jun bungaku*, ai tempi dell'università. Ne apprezzò lo stile, la modalità narrativa e ne rimase affascinato, traendone quel giovamento che avrebbe in qualche modo inciso nel momento in cui iniziò la sua attività di romanziere¹¹, pur distanziandosene chiaramente nella pratica.

Questo distacco lo si nota proprio nell'importanza conferita dall'autore alla reazione del pubblico, che svolgerebbe dunque un ruolo fondamentale nel momento di ideazione del romanzo: come traspare dalle interviste, Isaka consulta spesso *blog* e riviste per sondare le impressioni dei lettori sui suoi lavori e capire cosa non incontra il gusto del pubblico, in una continua crescita in corso d'opera. Se la sua letteratura è intrattenimento, il coinvolgimento del lettore è parte essenziale del processo. La visione di Isaka Kōtarō riguardo alle modalità di stesura di un romanzo si può comprendere con facilità mediante una similitudine che

⁸ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka Kōtarō: debyū jūnen aratanaru ketsui: sōtokushū* (Isaka Kōtarō: a dieci anni dal debutto nuove decisioni: numero speciale completo), “Bungei bessatsu Kawade Yume Mukku” (Volume speciale di arte e letteratura Kawade Yume Mook), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2010, p. 65.

⁹ Ibidem, p 55 「だって、そもそも小説って、なくてもいいものですよね。ウソが書かれているだけのものなんですから。」

¹⁰ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 187

¹¹ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 271

l'autore stesso elabora in un saggio, paragonando la lettura a un viaggio. Secondo questa tesi, l'opera letteraria offre il viaggio e accompagna il lettore, presentando una trama, ovvero l'itinerario dei diversi luoghi turistici da visitare, e un particolare modo di raccontarla, ovvero il mezzo di trasporto utilizzato per gli spostamenti. Se l'itinerario (trama) è sostanzioso e ricco, si ottiene la piena soddisfazione dei partecipanti (lettori), che al termine del viaggio esporranno le proprie impressioni. In quest'ottica, un tipo di viaggio è quello che si potrebbe effettuare a bordo di una macchina o di un bus turistico: si ha la possibilità di girare a lungo, arrivare in territori lontani e visitare tanti posti. Le impressioni finali riguarderanno i luoghi visti e non rimarrà particolarmente impresso il mezzo di trasporto (stile) il cui fine è solo lo spostamento. Un altro tipo di viaggio è quello che può essere condotto in sella a una bicicletta: la fatica dei partecipanti aumenta, la velocità e il numero di luoghi toccati diminuiscono e a rimanere impressi saranno i paesaggi di cui si è goduto con calma, i colori, il procedere lento del veicolo. Al primo tipo apparterebbero i romanzi d'intrattenimento, mentre al secondo tipo quelli "puri" (a cui la critica letteraria ha sempre dato maggior valore). Se nel caso della gita in bicicletta vi è il pericolo di incontrare la stanchezza o la noia del viaggiatore, Isaka afferma che, tuttavia, anche per organizzare i comodi viaggi d'intrattenimento su bus si riscontra una reale difficoltà: il rischio di mostrare ai partecipanti unicamente luoghi turistici noti, terreni massicciamente battuti, e di conseguenza di deludere le aspettative, mancando di presentare posti affascinanti e singolari. Alla luce di questa riflessione, pur non sapendo definire esattamente il proprio stile, Isaka spiega che il suo obiettivo è far divertire e intrattenere il lettore, coinvolgendolo in un viaggio stimolante (confortevole e non stancante), evitando però scali in luoghi famosi¹². "Voglio scrivere, con un linguaggio di facile comprensione, di un mondo che nessuno conosce e nessuno ha mai visto"¹³. Ancora, l'obiettivo ultimo della letteratura di Isaka si potrebbe riassumere in un'espressione composta da soli quattro *kanji*, secondo quanto egli stesso propone in un saggio: *dokusho bōyō* 読書亡羊 (lett. "lettura che fa perdere di vista il gregge"), metafora che indica il totale assorbimento del lettore nel romanzo, tale da fargli dimenticare

¹² Ibidem, pp. 337-338-339-340-341.

¹³ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 126 「誰も知らない、誰もみたことのない世界をわかりやすい言葉で書きたい」

anche le attività di primaria importanza che sta svolgendo, come potrebbe accadere a un pastore che perde animali del gregge.

“Un romanzo interessante al punto da far perdere di vista le pecore al pastore: vorrei imbartermi anche in un libro del genere. Sarebbe bello se riuscissi a scriverlo io stesso un giorno, lo spero”¹⁴.

1.3 La “narrativa di indagine” in Giappone

Sebbene il genere a cui ascrivere le opere di Isaka Kōtarō sia in realtà di complessa valutazione, appare chiara, dal suo percorso formativo e dai riconoscimenti ottenuti, la predilezione dell'autore per il *mystery*. Trascendendo le sfumate caratteristiche che andrebbero a codificare anche una serie di altre etichette di genere – quali, ad esempio, *detective story*, *hard boiled*, noir, giallo, poliziesco, *kriminalroman* – il *mystery* si può inserire in quella che Alessandro Perissinotto definisce “narrativa di indagine”¹⁵. La culla del nuovo genere indipendente, “indissolubilmente legato al fenomeno sociale dell'urbanizzazione”¹⁶ e al proliferare dell'attività criminale nei sobborghi industriali, è collocabile dunque verso la metà dell'Ottocento. Fin dal suo esordio, riconducibile alla pubblicazione di *The murders in the Rue Morgue* dello scrittore americano Edgar Allan Poe (1809-49), l'intrinseca qualità di questa forma letteraria è stata spesso messa in discussione, per ciò che era visto come un potenziale spostamento del circuito produzione-fruizione dalla letteratura “pura” verso un generale consumo di massa. Tuttavia, è innegabile il successo che i racconti d'indagine hanno avuto fin da subito e continuano a ottenere in ogni loro forma, riuscendo ad avvicinare alla lettura il *target* più eterogeneo. Le sue radici possono essere ricercate in ciò che si pone come nucleo di qualsivoglia percorso investigativo: la necessità di sapere dove risiede la verità, “uno dei desideri, dei bisogni più assillanti nell'epoca post-moderna (e non solo)”¹⁷. Delitti, assassini, investigatori, indizi, enigmi, itinerari interiori, interrogatori: sono solo alcune delle variabili che compongono le regole –

¹⁴ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 101 「羊飼いの羊を見失うほど、面白い小説。そういう本にも、出会いたいと思っています。できるならば、いつか自分でも書ければいいな、そう願ってもあります。」

¹⁵ Alessandro PERISSINOTTO, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Bompiani, Milano, 2008.

¹⁶ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 147.

¹⁷ PERISSINOTTO, *La società...*, p. 9.

rispettate, scardinate, rivisitate o stravolte nel tempo dagli autori del genere – di un gioco che, attraverso una logica sovrastante, poliforme a seconda dei casi, ha come obiettivo il raggiungimento di una soluzione che possa ristabilire un equilibrio.

Per comprendere il contesto in cui si inserisce “il mistero” della narrativa di Isaka Kōtarō, è necessario delineare almeno i tratti principali dello sviluppo in Giappone di un genere con cui l’autore si rapporta nei suoi lavori, in quello che appare come il primo e basilare dialogo intertestuale in una catena di influenze. Il desiderio di Isaka di appartenere al filone della letteratura d’indagine, seppur con un impianto narrativo personale, lo possiamo ritrovare già nel suo primo lavoro originale che scrisse all’età di 18 anni: *Kurisumasu wo tantei to*, dove *tantei* in giapponese indica il *detective*. “Eroe moderno dello spazio urbano”¹⁸, il *tantei*, protagonista del *tantei shōsetsu* 探偵小説 (romanzo poliziesco o *detective novel*), è la figura che incarna l’inquietudine e l’insicurezza dell’uomo moderno che lotta per scandagliare la realtà nella nuova alienante e cangiante dimensione metropolitana.

“Tantei is the crystallization of such curiosities and anxieties that the multitude was experiencing as the very act of violation of the inner sanctuary of the modern individual”¹⁹.

Nonostante vi fossero stati dei precursori del moderno racconto poliziesco in Giappone già in epoca Edo (1600-1868), fu nel periodo di repentini cambiamenti socio-economici e riforme politiche della Restaurazione Meiji (1868-1912) che il Paese accolse con grande entusiasmo la figura letteraria di matrice occidentale del *detective* e lo schema risolutivo di un enigma che prevedeva il ragionamento logico e l’utilizzo di prove. L’approccio iniziale prese la forma di imitazioni che sfioravano il plagio e riadattamenti dei modelli esteri secondo il gusto locale. Così operò il giornalista e studioso Kuroiwa Ruikō 黒岩涙香 (1862-1920) considerato il pioniere del genere in Giappone, che tradusse e riadattò un centinaio di racconti della narrativa europea ottocentesca, incontrando la positiva reazione del pubblico. Il poliziesco giapponese, tuttavia, dopo essersi accostato agli esempi occidentali, approdò presto a elaborazioni originali, che in un primo momento attingevano ai modelli autoctoni tradizionali: nota è la figura del detective Hanshichi, protagonista della serie *Hanshichi Torimonochō* 半七捕物帳 inaugurata nel 1917 da Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872-1939),

¹⁸ SAITO, Satomi, *Culture and Authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary*, PhD thesis, University of Iowa, 2007, p.6.

¹⁹ Ibidem, p.46.

che riprendeva la formula delle inchieste di epoca Edo ed esaltava i valori confuciani, toccando anche i caratteri del romanzo storico. Il più celebre e influente autore giapponese di *detective story* è considerato Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-1965), il cui primo successo fu pubblicato nel 1923 sulla rivista *Shinseinen* 新青年 (Gioventù nuova), che fu strumento essenziale per l'affermazione e la divulgazione del racconto poliziesco in Giappone. A pervadere la narrativa di Ranpo²⁰ sono misteri che, pur avendo geni proprie del *mystery* classico, hanno derive inaspettate, spesso rimangono insoliti, mossi da personaggi ambigui e deviati su sfondi dall'alta carica erotica (caratteri ascrivibili alla tipologia narrativa dell'*ero-guro-nansensu*, genere erotico-grottesco calato in dimensioni assurde, a cui Ranpo viene associato). Si tratta di enigmi, la cui soluzione può passare in secondo piano, che affondano le radici in un disagio generato dalle ossessioni morbide della psiche umana e da frammentazioni identitarie dovute al mancato adattamento alla realtà. Il *boom* del poliziesco subì un'interruzione durante la Guerra del Pacifico, con la censura sulle produzioni anglo-americane e l'incoraggiamento alle pubblicazioni autoctone di carattere patriottico che esaltassero dei valori di stato, ma il genere tornò vivo con la ricostruzione postbellica in una seconda fase d'oro. Il *tantei shōsetsu*, sostituito dal secondo dopoguerra con la definizione ancora oggi in voga di *suiri shōsetsu* 推理小説 (romanzo di deduzione)²¹, a evidenziare il carattere logico del processo risolutivo dell'enigma, è oggetto di discussioni riguardo all'autenticità della sua articolazione:

“The key word in these discourses about Japanese detective fiction is ‘authentic’ (honkaku), which signifies a classic whodunit written true to the rules and conventions set in the Golden Age of detective fiction in the West, and authentic was considered “modern” in terms of its celebration of scientific reasoning. The opposite is ‘inauthentic’ (henkaku), which employs some elements of detective fiction but its main focus is more or less sensationalism (eroticism and the grotesque) related to criminal investigation, and thus connotes the premodern”²².

²⁰ Il cui esempio più noto ed emblematico è l'opera *Injū* 陰獣 (La belva nell'ombra), pubblicato dalla stessa rivista nel 1928.

²¹ Maria Teresa ORSI, *Introduzione*, in EDOGAWA Ranpo, *La belva nell'ombra*, trad. di Graziana Canova, Marsilio, Venezia, 2002, p.9.

²² SAITO, *Culture and Authenticity: the discursive space...*, p.17.

Come afferma Saito, l'“autentico” sarebbe il racconto poliziesco che segue lo schema occidentale, il “non-autentico”, invece, indicherebbe l'ibrido adattamento giapponese che, prendendo in prestito anche elementi da altri generi, ha assunto pieghe improprie rispetto al *puzzle* della formula classica (come per il *mystery* di Edogawa Ranpo che sfocia in tinte macabre ed erotiche). Dal secondo dopoguerra, con l'occupazione americana, il poliziesco giapponese tornò a svilupparsi parallelamente a quello occidentale e

“the classic whodunit or authentic detective fiction was quickly substituted by more general mystery based on Realism in the late 1950s. This was the transition from the whodunit to the whydunit [...]”²³.

Nacque dunque la scuola sociale, lo *shakaiha* 社会派, che, nell'elaborazione di una fiction poliziesca intrisa di realismo, concentrava l'indagine nella quotidianità dell'individuo, sulle cause sociali e le motivazioni psicologiche alla base del crimine. Il promotore e massimo esponente di questa scuola fu Matsumoto Seichō 松本清張 (1909-92), che nei suoi gialli, vicini all'*hard boiled*, descrisse i mutamenti del Giappone postbellico, innalzando il valore letterario del genere attraverso la denuncia sociale e l'amara analisi “dei mali della società moderna, dalla corruzione al ricatto, alle frodi, alle discriminazioni”²⁴.

Il dibattito sull'autenticità della *detective fiction* prese nuovo vigore con la nascita negli anni '80 dello *shin honkakuha* 新本格派 (lett. “la nuova scuola autentica”), che vide come iniziatore e principale esponente lo scrittore Shimada Sōji e proponeva un ritorno allo sviluppo tradizionale nello scioglimento del *puzzle* poliziesco. Secondo la definizione dello stesso Shimada, da alcuni definito “God of Mystery”, un *honkaku misuteri* deve avere inizio con un enigma affascinante, a cui segue un logico processo deduttivo che porta alla spiegazione della soluzione finale²⁵. Quindi più che di un “nuovo *mystery*” si tratta di una ripresa del classico stilema del giallo delle origini da cui ci si era allontanati. Era il momento in cui il panorama poliziesco nipponico era dominato dalla disamina sociale dello *shakaiha* e vedeva l'affermarsi del giallo al femminile con autrici come Miyabe Miyuki 宮部みゆき

²³ Ibidem, p. 18.

²⁴ ORSI, *Introduzione...*, p.30.

²⁵ SHIMADA Sōji, *Dai ikkai Shimada Sōji suiri shōsetsushō, Shimada sensei no honkaku misuteri no teigi ni tsuite* (Prima edizione Premio Shimada Soji per romanzi polizieschi - sulla definizione di “vero *mystery*” del Maestro Shimada) in “WS kan Shimada Sōji 'Shimada Sōji Supervision Website'” <http://ssk-ws.cside3.com/new/award/note1.htm> 28/03/2016.

(1960-), Kirino Natsuo 桐野夏生 (1951-), Nonami Asa 乃南アサ (1960-). Queste ultime, tuttora molto popolari, dagli anni novanta hanno spostato l'asse di attenzione sulla condizione della donna, attraverso complesse opere di caustica critica verso la società contemporanea.

1.4 Il *mystery* di Isaka Kōtarō

Dopo la ridotta digressione panoramica sul ben più complesso scenario della narrativa d'indagine giapponese dagli esordi, proprio mediante il sopracitato nome di Shimada Sōji è possibile riportare il focus su Isaka Kōtarō. Infatti, l'autore tiene a precisare, in diverse interviste, che ha subito una forte influenza dal fondatore dello *shin honkakuha*. Grande fan della serie di Shimada che ha come protagonista l'impulsivo *detective* Mitarai Kiyoshi 御手洗潔 appassionato di astronomia, Isaka non ha perso occasione per affermare: “Se non avessi letto le opere di questo scrittore, forse non avrei neanche pensato di voler scrivere romanzi. O almeno non avrei optato per il *mystery*, questo è sicuro”²⁶. Durante l'adolescenza, lesse con voracità, una dopo l'altra e in tempo reale, tutte le opere di Shimada che venivano pubblicate, affascinato dalla positività di fondo di quegli *honkaku mystery* e dalla modalità di scioglimento dei fantastici enigmi che vi comparivano²⁷. Tuttavia, nonostante l'autore stesso ne ammetta l'influenza sulle proprie opere come accadrebbe a qualsiasi fan, quanto al risultato effettivo, per i romanzi di Isaka è possibile parlare di “*mystery* autentico”? Se alla base della narrativa d'indagine vi è una ricerca della verità, già in *Kurisumasu wo tantei to*, il suo primo racconto, revisionato e pubblicato su una rivista circa vent'anni dopo, lo spettro di questa verità appare sfumato. Vi è un detective, specializzato in casi di tradimenti, un pedinamento, un'ambientazione urbana, un'atmosfera misteriosa, un dialogo surreale con un personaggio enigmatico scappato da un circo per ignote motivazioni. Tuttavia, la miscela di questi elementi, già in formato di esperimento creativo - con le successive modifiche e aggiunte del caso - a cui l'autore dice di essere ancora affezionato, inizia a mostrare la

²⁶ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 267. 「この作家の作品を読んでいなければ、僕は、自分でも小説を書こう、などとは思わなかったかもしれない。少なくとも、ミステリーにこだわろうとはしなかった。それは間違いない。」

²⁷ SAKANOUÉ Yōko *hen*, *Isaka Kōtarō: debyū jūnen aratanaru ketsui: sōtokushū* (Isaka Kōtarō: a dieci anni dal debutto nuove decisioni: numero speciale completo), “Bungei bessatsu Kawade Yume Mukku” (Volume speciale di arte e letteratura Kawade Yume Mook), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2010, p. 78.

personale deriva del *mystery* di Isaka. La parte dialogica (la cui prevalenza, come vedremo, è ancora una delle caratteristiche essenziali dello stile dello scrittore) tra il *detective* e lo strano artista circense, incontrato per caso durante il commissionato pedinamento di un uomo, si configura come un processo maieutico che trivella nell'interiorità del protagonista investigatore. Nello scorrere della casuale conversazione, il passato del *tantei* viene sondato alla manifesta ricerca di una verità che lo legherebbe anche all'uomo pedinato. Questo avviene mediante un *kanōsei no gēmu* 可能性のゲーム (lett. "gioco delle possibilità") in cui si evidenzia che i rapporti di causa-effetto non sono mai così scontati come sembrano e potrebbero dare vita a tanti mondi controfattuali quante sono le possibili verità soggette all'interpretazione individuale: nell'epilogo la soluzione è parziale e gli interrogativi rimangono molti. Se queste sono le premesse, il discorso sull'"autenticità" rispetto alle regole del genere si complica.

Il debutto di Isaka nel mondo letterario è avvenuto, però, con la pubblicazione del romanzo *Ōdyubon no inori*, che si aggiudica il premio *Shinchō misuteri kurabushō* assegnatogli nel 2000 da una giuria composta da scrittori: Nonami Asa, Kirino Natsuo (due delle regine del giallo contemporaneo giapponese, citate in precedenza), Hase Seishū 馳星周 (1965-) e Okuizumi Hikaru 奥泉光 (1956-). Come afferma lo stesso Okuizumi Hikaru in un saggio²⁸ sull'opera in concorso quell'anno, la giuria si trovò in difficoltà e si interrogò sull'essenza di quel *mystery* anomalo che trattava dell'uccisione di uno spaventapasseri in grado di prevedere il futuro. Vi erano stranezze, elementi insensati, bizzarrie che rendevano l'opera affascinante e, soprattutto, generavano ciò che venne considerato il punto di forza del romanzo e che portò l'autore alla vittoria: la risata. "Quella volta la commissione si divertì molto, quindi in fin dei conti un'opera che fa così ridere non è male, anzi proprio quella risata vivace è la prova della sua forza"²⁹. Battute argute talvolta esilaranti, citazioni, curiose digressioni inaspettate, particolari nonsense: sono alcuni degli elementi che contraddistinguono lo *humour* caratteristico dei gialli di Isaka, il quale dice di prediligere in un romanzo proprio le parti strambe e umoristiche. Secondo le parole dell'autore, quella da

²⁸ OKUIZUMI Hikaru, *Ōdyubon no inori* (La preghiera di Audyupon), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 71. 「その都度委員らは大笑いし、つまりは、かように笑いを呼ぶ作品が悪いわけがなく、明朗な笑いこそは作品に力のある証拠なのである。」

²⁹ *Ibidem*, p 72.

lui generata non è una risata fragorosa, come ad esempio quella suscitata dalla comicità degli uomini di spettacolo, bensì un risolino sommesso³⁰, che accompagna il lettore nel corso dei racconti.

“In qualsiasi difficoltà o situazione penosa, se per caso riuscissi a ridere – ma può anche darsi che non si riesca – in qualche modo potresti rigenerarti. Anche quella è una verità”³¹.

Proprio nel valore conferito alla risata si può scorgere l’afflato ottimista della narrativa dello scrittore, nonostante egli stesso sia lungi dal definirsi tale, in quanto a suo dire incapace di ritrarre un mondo pieno di speranza se non temporanea³². Sebbene con dinamiche sempre differenti che spesso rivelano l’ambiguità sulla natura di storie e personaggi, infatti, tracce di positività potrebbero riconoscersi in quello che è il motore paideutico della narrativa poliziesca dagli albori, ovvero il cosiddetto *kanzen chōaku* 勧善懲悪 (lett. “incoraggiare il bene e punire il male”), incarnato dagli svariati *seigi no mikata* 正義の味方 “sostenitori della giustizia” alla ricerca della verità presenti nei testi di Isaka, per i quali il lettore si ritrova spesso a parteggiare, in lotta contro le spinte della negatività.

Stupri, stragi di animali, omicidi premeditati, inganni, false accuse, passati torbidi, catastrofi, violenza sono alcuni dei tasselli che compongono il negativo sfondo di un mondo illogico – *se no naka wa mechakucha* 「世の中は滅茶苦茶」³³ - in cui fluttuano moltitudini di individui apparentemente disconnessi tra di loro e con sé stessi, ma le cui reali interconnessioni sono focali per lo scioglimento del mistero più grande, che tutto muove: la catena di relazioni umane. Il punto di svolta in buona parte dei misteri di Isaka è appunto lo svelamento delle connessioni identitarie tra i personaggi all’interno dei racconti, che il lettore arriva quindi quasi ad attendere. Questo svelamento, soprattutto nella prima fase della sua narrativa, viene anticipato tramite particolari e indizi, i cosiddetti *fukusen* 伏線 (lett. “anticipazione velata”),

³⁰ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 55

³¹ ISAKA Kōtarō, *Gōruden suranbā* (Golden Slumber), Tōkyō, Shinchōsha, 2007, p. 591 「どんなに困難で、悲惨な状況でも、もし万が一、笑うことができれば、おそらくは笑うことなどできないのだろうが、笑えば何かが充電できる。それも真実だ。」

³² KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 65.

³³ ISAKA Kōtarō, *Ahiru to kamo no koin rokkā* (L’armadietto dell’anatra domestica e dell’anatra selvatica), Tōkyō, Tōkyō Sōgensha, 2003, p. 116.

che torneranno (non tutti) indietro verso il finale con un “effetto boomerang” sciogliendo l’enigma, secondo quello che può definirsi un meccanismo tradizionale dello *honkaku misuteri*. Ciò su cui Isaka afferma di riflettere di più durante la stesura non è tanto l’indizio in sé, bensì la macchinazione di qualcosa che crei *suspense* riguardo alla modalità in cui questo indizio possa tornare indietro. Eppure, come dice l’autore stesso in un’intervista³⁴, il lettore fa presto ad abituarsi all’“effetto boomerang” e, pur non essendo a conoscenza del momento e della modalità in cui quegli indizi torneranno, sa che prima o poi succederà.

Nell’opera *Shinigami no seido* con la quale vince il *Nihon suiri sakka kyōkaishō* nel 2005, Isaka si propone di mettere alla prova la reazione del pubblico nel momento in cui avesse provato a cambiare struttura. L’opera è una raccolta di storie che vedono protagonista un angelo della morte, Chiba 千葉, che, sotto spoglie umane, ha una settimana di tempo per decidere se far continuare a vivere o meno la persona assegnatagli da “uffici superiori”. Il lettore segue Chiba nelle sue vicende terrene alla scoperta della natura dell’essere umano e ogni storia ha come individuo in esame una persona diversa la cui morte viene decisa in maniera più o meno casuale. Isaka sceglie di far riapparire nella storia finale, con grande sorpresa, una donna che era stata salvata da Chiba precedentemente, senza grossi indizi che ne anticipassero il secondo ingresso in scena, che completa così la ciclicità della narrazione. Ogni autore ha come obiettivo quello di tenere alto l’interesse del pubblico e la preoccupazione di Isaka si concentra nel grado di “gentilezza” verso il lettore, nel momento in cui deve decidere se fornire indizi in corso d’opera con il rischio di cadere nello scontato oppure non farlo a rischio di un’eccessiva complessità. Nella storia *Fubuki ni shinigami* 吹雪に死神 (lett. “La Morte nella tempesta di neve”) all’interno di *Shinigami no seido* appaiono evidenti *topoi* dello *honkaku misuteri* classico³⁵ con il quale Isaka si confronta: in una casa isolata a causa di una bufera di neve avviene un delitto di cui bisogna trovare il colpevole nel gruppo di persone coinvolte, seguendo il flusso logico-deduttivo tipico dell’impianto del giallo.

³⁴ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p.115.

³⁵ Probabilmente sotto la già sviscerata influenza di Shimada Sōji che, stilando una serie di regole, aveva messo in ordine le condizioni necessarie per formulare un giallo autentico nelle quali rientravano anche questi *topoi*.

“Siamo rinchiusi in un luogo così per una tempesta di neve e se si verifica un delitto, non si tratta proprio di un romanzo giallo?”³⁶

si chiede uno dei personaggi della storia, e continui e diretti riferimenti meta-letterari ai romanzi di Agata Christie e all’immaginario giallo estero sono disseminati nell’intero racconto, in un quasi parodico gioco di rimandi.

“A proposito, esiste, no? Quello in cui, bloccate su un’isola, le persone vengono uccise una dopo l’altra. Oppure ‘Omicidio sull’Orient Express’ tipo”³⁷.

Punti della situazione, ragionamenti logici, ipotesi, armi del delitto coronano il palese omaggio alla tradizione poliziesca, delle cui regole Isaka dimostra un’ottima conoscenza. Tuttavia, l’autore gioca con il genere: fino al momento culminante della rivelazione dei fatti tutto segue la norma, eppure subentra un elemento essenziale che esula dalle dinamiche della razionalità del processo deduttivo, ovvero il Caso. La storia rimane comunque filtrata dalla lente sovrannaturale di un angelo della morte che lavora in sincronia con i suoi colleghi, decidendo in maniera casuale il destino di esseri umani già selezionati secondo criteri ignoti. Isaka ci presenta uno *honkaku misterī* a tutti gli effetti, manifestando il proprio attaccamento al genere, ma allo stesso tempo ne scardina i principi. Secondo il critico Sasaki Atsushi 佐々木敦 (1964-), l’“autenticità” del *mystery* di Isaka sarebbe messa in dubbio proprio dalla massiccia presenza del Caso nei suoi lavori, le cui trame subirebbero un arresto evenemenziale in assenza di fattori accidentali. “Per le opere di Isaka, nel procedere del racconto, capita spesso che venga dato un ruolo importante a casi fortuiti di svariate entità”³⁸. Infatti, il critico afferma che se in un vero *mystery* il potere del Caso sopraggiungesse nel momento culminante, sarebbe un fallimento, perché nella dimensione della *detective fiction* tradizionale tutto è sotto l’influsso della logica e non c’è spazio per la casualità. Sasaki

³⁶ ISAKA Kōtarō, *Shinigami no seido* (La precisione della Morte), Tōkyō, Bungeishunjū, 2008, p. 106

「吹雪でこういう場所に閉じ込められて、で、殺人なんかが起きたら、それこそ推理小説じゃないですか。」

³⁷ *Ibidem*, pp. 106-107 「そう言えば、閉鎖された島とかで、次々に人が殺されるってやつ、ありますよね。『オリエント急行殺人事件』とか」

³⁸ SASAKI Atsushi, *Naze Isaka Kōtarō no shōsetsu wa misuteri dewa naku, bungaku demo nai no ka?* (Perché i romanzi di Isaka non sono né *mystery* né letteratura?), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 186

「伊坂作品には、物語の進みゆきにあたって、大小さまざまな偶然が重要な役割を持たされていることが多い」

aggiunge, però, che la coerenza nel far coincidere le parti di un tutto non è realistica: è qui che emergono il *nonsense* e l'elemento accidentale inaspettato a gestire effettivamente l'esistenza umana, poiché la realtà non è sempre decodificabile logicamente e razionalmente³⁹. Così, i *mystery* di Isaka non appaiono come *puzzle* da risolvere, ma si è piuttosto sballottati nell'attesa di sapere cosa succederà ai personaggi – essi stessi spesso travolti accidentalmente dalla vicenda narrata –, quali connessioni tra eventi e individui vi saranno, cosa il Fato riserverà o svelerà: lo si può immaginare, si possono creare aspettative, ma lo sviluppo non è necessario né razionalizzabile.

In quella che può essere indicata come una seconda fase della sua narrativa, dal bestseller *Gōruden suranbā* (2008) in poi, Isaka dichiara di aver attuato un grande cambiamento nell'assetto delle trame, mettendo da parte l'“effetto boomerang” in favore di uno sviluppo meno lineare che sembra condensarsi in un distanziamento ulteriore dal giallo tradizionale.

“Stendo il *furoshiki* del racconto e vorrei far divertire pur senza ripiegarlo”⁴⁰.

Secondo lo scrittore, infatti:

“In una storia, il processo in cui il racconto viene via via ripiegato è il più noioso!”⁴¹.

Nel caso di *Gōruden suranbā*, seguiamo l'intricata e adrenalinica fuga del protagonista, accusato ingiustamente di un crimine che non ha commesso e perseguitato da un enorme potere. Questo Male rimane un'entità negativa mai palesata chiaramente e l'apertura finale non si può esattamente accostare allo scioglimento di un enigma⁴². In questa seconda fase, allo spiegamento delle trame non segue un effettivo ripiegamento nell'epilogo e il disorientamento non accompagna più solo i personaggi, ma anche un lettore che non sa quale direzione potrebbe prendere la storia: la verità assume connotati sempre meno definiti. Tuttavia, sebbene il *furoshiki*⁴³ della trama non venga ripiegato e i *fukusen* non sempre

³⁹ Ibidem, p. 187.

⁴⁰ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 118 「物語の風呂敷は広げるけれど、畳まないで楽しんでもらいたいです。」

⁴¹ Ibidem, p. 118 「物語というのは話を畳んでいく過程が一番つまらないよな」

⁴² ENDO Toshiasa, *Furoshiki wo tatamanai toiu koto* (Il fatto di non ripiegare il *furoshiki*), in ŌNISHI Fumie *hen, Isaka Kōtarō zenshōsetsu gaidobukku* (Guida completa ai romanzi di Isaka Kōtarō), “Yōsensha MOOK”, Tōkyō, Yōsensha, p. 125.

⁴³ Panno quadrato utilizzato per avvolgere oggetti vari.

riemergano, ciò che sentono e pensano i personaggi non è mai lasciato in sospeso e l'ombra sul loro animo alla fine si dissolve:

“Il nodo del racconto non è portato a compimento. Però, lo stato d'animo dei personaggi, all'interno di ognuno, ha il suo punto di arrivo”⁴⁴.

L'autore, nonostante non fornisca una logica risoluzione del mistero motore della vicenda e lasci al lettore numerosi interrogativi sullo sviluppo della *fabula*, afferma appunto di ripiegare accuratamente almeno il cuore dei personaggi e sciogliere il discorso sulla loro interiorità.

1.5 L'universo di Isaka Kōtarō

“Ho l'impressione che all'interno dei romanzi non vi siano soluzioni per la vita umana. [...] Mi sembra che il romanzo non sia una materia di studio, ma forse proprio per questo è qualcosa in cui 'immergersi' solamente, no?”⁴⁵.

Se si produce letteratura da intrattenimento, il romanzo non si pone come strumento di studio e non può fornire soluzioni né risposte agli interrogativi esistenziali; ciò che viene appreso tramite esso non è applicabile alla realtà. Questa riflessione di Isaka Kōtarō, rafforzata dalla dichiarata assenza di messaggi prestabiliti dietro alla stesura delle sue opere, mostra la propensione per il ritratto di un mondo fallace in cui evadere, dimenticando quello reale, e allo stesso tempo da cui evadere poiché in egual misura illogico. In quanto mendace, è il dipinto di una dimensione che rifugge dall'essere copia conforme della realtà tangibile adagiandosi sull'*uso* (la menzogna) che rende tutto possibile. Eppure, per trovare interessante la menzogna, bisogna che il viaggiatore/lettore vi si riconosca in qualche modo e che questa tocchi elementi della sua quotidianità. A questo punto lo scrittore attua l'equilibrata mistura delle dosi, calando l'irrealizzabile nel reale.

⁴⁴ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 119 「物語の筋としては完結していない。でも、登場人物の心境は、それぞれの中では完結している」

⁴⁵ *Ibidem* pag. 127 「小説の中に人生の解答ってないような気がするんですね。[...] 小説は勉強するものではなく、やっぱりそれこそ『沁み込む』だけのものなんじゃないかな、とそんな気がします。」

“Nella fiction, per far sì che [il pubblico] possa godere della totale menzogna, cioè le invenzioni irrealizzabili, penso che si dovrebbe rendere reali l’ambiente e la cornice di quel racconto⁴⁶.”

I personaggi svolgono attività e lavori ordinari (ad es. *salaryman*, ingegneri, commessi, fattorini, studenti) e si trovano immischiati in situazioni assurde e intricate, oppure sono esseri sovranaturali (spaventapasseri veggenti, angeli della morte, individui con poteri straordinari) inseriti nella normalità di contesti terreni, principalmente urbani (*location* di quasi tutte le opere è la città di Sendai, in cui lo stesso Isaka vive). Nel gioco di casuali possibilità, abbiamo visto che la verità da ricercare negli intrecci non ha carattere determinato e così anche le energie positive e negative che spingono l’agire umano non sono interpretabili in un’ottica manichea. In *Yōkina gyangu ga chikyū wo mawasu* e nel suo *sequel*, protagonista della storia è una *gang* di speciali rapinatori per i quali il lettore simpatizza seguendone imprese e missioni; una schiera di sicari tende le fila delle vicende di *Gurasuhoppā* グラスホッパー (lett. “Cavalletta”) in un frenetico procedere ritmico; ladruncoli soliti irrompere in abitazioni vuote sono le figure perno del bizzarro mistero nel racconto *Potechi* ポテチ (lett. “Patatine”) che vede in scena anche la sagoma del loro aiutante, il *detective* ladro Kurosawa 黒澤, ricorrente in diversi racconti. Anche quando i protagonisti non svolgono delle attività socialmente idonee e non sono mossi dagli stimoli più nobili, vi sono comunque sempre entità negative superiori da sfidare, indagare, contro cui lottare, in una miscela di Bene e Male i cui argini sono difficilmente identificabili. I personaggi stessi appaiono spesso come “eroi inetti” in cui è facile immedesimarsi, forti nella loro debolezza, trascinati dal corso degli eventi, e il loro coraggio è determinato più dall’impulso circostanziale, dal buon senso o dalla necessità che da un genuino slancio naturale. Il fascino nella loro caratterizzazione nasce sovente dall’incapacità di comportarsi come la situazione richiederebbe: fattore che accresce il grado di *suspense*, in quanto genera imprevedibilità. Afferma il critico Ishii: “Poiché non sanno leggere l’aria [capire come comportarsi in quella situazione], non si può prevedere la mossa successiva, quindi anche

⁴⁶ *Ibidem* p. 58 「フィクションの中で、まったくのウソ、つまり非現実的な作り事を楽しんでもらうためには、その物語の外堀や環境をリアルなものにしておくべきだと思うんです。」

quello che combinano è molto interessante”⁴⁷. L’agire inopportuno si pone a supporto del meccanismo enigmatico. Il protagonista di *Ahiru to kamo no koin rokkā*, coinvolto come complice nell’irruzione notturna per furto in una libreria, viene assalito dal dubbio che il colpo possa essere stato scoperto: torna il giorno seguente nel negozio chiedendo con *nonchalance* alla commessa se per caso è successo qualcosa di strano la notte prima, con il rischio di ottenere, al contrario, la realizzazione del proprio timore. Si tratta di atteggiamenti sconvenienti e inaspettati che quasi forzano il *mystery* contribuendo, però, a tenere il lettore con il fiato sospeso. I comportamenti non sono automatico effetto del pensiero dei personaggi, i quali spesso pensano il contrario di ciò che nel concreto dicono o fanno, nella realistica consapevolezza di un’ambiguità interiore. La complessa natura umana è mossa da istinti che il soggetto stesso non può prevedere e ciò sostiene la manifestazione di una realtà su cui risulta arduo pontificare. La vaga poliedricità del contingente ritratto può essere così soggettivamente interpretabile anche in base a ciò che il lettore ricerca, alla morale e ai messaggi che vuole trovare e a cui il testo può adattarsi. Isaka cita un caso in cui gli è stato domandato se *Gōruden suranbā* avesse intenti socio-politici – interrogativo sorto dalla presenza di elementi quali “Primo Ministro”, “Stato”, “Politico” – da incanalare in un messaggio di fondo, tuttavia l’autore afferma di aver voluto semplicemente rappresentare un “nemico potente”, perché poi “ciò che si cerca cambia da lettore a lettore, no?”⁴⁸.

L’autore dichiara di stabilire stili differenti in base al carattere dell’opera che vuole scrivere e di avere anche individuato il modo più interessante per riprodurre le sfaccettature di questa immanenza inafferrabile nell’elaborazione di vari punti di vista all’interno dei romanzi. Salti temporali e pluralismo prospettico frammentano ancor più la realtà già disconnessa, che viene dunque narrata da diverse voci attraverso lenti e linguaggi eterogenei, in una polifonia incalzante. Anche nel caso di narrazioni in prima persona è possibile comprendere subito, nei diversi capitoli, quale voce sta raccontando la storia:

⁴⁷ ISHII Chiko, *Josei ga Isaka sakuhin ni hikareru riyū* (Il motivo per cui le donne sono affascinate dalle opere di Isaka), in ŌNISHI Fumie *hen, Isaka Kōtarō...*, p. 130 「空気を読まないから、次に何をするか予測できないし、しでかすこともすごく面白い。」

⁴⁸ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 67 「読者って一人ひとり求めているものが違いますよね。」

“In presenza di differenti ‘io’ per la prima persona, vi sono dei cambiamenti nel pronunciare le battute, quindi si capisce anche subito chi è a parlare”⁴⁹.

Ogni occhio ha una particolare visione del tutto e ogni soggetto ha un ruolo essenziale nel quadro di nesi, il cui svelamento, come abbiamo precedentemente visto, è il *leit-motiv* di buona parte della narrativa di Isaka Kōtarō. Ancora, il protagonista di *Ahiru to kamo no koin rokkā* comprende presto di ritenersi in realtà ingiustificatamente protagonista di una vicenda in cui ha fatto semplicemente quello che egli stesso definisce *tochū sankā* 途中参加. Si ritrova, infatti, accidentalmente a partecipare alle vite degli altri personaggi, indagandone il passato e le complicate interconnessioni, incuriosito dal mistero che in qualche modo si cela sempre dietro alle relazioni umane e agli eventi. “Nella mia testa, metto in ordine la mappa di relazioni tra i personaggi”⁵⁰. Anche all’interno di ben delineati nuclei familiari possono sorgere dubbi sull’effettiva natura dei legami di sangue e nelle indagini subentra la genetica: è il caso, ad esempio, del noto *Jūryoku Piero* e del crudele segreto che si nasconde dietro alla nascita dei due fratelli protagonisti dell’amara vicenda di un delicato e commovente *mystery*. Allo stesso modo, in *Potechī*, l’indagine prende la forma di un esame del DNA sebbene sfondi, ragioni e moventi cambino. Il lettore ricostruisce empaticamente con i personaggi la rete di rapporti di cui sono intessuti gli intrecci, seguendone i colpi di scena in un turbine evenemenziale generato dalla domanda: *kore kara dō suru wake* 「これからどうするわけ」 (lett. “E adesso come si fa?”)⁵¹ che sembra pervadere tutta l’azione narrativa. Nell’insicurezza e inquietudine di un presente post-moderno, l’autore sembra voler però trascendere il basilare spirito pessimista che egli stesso dichiara di avere, con una fiducia, seppur timida, nel genere umano. “Per me, come arma rimane quasi solo la fiducia nelle persone”⁵²: battuta più volte ricorrente in *Gōrudē suranbā*, che denota un barlume di speranza in un universo incerto. Se si ha fiducia nell’Altro, da solidarietà e collaborazione l’animo esce rafforzato e i legami hanno modo di solidificarsi, nella lotta contro quel Male indefinito, ma ben radicato. La fiducia è dunque l’arma per affrontare il reale e le sue derive

⁴⁹ Ibidem, p. 60 「『俺』『僕』『私』『わたし』と別の一人称で台詞を言うように変化しているので、どれが誰の台詞なのかも、すぐにわかります。」

⁵⁰ ISAKA, *Ahiru to...*, p. 181. 「僕は頭の中で、人物の関係図を整理する。」

⁵¹ ISAKA, *Shinigami no...*, p. 232.

⁵² ISAKA, *Gōrudē suranbā...*, p. 371.

「ただ、俺にとって残っている武器は、人を信頼することくらいなんだ」

amare e spietate vanno trattate con levità di tocco. “Le cose davvero gravi si dovrebbero comunicare allegramente”⁵³, ovvero esattamente ciò che l’autore sembrerebbe voler attuare, con il suo *humour*: parlare allegramente e con leggerezza di un’esistenza già abbastanza dolorosa, poiché “vivere è penoso”⁵⁴. A fortificare la solidarietà necessaria per fronteggiare la ferocia dilagante sembra essere la parola, che si pone come un ponte eretto per unire i diversi microcosmi individuali. I personaggi di tutte le opere di Isaka Kōtarō si abbandonano a coinvolgenti discettazioni e digressioni che a tratti divertono, a tratti spingono a una profonda riflessione sulla natura dell’uomo e sulla sua esistenza. Isaka stesso è cosciente del fatto che le parti dialogiche, presenti in forte prevalenza, sono il cardine e il punto di forza della struttura delle proprie opere. Dall’altro lato, attraverso la freschezza stilistica delle conversazioni buona parte del fluire narrativo viene spiegato e descritto al lettore. Lo scrittore, per la sua letteratura di intrattenimento, afferma dunque di preferire un connubio di dialogo e azione a lunghe descrizioni che rallenterebbero la storia. Eppure, per una costante ricerca di un equilibrio delle componenti, aggiunge che anche le descrizioni dettagliate, sebbene a volte pleonastiche, non possono mancare poiché senza di esse verrebbero meno anche le parole e si interromperebbe il flusso del racconto⁵⁵.

Se molte descrizioni e scene prendono forma dalle passioni dell’autore, come avviene ad esempio per il ricorrente *yakyū* 野球 (“baseball”) che talvolta assume un ruolo importante nella storia, come in *Potechī* e nel romanzo *Aru kingu* あるキング (lett. “Un re”), una colonna sonora costituita da continue citazioni musicali accompagna la sua intera produzione, a dimostrazione del potere pervasivo che la musica ha per Isaka e che meglio sarà illustrato nel secondo capitolo di questa tesi.

1.6 *Fisshu Sutōrī*

Dopo aver tratteggiato le linee essenziali del contesto in cui si è inserito Isaka Kōtarō e della sua risposta letteraria, condensata nella creazione di un universo originale, ho selezionato un

⁵³ ISAKA Kōtarō, *Jūryoku Piero* (Pierrot, la gravità), Tōkyō, Shinchōsha, 2003, p. 106

「本当に深刻なことは、陽気に伝えるべきなんだよ。」

⁵⁴ ISAKA Kōtarō, *Fisshu Sutōrī* (Fish Story), Tōkyō, Shinchōsha, 2007. 299 「生きてるの、つらいっす。」

⁵⁵ KIMURA Shunsuke, *Isaka Kōtarōshiki shōsetsu no kakikata, tsukurikata* (Lo stile di scrittura dei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 53.

testo in particolare che potesse racchiudere alcune delle componenti principali della narrativa dell'autore: *Fisshu Sutōrī* フィッシュストーリー. Offrendone una personale traduzione in italiano, allegata in appendice dell'elaborato per favorire una migliore comprensione dell'analisi⁵⁶, è stato possibile scavare più a fondo lo stile dell'autore rispetto alla semplice lettura delle opere ed effettuare un'ulteriore esplorazione che diverrà poi lo snodo del presente elaborato.

Fisshu Sutōrī è un racconto uscito nel 2005 sulla rivista *Shōsetsu shinchō* 小説新潮 e pubblicato successivamente, nel 2009, in una raccolta omonima che contiene anche altre storie di breve/media lunghezza: *Dōbutsuen no enjin* 動物園のエンジン (lett. "Il motore dello zoo"), *Sakurifaisu* サクリフェイス (lett. "Sacrificio") e *Potechi*.

Il racconto è suddiviso in quattro parti, ognuna delle quali è narrata in prima persona da un "io" differente (secondo la tecnica polifonica già sviscerata) ed è collocata su un piano temporale distante rispetto alle altre. La prima parte ("una ventina di anni prima") ha come protagonista il giovane scapolo Masashi 雅史, il quale, mentre ascolta la musica nella propria automobile, di ritorno da casa dei suoi, sente improvvisamente per strada il grido di una donna e le presta soccorso, salvandola da uno stupro; la seconda parte ("presente") è narrata da Asami 麻美 ed è ambientata su un aereo, dove avviene la lunga conversazione tra la ragazza e il misterioso vicino di posto Segawa 瀬川, che si autodefinisce "sostenitore della giustizia" e sventa il successivo tentativo di dirottamento del mezzo da parte di una banda di criminali; la terza parte ("una trentina di anni prima") ha come voce narrante Shigeki 繁樹, uno dei quattro membri di una *band* alle prese con l'incisione dell'ultima canzone di un album il cui successo di vendita potrebbe determinare il destino del gruppo (e non solo?); nella quarta e ultima parte ("dieci anni dopo") il narratore intervista Tachibana Asami 橘麻美, la donna che ha salvato il mondo da una catastrofe grazie alle proprie abilità informatiche. Se all'inizio gli episodi, apparentemente slegati tra loro, possono generare perplessità in un lettore confuso dai cambi di prospettiva e dagli sfasamenti cronologici, nel corso della narrazione si ricongiungono quasi miracolosamente. *Fukusen* disseminati nel testo anticipano la rivelazione del *mystery*, mai però direttamente palesata, rendendo il fruitore

⁵⁶ Appendice A, p. 89.

dell'opera parte attiva nella ricostruzione dei fatti. Attingendo alla cultura popolare, nella vicenda della band musicale si cita un noto proverbio giapponese, ovvero *kaze ga fukeba okeya ga mōkaru* 「風が吹けば桶屋が儲かる」⁵⁷: letteralmente, “Se il vento soffia, il negozio di barili guadagna”. Questo proverbio, che in qualche modo sintetizza l'ossimorica logica irrazionale che sottende il testo, indica che ogni minima azione può avere grandi conseguenze, anche lontane e inaspettate. A volerne spiegare l'origine: il vento soffia e alza la polvere, che finisce negli occhi delle persone; aumentano i ciechi; i ciechi comprano *shamisen* (strumento tradizionalmente suonato da non vedenti); per produrre *shamisen*, è necessaria la pelle dei gatti; occorre uccidere più gatti; di conseguenza, vi sono più topi a mordicchiare i barili che, quindi, devono essere sostituiti; risultato finale: i negozi di barili guadagnano. Nella sua illogicità, sufficientemente spiegata nei paragrafi precedenti, si tratta di un mondo che deve comunque possedere il proprio equilibrio, per quanto soggetto all'imponderabile potere del Caso. Nel momento in cui l'universo è sottoposto alle leggi della casualità, decenni di scarto temporale tra gli eventi (es. “presente”, “una trentina di anni prima”, “dieci anni dopo”) non escludono rapporti di causa-effetto che trascendono spazio e tempo né limitano i legami, consci o meno, tra esseri umani, in una complessa articolazione di gradi di separazione.

Si tenta anche qui di attuare il *kanzen chōaku*, con la consapevolezza che “capita anche spesso che ciò che per l'altro è giusto, per noi è un male”⁵⁸: non manca, infatti, il relativismo nel definire le forze che governano l'ambigua realtà, intorno alla quale ad esempio Tachibana Asami e Segawa si interrogano nella loro surreale conversazione dai risvolti filosofici. Come è naturale aspettarsi seguendo le tracce della poetica di Isaka, la narrazione è costellata di dialoghi attraverso i quali vengono tracciati i contorni di situazioni e personaggi (la cui tipizzazione è conforme a quanto già detto), con uno *humour* di fondo.

La trattazione, nei paragrafi precedenti, delle linee principali, tematiche e stilistiche, della poetica di Isaka ci fornisce alcune delle chiavi per decrittare questo racconto dal punto di vista narrativo, avendo presenti anche le influenze letterarie e culturali con le quali ogni testo necessariamente si confronta. Tuttavia, ciò che più di *Fisshu Sutōrī* ha destato l'interesse nel sottoscritto risiede nell'elemento che rende possibile l'apertura di un discorso più ampio: una forma di osmosi intertestuale che valica i limiti di genere e che, come meglio vedremo

⁵⁷ ISAKA, *Fisshu Sutōrī...*, p. 207.

⁵⁸ *Ibidem* p. 167 「あっちの正義がこっちでは悪ってことも多いです」

in seguito, sarà la base di un dialogo che prende i caratteri di una reale “collaborazione” tra *media* differenti.

Il racconto si apre con la frase “Se la mia solitudine fosse un pesce, per la sua enormità e ferocia, persino una balena scapperebbe”: immediatamente viene chiarito che si tratta della citazione da un romanzo fittizio di un (mai realmente esistito) autore giapponese, letta anni prima e riaffiorata improvvisamente nella testa di Masashi, protagonista del primo episodio. La citazione, con varianti lessicali (che sembrano definire metaforicamente i caratteri della vicenda in corso), riappare nel secondo episodio: Tachibana Asami, prima di iniziare a conversare con Segawa e di assistere al tentato dirottamento dell’aereo, legge quella frase scritta sul libro che tiene tra le mani. Di nuovo la stessa citazione nel terzo episodio, con ulteriori varianti lessicali: dallo stesso romanzo, la band protagonista desume le parole adattandole nel testo di quella che sarà l’ultima canzone del disco, che, seguendo le intricate vicende, finirà casualmente e indirettamente per contribuire a salvare il mondo. Nella citazione ricorrente tratta da quest’opera fittizia, la similitudine con il “pesce” porta la band a intitolare la canzone *Fish Story* e ne viene spiegata anche l’etimologia: “Fish Story” è l’equivalente inglese del giapponese *horabanashi* 法螺話, ovvero “millanteria”, “storia esagerata”. Collocabile nel genere di racconti fantastici facenti parte delle “Tall Tale”, storie incredibili descritte come reali, la *fish story*⁵⁹ prenderebbe il nome dalla tendenza dei pescatori a esagerare la dimensione della loro caccia. Il titolo assegnato alla canzone all’interno del racconto diventa dunque anche il titolo del racconto stesso: *Fisshu Sutōrī*, che effettivamente altro non è che una storia esagerata, sebbene presentata come realistica.

Nella conversazione sull’aereo viene citata anche un’opera realmente esistente, *Deshi* 弟子 (lett. “L’allievo”), novella di Nakajima Atsushi 中島敦 (1909-42), che dà il via a riflessioni di impronta confuciana. Racconti nel racconto, un gioco meta-letterario che diventa gioco intermediale nel momento in cui comprende l’adattamento di un testo musicale sulla base di una seppur fittizia opera letteraria: tutto ciò ha un ruolo fondamentale sul piano dell’intreccio, se si rimane ancorati al testo stesso. Tuttavia, il racconto *Fisshu Sutōrī* è divenuto presto oggetto di trasposizione cinematografica, che ha visto concretamente Isaka protagonista di un articolato dialogo tra generi e *media* diversi, in un Giappone in cui la contaminazione tra forme mediatiche sembra essere un fenomeno con salde radici. Partendo dal piano letterario dell’universo di Isaka Kōtarō e dell’emblematica opera *Fisshu Sutōrī*, è

⁵⁹ Online Etymology Dictionary: <http://www.etymonline.com/index.php?term=fish>

possibile dunque fare un salto e spostarsi diagonalmente su altri livelli, per vedere in che modo letteratura, musica, cinema possono accostarsi giungendo a una commistione di codici e dimensioni differenti.

CAPITOLO II

TRA LETTERATURA E MUSICA

2.1 Isaka: romanzo e musica

Senza abbandonare il terreno letterario da cui ha preso l'avvio il presente percorso analitico, interessante è a questo punto attuare un passaggio trasversale e graduale verso un differente sistema comunicativo, ovvero quello musicale, rimanendo tuttavia in una zona di intersezione filtrata dalle lenti dell'universo in espansione di Isaka Kōtarō.

Se si scorrono le diverse interviste o si sfogliano i numerosi saggi compilati dall'autore, è davvero difficile che la sua passione per la musica passi inosservata. Nella lettura delle opere, sarebbe poi allo stesso modo impossibile non notare che, anche all'interno degli stessi intrecci narrativi, questa forma artistica rivestiva spesso un ruolo nodale per gli sviluppi delle vicende, infiltrandosi tra le righe dei testi in maniera quasi invasiva. La possibilità di far viaggiare su binari paralleli letteratura e musica e in qualche modo tenerle accostate risiede per Isaka nel potere evocativo e immaginifico che hanno entrambe, a differenza di altre forme mediatiche che si fondano sull'impatto visivo e poco spazio lasciano alla fantasia.

Non essendoci l'immagine visiva, non si può far altro che fantasticare. L'immagine viene richiamata in base alle parole e ritmo e tempo si gustano con i sensi. Per questi punti, ho l'impressione che [il romanzo e la musica] siano uguali”⁶⁰.

Continua dicendo che il tema non ha neanche importanza, quando il massimo è poter godere di quella stimolazione piacevole. Cominciò a pensarla così all'università, quando scoprì *Sakebi koe* di Ōe Kenzaburō. Associò il titolo di quell'opera (lett. “Il grido”) al *punk rock*, genere che apprezzava molto e che considerava alla stregua di un urlo di insoddisfazione, rabbia, bramosia. Trascorse dieci giorni a leggere senza interruzione i romanzi di Ōe e il suo amore per la lettura crebbe: riuscì a goderne al di là della comprensione del senso profondo dei testi, quasi come gli accadeva con le canzoni in inglese che ascoltava senza carpirne il significato. Fu allora che Isaka iniziò a percepire questa similitudine, che a quel tempo

⁶⁰ ISAKA, *3652 Isaka...*, p. 74 「映像はないので、自分で想像するしかありません。言葉によって、イメージが喚起されて、リズムやテンポを身体感覚で味わう、という点で、同じような気がします。」

abbracciava prevalentemente il lato sensoriale della fruizione⁶¹.

Quindi, la canzone e il romanzo possiedono una forza suggestiva implementata dall'onnipotente fantasia che, in mancanza di supporto visivo, può generare infinite immagini mentali soggettive quanti sono i potenziali fruitori: è questo che accomunerebbe i due generi, creando un divario rispetto agli altri mezzi comunicativi. Cosciente di questa comunanza, Isaka utilizza spesso codici e linguaggi appartenenti al genere musicale per descrivere meccanismi narrativi e viceversa. Interrogatosi svariate volte sul ruolo che storia e modalità di racconto hanno nel giusto bilanciamento per la stesura di un romanzo, ha tentato anche di traslare la questione su un altro piano, ponendo in parallelo la storia di un romanzo e la melodia di una canzone.

"Un romanzo solo con la storia non è completo. Così come il fascino della musica non sta solo nella melodia, ma vi sono anche ritmo, suono e calore dell'esibizione, anche nel caso del romanzo, oltre alla storia l'opera si crea mescolando: il modo di raccontare, l'eleganza del testo, l'umorismo dei dialoghi oppure il pensiero dei personaggi non direttamente legati all'intreccio. C'è anche il fatto che ci si stanca subito di una canzone con una melodia così facile da ricordare"⁶².

Isaka afferma di non essere in grado di spiegare come si etichettino esattamente i generi musicali sotto le definizioni di punk, rock o pop, così come non saprebbe spiegare con precisione le differenze tra *jun bungaku* e *entāteinmēto*⁶³. Tuttavia, quando nella produzione la priorità è data al coinvolgimento del pubblico, affinché quest'ultimo possa godere dell'opera, è comunque necessario armonizzare le componenti. Vi sono casi in cui un'ottima *performance* musicale trascende il contenuto dei testi delle canzoni nell'esibizione, incontrando comunque l'entusiasmo del pubblico, così come vi sono casi in cui a colpire sono i testi, che rimangono impressi nella mente dell'uditorio a prescindere dalla qualità della *performance*. Lo stesso potrebbe accadere per il romanzo nel momento in

⁶¹ Ibidem, p. 91.

⁶² Ibidem, pp. 353-354 「小説はストーリーだけでできあがっているわけではない。音楽の魅力が、メロディだけではなく、リズムや音、演奏の熱量もあるように、小説の場合も、ストーリー以外の、語り方であったり、文章の味わいであったり、会話のおかしみであったり、もしくはストーリーとは直接結びつかない登場人物の思索であったり、そういったものが混ざり合い、作品を作り出している。メロディが覚えやすい曲ほどすぐに飽きるという現実もある。」

⁶³ Ibidem, p. 210.

cui un modo di narrare brillante compenserebbe una trama poco interessante e viceversa. In questo continuo confronto, l'immediatezza del canale comunicativo musicale offre così all'autore ulteriori strumenti utili nel percorso di messa in discussione e riflessione sul proprio lavoro.

Per questo manifesto attaccamento alla musica, più volte è stato domandato a Isaka Kōtarō se ascoltasse qualcosa anche durante la scrittura dei romanzi. La risposta dell'autore è stata negativa, con l'eccezione di un paio di racconti. Egli afferma che, pur non riuscendo a scrivere mentre ascolta musica, gli capita frequentemente di associare una traccia musicale all'opera ultimata, il che è diverso però dal selezionare la colonna sonora di un film. Per il romanzo, non è necessario che vi sia un sottofondo musicale, ma piuttosto “una musica che si accordi al contenuto del romanzo”⁶⁴, quasi una “colonna sonora immaginaria”⁶⁵.

Si tratta di una colonna sonora che viene inevitabilmente trasmessa anche al lettore, quasi come straripasse dalle pagine propagandosi nel turbinio di citazioni, riferimenti e massime sparsi nell'intera narrativa dell'autore.

2.2 La musica nelle opere

L'esempio più eclatante che ho riscontrato fino a questo momento è nella raccolta *Shinigami no seido*, dove, come spiegato in precedenza, nei racconti che si susseguono, l'angelo della morte Chiba si cala sulla terra sotto le sembianze di uomo per decidere il destino delle persone che gli vengono affidate. Si passa dal racconto d'amore, al giallo, alla *yakuza story* in un succedersi di vicende che hanno come sfondo la pioggia incessante della modernità metropolitana, dove Chiba ha una settimana di tempo per scegliere tra *ka* 可 (lett. “ammesso”) e *miokuri* 見送り (lett. “rinviato”) riguardo alla morte della persona assegnatagli. Chiba svolge semplicemente il proprio lavoro e, sebbene necessariamente coinvolto negli eventi terreni, appare cinico e disinteressato alle vicende umane. Con l'occhio straniato da esterno (forse alter-ego dell'autore stesso, che sembrerebbe voler operare con un bisturi sulla realtà), ricostruisce così il suo personale profilo dell'umanità, raccogliendo i comportamenti ricorrenti e stilizzandoli in continue *sententiae*. Tra spaccati di cruda realtà, sentimenti travolgenti, nostalgia, disperazione, l'opera intera appunto si

⁶⁴ Ibidem, p. 212 「小説の内容と呼応するような音楽」

⁶⁵ Ibidem, p. 210 「架空サウンドトラック」

configura come riflessione profonda sull'essenza dell'umanità. Tuttavia, c'è un elemento, prodotto dell'uomo, che esula dalla negatività insita nel cosmo ritratto: la musica.

“La cosa più straordinaria, prodotta dall'uomo, è la musica [...]”⁶⁶

In quanto essere sovranaturale, Chiba non ha neanche esigenze da espletare e, come unico ristoro dallo sforzo e dalla noia del proprio incarico, vi è il momento di pausa che riesce a ritagliarsi frequentando negozi di dischi. Entra, indossa le cuffie e si perde nello sgorgare della melodia, alienandosi dal mondo che lo circonda. Spesso, nei negozi di dischi, incontra suoi colleghi intenti a fare lo stesso, poiché la musica sembra davvero l'unica ragione per essere lì sulla terra e il destino dell'uomo poco importa. Chiba, pur potendo concludere il soggiorno terrestre prima dei sette giorni, temporeggia prendendosi fino all'ultimo istante di tempo per avere maggiori occasioni di ascoltare musica, mentre la scelta tra *ka* e *miokuri* per il soggetto affidatogli è pressoché casuale.

“La morte dell'uomo non mi interessa, ma l'unico dispiacere è che quando l'umanità si estingue, sparisce anche la musica”⁶⁷.

L'umano da indagare nel primo racconto è una ragazza addetta al centralino reclami di una ditta, esasperata dalla miseria della propria esistenza per cui non trova quasi più motivi per andare avanti. Chiba la segue, la ascolta, prosegue la propria indagine propendendo per il *ka*, ovvero la morte. Eppure, la situazione cambia quando la donna, al centralino, inizia a ricevere strane chiamate dalla stessa persona, che presto si rivela essere un produttore musicale che aveva scorto nella sua voce un timbro interessante. Quando Chiba realizza che il soggetto da seguire quella settimana, per quello che sembra un innato talento canoro, sarebbe potuto diventare influente nel mondo della musica, cambia rotta e opta così per il rinvio della morte. Sarà proprio la musica a chiudere il cerchio narrativo, in quanto nella scena finale dell'ultima storia, cronologicamente avanti nel tempo, Chiba si ritrova ad ascoltare l'album di una voce familiare, quella della donna, ormai divenuta una cantante di

⁶⁶ ISAKA, *Shinigami no...* p. 167.

「人間が作ったもので一番素晴らしいのはミュージックで[...]」

⁶⁷ *Ibidem*, p. 25 「私は人間の死には興味がないが、人間が死に絶えてミュージックがなくなってしまふことだけは、つらい」

successo.

In altri termini viene portato alle estreme conseguenze il potere rigenerante e salvifico della musica, addirittura dipinta quasi come unica cosa per cui valga la pena vivere. Un altro esempio notevole lo si può ritrovare nel romanzo *Ahiru to kamo no koin rokkā*, in cui la musica si pone come motore immobile dell'indagine sulle connessioni tra i personaggi, assumendo connotati quasi divini. Nelle prime pagine del romanzo, vediamo Shiina, studente universitario appena trasferitosi nell'appartamento di un condominio di Sendai, intento a disfare gli scatoloni ricolmi di oggetti personali. La prima scatola che apre è quella contenente uno stereo, che attacca subito alla presa, facendo sì che la musica si diffonda nell'ambiente. Poco dopo, canticchiando ad alta voce la nota canzone *Blowin in the wind* (in giapponese *Kaze ni fukarete* 「風に吹かれて」) di Bob Dylan (1941-), mentre sistema gli scatoloni inutili fuori dall'appartamento, si imbatte nello strano vicino di casa Kawasaki, che lo inviterà in casa sua e gli proporrà di attuare un colpo notturno in una libreria per rubare un dizionario. L'incontro dà il via a un'intricata serie di avvenimenti, con i cambi di prospettiva e salti temporali tipici dello stile di Isaka, che condurrà al sorprendente *dondengaeshi* *どんでん返し* (lett. "colpo di scena", "capovolgimento di situazione") finale. La musica di Bob Dylan non cessa di librarsi nell'aria e il suo nome si ripresenta, consacrato nella definizione di *kamisama no koe* 「神様の声」 (lett. "voce di Dio"), così come *Blowin in the wind* compare in momenti cruciali della storia. Ad esempio, proprio nella scena della rapina in libreria sarà questa canzone a scandire il tempo del colpo.

“Blowin in the wind’ durerà tre minuti circa. La cantiamo dieci volte e scappiamo⁶⁸.”

Se il protagonista Shiina non avesse canticchiato Dylan, Kawasaki, come afferma verso il finale, non l'avrebbe reso partecipe dell'enigmatica vicenda che vede coinvolte anche due complesse figure femminili in un intrecciarsi di passati oscuri e amaro presente.

Sono presenti violenza fine a sé stessa, lo spettro della malattia, il tarlo del tradimento, la discriminazione, l'ombra della morte, a incarnare alcune delle forze negative che muovono la storia e i protagonisti, spinti anch'essi spesso da ambigue intenzioni, fluttuano cercando soluzioni e complicando continuamente il tutto. Ancora una volta ad aprire e chiudere il

⁶⁸ ISAKA, *Ahiru to...*, p. 138.

「『風に吹かれて』は三分くらいだろ。あれを十回歌って逃げる。」

cerchio è la musica: se Bob Dylan è Dio, perché non tenerlo lontano dalle cupe vicende umane? Nell'allegorica scena finale, i protagonisti chiudono a chiave in un armadietto della stazione lo stereo che riproduce in *loop* il CD di Dylan.

“Se rinchiudiamo Dio, possiamo fare anche cose negative, ché non veniamo scoperti”⁶⁹.

Proprio come recita la canzone di Bob Dylan nella realtà, alle numerose domande poste nel testo non c'è risposta perché “the answer, my friend, is blowin' in the wind”. E in questa ricerca della verità (della sopraccitata narrativa di indagine post-moderna), la risposta all'agire umano appare quanto mai aleatoria e inconsistente.

Glissando sui particolari delle trame, che per complessità richiederebbero una trattazione a parte, quelli appena presentati sono solo alcuni degli esempi che dimostrano l'importanza fondamentale dell'elemento musicale nelle opere di Isaka Kōtarō. Per citarne altri: il titolo stesso dell'enorme successo *Gōruden suranbā* è la trasposizione in giapponese del titolo del brano dei Beatles *Golden Slumbers*⁷⁰ (e la reiterazione della prima frase “Once there was a way to get back homeward”, con le sue implicazioni semantiche, si amalgama alla narrazione) e numerosi riferimenti alla band e all'album *Abbey Road* sono presenti nel testo; di nuovo, *Rasshu raifu* ラッシュライフ rimanderebbe all'album *Lush life* del sassofonista statunitense John Coltrane (1926-67), citato insieme ad altri artisti all'interno dell'opera; il nome di un altro sassofonista e compositore jazz americano, Charlie Parker (1920-55), entra più volte in scena in *Gurasuhoppā*⁷¹.

Questa è solo una breve carrellata dei tantissimi casi in cui troviamo rimandi musicali attinti dal bagaglio culturale della formazione giovanile di Isaka Kōtarō: spaziando tra vari generi, dal punk rock al jazz, al rock soprattutto degli anni Sessanta-Settanta, l'influenza dei miti provenienti dall'“Occidente” (quali potevano essere, oltre ai sopraccitati, i Sex Pistols, The Clash, Rolling Stones e così via...) emerge in maniera massiccia nelle opere dello scrittore,

⁶⁹ Ibidem, p. 355. 「神様を閉じ込めておけば、悪いことをしてもばれない。」

⁷⁰ Inserito nel *Medley* dell'LP *Abbey Road*, pubblicato nel 1969, è un brano musicale dei Beatles che a sua volta riprende alcuni versi di una ninna nanna contenuta nell'opera teatrale *The Pleasant Comedy of Patient Grissill* composta dal drammaturgo Thomas Dekker nel 1603.

⁷¹ ISAKA Kōtarō, *Gurasuhoppā* (Cavalletta), Tōkyō, Kadokawa, 2007.

arricchendo i testi di ulteriori piani che superano la *fabula* narrata e sembrano spesso completarla.

Se già questa sintesi dimostra in parte l'importanza che la musica riveste nella produzione letteraria dell'autore, il passo successivo è verso la reale fusione mediatica.

2.3 Contatti di Isaka con la musica e l'incontro con Saitō Kazuyoshi

Contrariamente a quanto ci si potrebbe dunque aspettare e secondo quanto scritto in una dettagliata biografia a cui ha collaborato l'autore stesso⁷², Isaka Kōtarō crebbe in un ambiente domestico in cui non vi era spazio per la musica. In casa non si ascoltava quasi nulla e questo si riflesse sulla sua incapacità, alle elementari, di rapportarsi con ritmo e accordi durante le lezioni. Il primo vero contatto indipendente lo ebbe ai tempi delle medie, quando un amico gli prestò una cassetta dei *Bakufu slump* 爆風スランプ⁷³ e iniziò ad andare ai primi concerti e comprare i primi dischi. Giunto al liceo, si cimentò nell'apprendimento pratico e cominciò a suonare la chitarra, provando a riprodurre brani dei Bon Jovi, dei Boøwy⁷⁴ e dei The Blue Hearts ザ・ブルーハーツ⁷⁵, nonostante affermi di non aver mai avuto talento⁷⁶. Ma è nei primi anni Novanta, ormai studente universitario, che l'autore dichiara di aver scoperto lo spirito del jazz, nel periodo in cui in Giappone era terminato uno dei *boom* delle rock band autoctone⁷⁷, che aveva amato e seguito, e si andavano affermando sempre più gli artisti solisti. Era nel pieno della sua vita autonoma e poteva ascoltare la musica a tutto volume in casa, godendo appieno dei benefici, e commuoversi, come quando ascoltò l'album *Waltz for Debby* del Bill Evans Trio⁷⁸. Fu in quel periodo che conobbe il musicista Saitō Kazuyoshi, quando vide in diretta la sua esibizione al programma di audizioni musicali della rete televisiva TBS *Tenka gomen ne!* 天下御免ね! (“Scusate tutti!”) in onda negli anni

⁷² ISAKA Kōtarō, SAITŌ Kazuyoshi, *Kizuna no hanashi* (Storia di un legame), Tōkyō, Kōdansha, 2007, p. 112.

⁷³ Rock band giapponese attiva tra gli anni 1982 – 1999, al tempo molto popolare nel paese.

⁷⁴ Rock band giapponese che operò negli anni Ottanta.

⁷⁵ Gruppo punk rock nipponico attivo tra il 1985 e il 1995, tra i cui successi si può annoverare il singolo *Linda Linda*, tuttora famosissimo.

⁷⁶ ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 64.

⁷⁷ Si tratta del *boom* dell'*Ikaten* イカ天 (abbreviazione di: *Miyake Yuji no ikasu bando tenkoku* 三宅裕司のいかすバンド天国, lett. “Il paradiso delle attraenti *band* di Miyake Yuji”): programma di audizioni musicali che andò in onda sulla TBS negli anni 1989-1990 e vide esibirsi numerose band giapponesi.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 124.

1991-92, e fu colpito dall'artista sebbene non avesse avuto mai particolare interesse per i solisti.

Per Saitō Kazuyoshi, cantautore rock nato a Mibu (prefettura di Tochigi) nel 1966, quella del 1991 su una rete televisiva nazionale fu la prima apparizione sulla scena musicale nipponica: in quel frangente attirò l'attenzione presentando una canzone originale e ottenendo la vittoria per cinque settimane consecutive. La sua formazione comprendeva piano e chitarra e fino a quel momento aveva composto canzoni, suonato con band amatoriali nel periodo scolastico, partecipato a gare musicali (aggiudicandosi nel 1987 il "Premio miglior vocalist") e suonato in *raibu hausu* ライブハウス ("Live house")⁷⁹ davanti a un numero esiguo di spettatori. Dopo la partecipazione e il successo ottenuto a *Tenka gomen ne!*, era pronto per il reale debutto. Nel 1992, all'età di 26 anni, mentre si esibiva in una *live house* nel distretto di Fukagawa a Tokyo⁸⁰, fu notato dal direttore della casa discografica シンコーミュージック (Shinkō Music) che gli propose un contratto. Continuò a suonare in *live* mensili in una *live house* di Shibuya per un anno per finire di scrivere le canzoni di quello che sarebbe stato il suo album d'esordio, il primo singolo tratto dal quale uscì nel 1993 con il titolo di *Boku no mita Bītoruzu wa TV no naka* 僕を見たビートルズはTVの中 (lett. "I Beatles che ho visto io erano in TV"). La pubblicazione del primo album originale *Aoi sora no shita* 青い空の下... (lett. "Sotto il cielo blu...") avvenne nello stesso anno. Da allora, con gli spaccati di vita quotidiana dei testi e le ballate d'amore nel suo dolce e potente rock, il musicista ha conosciuto un percorso tutto in salita, che lo ha portato alla pubblicazione di un album dopo l'altro, a diverse collaborazioni e produzioni. Tra i suoi successi più noti si annoverano i singoli *Aruite kaerō* 歩いて帰ろう (lett. "Torniamo a piedi"), *Ututai no baraddo* 歌うたいのバラッド (lett. "Ballata di un cantante"), *Weddingu Songu* ウエディング・ソング ("Wedding Song"), *Zutto sukidatta* ずっと好きだった (lett. "Mi sei sempre piaciuta"), *Yasashiku naritai* やさしくなりたい (lett. "Voglio diventare dolce")⁸¹.

Come si sono incrociati i percorsi di questi due artisti, appartenenti a mondi apparentemente

⁷⁹ Club giapponesi di musica dal vivo in cui vengono eseguite principalmente *performances* rock, jazz, blues e folk.

⁸⁰ Dove si era trasferito nel 1987 dopo aver lasciato a metà gli studi alla Yamanashi Gakuin University, incitato da un amico con l'intenzione di fare musica assieme nella capitale.

⁸¹ SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka Kōtarō...*, p. 103.

lontani tra loro? Isaka Kōtarō, dopo aver assistito all'esibizione in TV di Saitō, ne trovò interessanti i testi e le melodie, al punto da continuare ad ascoltarlo e a seguire da *fan* il lavoro del musicista negli anni a venire. Se è diventato un romanziere di professione, da quello che afferma Isaka stesso, lo deve in parte proprio a Saitō Kazuyoshi. Infatti,

“Nell’inverno del 2001, mentre mi dirigevo verso la ditta in cui lavoravo come ingegnere informatico, mi commossi ascoltando al *walkman* la canzone ‘Felice colazione, noiosa cena’ di Saitō”⁸².

Il 14° singolo di Saitō, *Kōfukuna chōshoku taikutsuna yūshoku* 幸福な朝食退屈な夕食⁸³, recitava il ritornello: “Va bene se un giorno proverò nostalgia per la strada che sto percorrendo”⁸⁴. Fu in quell’occasione, ascoltando la canzone e in particolare quella frase, che Isaka decise di lasciare l’azienda per cui lavorava per dedicarsi unicamente alla scrittura. Così, realizzò che, svolgendo diverse attività contemporaneamente, non avrebbe raggiunto risultati degni di nota in nessuna di esse, e così nel 2002 si dimise definitivamente e si immerse nella stesura dei romanzi.

“Se Saitō non vi fosse stato e dunque non fosse esistita quella canzone, forse non sarei diventato il romanziere che sono ora”⁸⁵.

Nell’articolo di Isaka *Watashi ga kurikaeshi kiku sanmai no CD* 「私が繰り返し聞く 3 枚の CD」 (lett. “I 3 CD che ascolto a ripetizione”) pubblicato sulla rivista *Shūkan bunshun* 週刊文春 nell’agosto del 2004, l’autore cita un album a testa per due dei tre artisti nominati, tranne che per Saitō del quale scrive che ne ascoltava a ripetizione l’intera discografia⁸⁶. Il

⁸² ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 35.

「2001 年の冬、システムエンジニアとして働いている会社へ向かう途中、ウォークマンで斉藤さんの曲『幸福な朝食退屈な夕食』を聴いていて、感動していました。」

⁸³ 10° traccia dell’album *Jirenma* ジレンマ (lett. “Dilemma”) di Saitō Kazuyoshi, pubblicato nel 1997.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 35.

「今歩いているこの道がいつか懐かしくなればいい」

⁸⁵ *Ibidem*, p. 36 「斉藤さんがいなくてその曲が存在しなかったら僕はたぶん、今のような小説家にはなっていないでしょうね」

⁸⁶ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 116.

musicista fu informato dallo staff della casa discografica della menzione in quell'articolo e, chiedendosi che tipo di persona fosse ad aver ascoltato le sue canzoni e apprezzato i suoi CD, provò a leggere alcuni romanzi dell'autore. Trovò interessanti le trame e i personaggi, ed ebbe l'idea di chiedere a Isaka Kōtarō di scrivere per lui il testo di una canzone. L'incontro effettivo tra i due artisti avvenne a novembre del 2006, in occasione del live di Saitō a Sendai. Quando il cantautore, che stava preparando un album a tema amoroso, chiese al romanziere di scrivere un testo su un *deai* 出会い (“incontro”), Isaka rispose: “Non so scrivere testi di canzoni, ma se si tratta di un romanzo [va bene]”⁸⁷ e così nacque il racconto *Aine kuraine* アイネクライネ, pubblicato nel 2007.

2.4 *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~*

Da grande fan di Saitō, Isaka, non volendo lasciarsi sfuggire l'opportunità di lavorare insieme, accettò dunque di scrivere una storia sul tema dell'“incontro”, come richiesto dal musicista. Lo scrittore afferma di non aver mai avuto particolare interesse per il *ren'ai* 恋愛 (lett. “amore”, “innamoramento”), in quanto ritiene che inserire l'elemento amoroso in una storia è come cucinare utilizzando la carne: un tipo di produzione con cui si va sul sicuro per incontrare l'apprezzamento del fruitore. Isaka preferisce invece prodotti che stimolino l'appetito nonostante prevedano l'uso di ingredienti e sapori alternativi oppure, con un leggero cambiamento di prospettiva introdottosi col tempo, piatti in cui vi sia la carne, ma sottoposta a modalità di cottura differenti.⁸⁸ Ciò che fa accogliendo la proposta di scrivere intorno a questo tema è esattamente adattare il tema amoroso al proprio gusto e il frutto di questa operazione è la storia *Aine kuraine*.

Aine kuraine (“Eine kleine”) è la storia di un ragazzo, Satō 佐藤, che sta conducendo una ricerca di mercato per conto della propria ditta. Nonostante l'era di internet abbia visto la diffusione dei sondaggi *online*, Satō svolge la sua indagine per strada, in piedi con la sua cartellina davanti a una stazione ferroviaria, evitato dai passanti che distolgono lo sguardo. Sullo sfondo vi è la grande folla radunatasi per vedere la proiezione in diretta di un incontro di box decisivo, in cui gareggia il primo peso massimo giapponese. Il motivo per cui Satō è

⁸⁷ ISAKA Kōtarō, (postfazione di) *Aine kuraine naitomujīku* (Eine Kleine Nachtmusik), Tōkyō, Gentōsha, 2014, p. 284 「作詞はできないので、小説をかくことならば」

⁸⁸ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 109.

lì è da ricondurre alla perdita di dati utili contenuti in un *hard disk* danneggiato: un suo collega più anziano, il ventisettenne Fujima 藤間, adirato per l'abbandono da parte della moglie, prendendo a calci la scrivania in azienda ha provocato una serie di danni a catena che porta alla sparizione di quei dati. Durante quel molesto incarico lavorativo, si verifica il casuale incontro con una ragazza che si avvicina a lui e, dopo la lunga serie di fallimenti, si sottopone tranquillamente al questionario. Se l'"incontro" doveva essere il tema del racconto, è da questo momento della storia che diventa punto focale. Il giorno dopo, Satō si reca a casa di una coppia di amici, i coniugi Oda 織田, sposati e con prole, e i discorsi si concentrano presto sulla sua condizione di scapolo, come spesso accade nei lavori di Isaka in cui i personaggi principali non riescono ad adattarsi al fluire della realtà ed è come se rimanessero sempre indietro rispetto al contesto. Come avviene, dunque, un *deai*? È questo l'interrogativo che porta avanti la conversazione con gli amici e anche il punto di partenza per un nuovo sondaggio personale condotto da Satō stesso, che inizia a domandare alle persone attorno a lui in che modo si sono conosciute. Nel frattempo, il collega Fujima stranamente di nuovo su di morale, confida a Satō di essere tornato a sentirsi con la moglie, contento di essere ancora legato a lei almeno tramite il telefono. Nel finale a sorpresa, subentra di nuovo il caso a colorare il tema dell'opera, l'"incontro", nel suo naturale carattere accidentale. In *Aine kuraine* si susseguono frammenti di quotidianità, umana realtà e fitti dialoghi: ancora una volta si indaga sulla verità e la storia, nel tipico stile di Isaka, assume i contorni di un *mystery* sulla natura dei legami. Il titolo richiama il celebre brano di musica classica di W.A. Mozart (1756-91): *Eine Kleine Nachtmusik* (lett. "Piccola serenata").

«A proposito, qual era quella serenata? Quella di Mozart» dissi. «Quella famosissima». «*Eine Kleine Nachtmusik?*»⁸⁹

Citata all'interno del racconto nella conversazione tra Satō e i coniugi Oda, la "piccola serenata" di Mozart viene associata al *deai* amoroso: così come ciò che inizialmente viene scambiato per rumore del vento si scopre poi essere "una musica notturna che si sente piano"⁹⁰ lo stesso vale per l'"incontro amoroso", di cui non si riuscirebbe mai a capire subito

⁸⁹ ISAKA, *Aine Kuraine...*, p. 27.

「そういえば、小夜曲ってなかったっけ？モーツァルトの」僕は言う。「あの超有名な」「アイネ・クライネ・ナイトムジーク？」

⁹⁰ *Ibidem*, p. 27. 「小さく聞こえてくる、夜の曲[...]

l'entità. *Eine Kleine Nachtmusik* diviene poi il nome dell'intera raccolta di racconti *Aine kuraine naitomujīku* アイネクライネナイトムジーク, pubblicata nel 2014, che comprende in ordine: *Aine Kuraine*, *Raitohebi* ライトヘビー (lett. "Peso medio-massimo"), *Dokumenta* ドクメンタ ("Documenta"), *Rukkusuraiku* ルックスライク ("Looks like"), *Naitomujīku* ナイトムジーク ("Nachtmusik"), di cui le prime due storie sono parte del risultato del lavoro dei due artisti.

Dunque, sulla base del racconto di Isaka *Aine Kuraine* (la cui prima pubblicazione è del marzo 2007 sull'11° volume della rivista *Papyrus* パピルス), il musicista Saitō Kazuyoshi scrisse il testo della canzone *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~* ベリーベリーストロング~ アイネクライネ~ ("Very very strong ~ eine kleine"), che recita così⁹¹:

Un sondaggio davanti alla stazione
Perché proprio io?
Appesa al collo una cartellina
Tutti distolgono lo sguardo
Non dirò mai le mie cose private
A un tizio che non ho neanche mai
visto
Ormai il cielo è di un pallido indaco
Passati i tornelli della metro, che
colore?

Sul muro del palazzo l'incontro
decisivo,
Il primo peso massimo giapponese.
Un tipo in completo fa Shadow Boxing
Una liceale gli scatta foto.
Alle vendite il preciso collega
a cui pare esser scappata la moglie
gridando ha preso a calci la scrivania
e fatto volare dei dati importanti.

Avrà avuto un "incontro" anche lui

per cui si sono messi insieme?
Chissà che tipo di "incontro" è stato?
Chissà perché io mi ci sono fissato.
Un sondaggio che proprio non va,
sto perdendo fiducia in me.
Non mi evitate in quel modo

"Very very strong", è la storia di un
forte legame
"Very very strong", di cui qualcuno
parlò un giorno.
"Very very strong", quando e dove
incontrerò
"Very very strong", qualcuno a cui
legarmi?

Per la box è già il secondo round,
e una folla si gonfia piano
C'è qualcuno che urla "stendilo!"
e il campione ride spavaldo.
Una donna con i capelli legati
cammina venendo dalla mia parte
dice "Va bene!" a me che

⁹¹ In una personale traduzione della canzone, il cui testo originale si trova in "Appendice B" del presente elaborato, p. 130.

ho avuto una sconfitta dopo l'altra.

Felice di sentirmelo dire!

Non mi sento più le spalle.

“Faticoso lavorare in piedi, eh!”

dolci parole di conforto

“Lo è anche stare sempre seduti!”

rispondo così io.

Non sono proprio il tipo che pensa
che il proprio lavoro sia il peggiore.

Intorno al pollice della ragazza,
c'è scritto “*shampoo*” con l'inchiostro
magico,

e io senza particolari intenzioni,

lo guardo e poi sussurro “*shampoo*”.

La ragazza a bassa voce:

“Per non scordare che oggi è in saldo!”

Quella figura è proprio strana.

“*Very very strong*”, anche se non è da
film

“*Very very strong*”, vorrei conoscere
quello che chiamano legame.

“*Very very strong*”, ah, quel qualcuno a
cui legarmi

“*Very very strong*”, ora dov'è?

Sul giornale del giorno dopo,

c'è “la nascita di un nuovo campione”

alla festa poi grande baldoria,

e un commentatore dall'aria saccente.

Compro un sandwich al *konbini*⁹²

finisco di mangiarlo di fronte alla ditta

Il collega davanti al computer

oggi sta ridendo un poco.

“Ieri sera abbiamo parlato,

da molto tempo non avevo notizie
e son felice che ci legasse

almeno il telefono”, dice ridendo.

“In che modo vi siete conosciuti?”

provo a chieder gentilmente

Il collega come un bambino

diventa rosso fino alle orecchie.

“Quando senti, di sicuro ridi”,

“Va bene, non riderò”.

Una persona dieci anni più grande,

in un istante sembra quasi coetaneo

“L'inizio di tutto fu un portafogli,

che le raccolsi passando all'incrocio,

banale, vero?” dice imbarazzato.

“*Very very strong*”, nel petto sì,

risuonano i timpani.

“*Very very strong*”, è la storia di un
forte legame.

“*Very very strong*”, quando e dove
incontrerò

“*Very very strong*”, qualcuno a cui
legarmi?

“*Very very strong*”, ti voglio

incontrare, ti voglio trovare

“*Very very strong*”, forse solo non te ne
accorgi ancora

“*Very very strong*”, ah, tu che sei legata
a me

“*Very very strong*”, forse sei già qui
vicino?

⁹² Abbreviazione per *convenience store*.

La canzone *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~* fu poi inserita a marzo 2007 nel *concept album*⁹³ *Akaban* 紅盤 (lett. “Disco scarlatta”)⁹⁴, insieme ad altri brani che ruotano attorno al tema erotico, e uscì anche come singolo nell’edizione speciale *Kimi ha boku no nani wo suki ni nattandarō/Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~* 君は僕のなにを好きになったんだろう / ベリーベリーストロング～アイネクライネ～ a giugno dello stesso anno⁹⁵. Questa edizione speciale comprende: il CD con i due brani del titolo⁹⁶, il DVD con i video musicali⁹⁷ e, in allegato, il racconto di Isaka *Aine Kuraine*, da cui è stata tratta la canzone *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~*, e *Raitohebī* che l’autore ha scritto ispirandosi a sua volta al singolo di Saitō, in questo lavoro intrecciato.

Raitohebī fu pubblicato per la prima volta nel 2007 proprio come allegato all’edizione speciale del disco di Saitō e inserito successivamente, nel 2014, nella già menzionata raccolta *Eine Kleine Nachtmusik*. Protagonista del racconto è la parrucchiera Minako 美奈子 e la storia si apre nel salone in cui lavora: conversando del più e del meno con la cliente Itabashi Kasumi 板橋香澄, recentemente divenuta sua amica, il discorso si dirige presto sulla condizione di *single* di Minako. Kasumi, sentendo che l’amica non riesce a trovare un ragazzo, le propone il fratello minore, chiedendo di potergli dare il suo numero di telefono. Minako rifiuta, ma, quando la sera torna a casa, all’improvviso squilla il telefono e a parlare all’altro capo è proprio il fratello minore di Kasumi. Da quella telefonata i due intraprendono una strana relazione che sembra non concretizzarsi mai, rimanendo per mesi confinata a livello telematico. Minako viene informata del fatto che il lavoro del ragazzo lo costringe a periodi di silenzio di circa un mese, durante i quali non può telefonare. Tuttavia, nonostante le lunghe conversazioni telefoniche, maggiori informazioni sul tipo di lavoro non vengono fornite e Minako non ha il coraggio di chiedere direttamente. La ragazza si confida anche

⁹³ Tipo di album musicale le cui canzoni seguono un percorso tematico, ruotando attorno a un unico tema.

⁹⁴ Kazuyoshi Saito official website, discography: <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/album22.html> 18/04/2016.

⁹⁵ Kazuyoshi Saito official website, discography: <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/single32.html> 18/04/2016.

⁹⁶ *Kimi wa boku no nani wo suki ni nattandarō* è un brano che nasce invece dalla collaborazione di Saitō con l’autore di testi musicali Ichikura Hiroshi 一倉宏 (1955-).

⁹⁷ Oltre a *Kimi ha boku no nani wo suki ni nattandarō* (lett. “Cosa ti è piaciuto di me?”) e *Berī berī sutorongu aine kuraine*, vi è il video musicale di *Weddingu Songu*, uno tra i maggiori successi del musicista.

con i propri amici, Yamada Hiroko 山田寛子 e Hidaka Ryōichi 日高亮一, con i quali finisce per supporre e immaginare le cose più fantasiose. Rilevante importanza nel racconto ha anche la figura di Saitō, musicista itinerante con il quale i personaggi della storia si consultano, che compone e vende testi sul momento, in base a ciò che il cliente gli comunica sulla sua condizione attuale. Minako, nel finale, è invitata da Itabashi Kasumi a vedere insieme un incontro di box per il titolo e in quell'occasione viene svelata la sorprendente verità sul ragazzo con cui si stava sentendo.

Dopo aver presentato la sinossi dei due racconti e riportato la traduzione del testo musicale composto da Saitō, è possibile andare maggiormente a fondo e indagare concretamente l'adattamento fra generi diversi e la collaborazione mediatica nel caso di Saitō Kazuyoshi e Isaka Kōtarō.

2.5 *Kizuna no hanashi*: adattamento e collaborazione

Ad aver fissato i caratteri della collaborazione tra Saitō Kazuyoshi e Isaka Kōtarō vi è l'intervista doppia pubblicata per la prima volta sulla rivista *Tōkyō Isshūkan* 『TOKYO☆1 週間』 a marzo 2007. Completato poi il lavoro con l'aggiunta di una seconda parte ad agosto dello stesso anno, il risultato finale è stato la pubblicazione, a ottobre 2007, di un libro che comprende l'integrale conversazione con i due artisti, le biografie e altri contenuti speciali, e che prende il titolo di *Kizuna no hanashi*: “Storia di un legame”.

Il titolo del libro è anche un verso del ritornello di *Berī berī sutorongu aine kuraine* di Saitō, perché la canzone stessa, il racconto, la collaborazione con Isaka sono tutte “storie di legami”, come insegna anche il fulcro tematico della narrativa del romanziere.

La prima domanda dell'intervistatore riguarda proprio l'entità di questa “collaborazione tra due generi del tutto differenti”⁹⁸ e Isaka precisa che l'immagine iniziale di “collaborazione” che aveva in mente era più un dividere in due ciò che ognuno sarebbe riuscito comunque a fare da solo, cosa che non gli andava a genio. Ciò che hanno operato loro, invece, è stato prendere ispirazione l'uno dal lavoro dell'altro per creare il proprio: se il racconto di Isaka non ci fosse stato, neanche la canzone sarebbe esistita e ancora, senza la canzone, il racconto non si sarebbe ampliato in un ulteriore sviluppo. Con questa fusione di influenze, si perde

⁹⁸ ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p.23 「二つのまったく異なるジャンルでのコラボ」

anche la percezione della genesi stessa dei testi, non essendo quasi più chiaro cosa sia stato creato prima.⁹⁹

Se Isaka Kōtarō, come abbiamo visto, ha un rapporto molto profondo con la musica, sebbene dichiara di non aver mai avuto alcun talento musicale e di non essere stato mai molto bravo con gli strumenti, Saitō ammette invece di essere negato con le lettere: poiché sono tanti i caratteri che afferma di non saper leggere, sono anche varie le parti che nella lettura salta, finendo per perdere il filo del discorso e prendersi molte pause.¹⁰⁰ Questo riguarda la lettura, ma se si trattasse di scrivere un romanzo di propria penna, gli sarebbe proprio impossibile, perché la stesura richiederebbe un vasto vocabolario e una salda conoscenza di tecniche che uno scrittore di testi musicali non necessita di possedere: secondo il musicista, infatti “il testo musicale e il romanzo, pur avendo gli stessi caratteri, sono due cose assolutamente distinte”¹⁰¹. Dall’altro lato, invece, vediamo uno scrittore quasi invidioso dell’immediatezza con cui ci si può esprimere attraverso il canale musicale, perché per un romanziere non è possibile comporre qualcosa sul momento, a richiesta, e ottenere grazie all’immediata fruizione la subitanea reazione della persona a cui ci si rivolge.

Prima della collaborazione con Isaka, Saitō non aveva mai sperimentato l’adattamento di un testo e la composizione di musica sulla base di un romanzo. Come spiega nell’intervista, poiché romanzo e canzone sono due entità a sé stanti, hanno anche necessariamente un differente sviluppo. Ad esempio, se nel racconto di Isaka *Aine kuraine* entrano in scena diversi personaggi (Satō, Fujima, i coniugi Oda, il capo della ditta, la ragazza incontrata durante il sondaggio) con i vari episodi che li coinvolgono, Saitō per *Berī berī sutorongu~ Ainekuraine~* ha fatto una personale cernita, selezionando ciò che più gli era rimasto impresso al termine della lettura; così, ad apparire nel testo della canzone sono principalmente gli episodi legati a Satō, il collega Fujima e un accenno alla ragazza del sondaggio, su cui il musicista ha scelto di focalizzarsi. Se non avesse fatto in questo modo e non avesse attuato una sintesi in base al suo gusto, il risultato sarebbe stato la creazione di un’unica lunga canzone che avrebbe coperto la durata dell’intero album.¹⁰² Adattando e sistemando dunque la storia nello spazio breve del testo musicale destinato anche a un differente tipo di fruizione, Saitō ha operato dei tagli, lasciando invariato ciò che nell’opera originale era di suo gradimento e che avrebbe forse trasmesso l’atmosfera di cui è impregnata

⁹⁹ Ibidem, p. 24.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 64.

¹⁰¹ Ibidem, p. 65 「詞と小説は、同じ活字でも全然別もんだな」

¹⁰² Ibidem, p. 25.

la storia. Nel testo della canzone ritroviamo: l'impiegato Satō (qui semplicemente *ore* 俺, “io”) intento a svolgere un sondaggio davanti alla stazione ignorato dai passanti; l'incontro di box proiettato su uno schermo davanti al quale si raduna una grande folla; il collega più anziano che si adira per la fuga della moglie e prende a calci la scrivania facendo sparire importanti dati; l'incontro casuale di Satō con la ragazza che si sottopone volentieri al sondaggio e il dialogo tra i due; l'indagine personale di Satō che chiede al collega come ha conosciuto la moglie ormai scappata ma con la quale torna ad avere un rapporto almeno telefonico. La descrizione dei personaggi in scena, delle loro azioni e dell'ambiente (il cielo color indaco, la stazione, la folla, l'incontro di box) in cui si muovono è fedele al racconto. Saitō, per rendere queste caratterizzazioni, utilizza alcune espressioni di *Aine Kuraine* estrapolandole qua e là e mantenendole pressappoco invariate, poi unisce i pezzi ritagliati per dare vita al testo musicale. Lo stesso Saitō nell'intervista spiega:

“Poiché volevo far sì che le sfumature sembrassero il più possibile vicine al romanzo, ho impiegato parecchio tempo nel lavoro di ricerca di parole che avessero lo stesso significato pur con modi di dire differenti, cambiando via via il minimo indispensabile”¹⁰³.

La compressione del racconto (di circa 40 pagine) nel testo di una canzone (che dura intorno ai 6:40 minuti) ha implicato inevitabilmente una scrematura delle parti da riprodurre che potesse mantenere integro il senso del testo di base senza escludere però il fascino del particolare. Infatti, pur attuando il taglio di alcune scene, come quella della visita di Satō a casa dei coniugi Oda, il musicista ad esempio non ha glissato su alcuni particolari dell'incontro con la ragazza. Isaka, nell'intervista afferma di aver apprezzato la riproposizione nel testo musicale di un particolare del racconto, ovvero la scritta “shampoo” con inchiostro magico sul dito della ragazza: “anche quella è una scena che ai fini della storia potrebbe anche non esserci, ma sono stato contento che fosse all'interno del testo musicale”¹⁰⁴. Battute dei dialoghi del racconto (come le parole di conforto per la fatica del

¹⁰³ Ibidem, p. 26 [...] 小説とニュアンスがなるべく近い感じにしたかったので、言い回しは違って
も同じような意味の言葉を探しながらチョコチョコと変えていく作業にけっこう時間がかかりま
した。」

¹⁰⁴ Ibidem, p. 33 「 [...] 物語上必ずしもなくてもいいシーンですけど、歌詞の中に入っていてうれ
しかったです」

lavoro in piedi o seduti, oppure la descrizione dell'incontro del collega più anziano con la moglie) sono state riportate quasi in copia conforme, come a voler lasciare intonsa, nella forma di discorso diretto, la forza insita nelle parti dialogiche dei lavori di Isaka. La stessa scelta del titolo della canzone sembra aver subito il medesimo processo, in quanto nel racconto l'espressione *Berī berī sutorongu* ベリーベリーストロング (dall'inglese "very very strong") non ha un'importanza rilevante e soprattutto è casuale che compaia in inglese.

- [...] Tra me e lei il legame... [...]

-Il legame?

-È diventato *very very strong*.

-Perché inglese?

-Così.¹⁰⁵

Eppure, Saitō spiega che, pur non avendo inserito nel testo i personaggi (i coniugi Oda) coinvolti nella conversazione nel corso della quale la battuta viene pronunciata, in qualche modo gli era rimasta impressa e voleva utilizzarla¹⁰⁶. Così, oltre a diventare parte del titolo del testo (unita al titolo del racconto, *Aine kuraine*), è la frase che viene ripetuta più volte nel ritornello, come si può notare nel testo riportato in precedenza: a rimarcare il fatto che deve essere "molto, molto forte" il legame che cerca il protagonista, il quale attende con trepidazione il momento in cui arriverà l'"incontro" anche per lui.

Saitō originariamente necessitava di un testo a tema amoroso sul *deai*, l'"incontro", e in questo modo ha avuto la possibilità di enucleare dal racconto di Isaka ciò che meglio per lui rendeva l'idea di *tsuyoi kizuna no hanashi* 強い絆の話 (lett. "storia di un forte legame"), reiterata nel ritornello, che nasce dall'incontro fortuito. Testo e racconto diventano in qualche modo complementari e il fatto di aver tagliato alcune scene piuttosto che altre (e di non aver neanche riportato il finale del racconto), secondo Isaka diventa un incentivo a leggere la storia integrale dopo aver ascoltato la canzone. In altri termini, i due testi comunicano in un continuo rapporto biunivoco: "Se non si legge il mio romanzo, non si

¹⁰⁵ ISAKA, *Aine Kuraine...*, p. 40.

「俺と彼女のつながりは」「繋がりは?」「ベリーベリーストロングになったわけだからよ」「なんで英語なんだ」「まあな」

¹⁰⁶ ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 34.

capisce no? [...] Ascoltando questa canzone, viene voglia di leggere anche il romanzo”¹⁰⁷ e sembra essere proprio questa la concretizzazione di una reale collaborazione tra generi.

A scandire i momenti della canzone sono le diverse fasi dell’incontro di box: l’inizio del match proiettato su uno schermo alla stazione, il secondo round con la folla di spettatori che si gonfia, la nascita di un nuovo campione il giorno dopo. Il pugile compare anche nel video della canzone¹⁰⁸ proprio in corrispondenza della frase *Berī berī sutorongu*, quasi a evidenziare, con la violenza dello sport in questione, la potenza “molto, molto forte” che dovrebbe possedere il legame di cui si parla. Saitō sembra dunque desumere dal racconto un altro elemento, ovvero lo sport di lotta, su cui soffermarsi per rafforzare il concetto che vuole trasmettere.

Proprio questo rafforzamento è a sua volta di ispirazione per Isaka per la stesura del successivo racconto, *Raitohebi*, che si configura come proseguimento tematico del primo. Il titolo, dall’inglese “light-heavy”, fa riferimento al peso medio-massimo dei lottatori, su una scala in cui al peso massimo (*hebīkyū* へビー級) per un lottatore giapponese sarebbe difficile arrivare. Nella parte iniziale, Minako si ritrova a parlare con la cliente e amica Itabashi Kasumi proprio di questo argomento, prendendo spunto dal poster di Winston Ono ウィンストン小野, lottatore di box, unico peso massimo giapponese, appeso nel salone in cui lavora. Si ritrova così la continuità con il racconto precedente *Aine kuraine* e la canzone di Saitō sembra quasi un ponte eretto tra le due storie. Ritornano l’incontro decisivo per il titolo, nel finale della storia, e la nascita di un nuovo campione di box, che questa volta non fanno solo da sfondo, ma sono parte integrante ed essenziale del nuovo racconto *mystery*, in cui la protagonista Minako si ritrova coinvolta. Oltre a riprendere l’elemento della box, su cui Saitō si era soffermato nel testo musicale ed era a sua volta tratto da *Aine kuraine*, Isaka sembra voler rendere omaggio al musicista (per aver composto una canzone da un suo racconto e aver ricreato fedelmente il mondo dei suoi romanzi), inserendo nella storia uno strano personaggio che prende il nome e i caratteri del musicista stesso, ovvero Saitō. Questi

¹⁰⁷ Ibidem, p. 34 「僕の小説を読まないとわからないじゃないですか。 [...] この曲聴いたら、小説も読みたくなっちゃいますよ。」

¹⁰⁸ Visibile, sebbene non in versione integrale, sul sito ufficiale di Saitō Kazuyoshi: <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/single32.html>.

compare come *Saitō-san ikkai hyakuen* 「斉藤さん 一回百円」: “Saitō, una volta cento yen”¹⁰⁹. Il cliente paga cento yen inserendoli in una scatola e spiega le sue sensazioni attuali e la condizione in cui versa; Saitō ascolta senza dire nulla, annuisce e batte sulla tastiera del computer appoggiato sul tavolino installato per strada; e dal computer viene riprodotta parte di una canzone composta sulla base di ciò che il cliente ha detto. Il testo si lega alla melodia e incontra stranamente l’umore del cliente che si rasserena con l’ascolto della canzone. Nessuno conosce il reale nome del personaggio, che non è né un indovino né un divinatore, ma viene chiamato Saitō proprio perché tutte le canzoni che fa scorrere al suo banchetto sono frammenti di brani di un musicista che si chiama Saitō (il Saitō Kazuyoshi della realtà). La protagonista del racconto Minako e i suoi amici Yamada Hiroko e Hidaka Ryōichi si recano periodicamente presso il banchetto per consultarlo, poiché le parole che fa scorrere attraverso il microfono hanno un incisivo potere sulla realtà. Viene raccontato infatti che, un anno e mezzo prima della vicenda in corso, Ryōichi aveva lasciato la ditta in cui lavorava proprio dopo essersi consultato con il venditore ambulante di testi e aver sentito grazie a lui queste parole: *Kusari wo kamikire! Kubiwa wo furiharae! Ima sugu koko kara tobikome!* 「鎖を噛み切れ！首輪を振り払え！今すぐここから飛び込め！」: “Strappa le catene! Liberati dal collare! Vai subito via da qui!”¹¹⁰. Le parole citate fanno realmente parte del testo del brano *Fire dog* di Saitō Kazuyoshi, contenuto nell’omonimo album del ’96. Può sembrare un passaggio contorto ma Isaka, nel racconto *Raitohebi*, ritrae un personaggio chiamato Saitō che cita i testi realmente esistenti del musicista Saitō Kazuyoshi traendo per di più spunto da un episodio realmente accaduto: infatti, il personaggio di Ryōichi che lascia l’azienda dopo aver sentito il pezzo di un testo del Saitō finzionale è un riferimento autobiografico alle dimissioni dalla ditta da parte dello scrittore stesso quando sentì *Kōfukuna chōshoku taikutsuna yūshoku* del vero cantautore (come è stato ricordato in precedenza). Succede più volte durante il corso della vicenda narrata che il venditore di testi venga interpellato dai vari personaggi, e ogni frase che genera dal suo computer per strada è la frase di una canzone di Saitō Kazuyoshi, che si adatta perfettamente al contesto in quel momento. Nel racconto, accade anche che Isaka faccia parlare altri personaggi attraverso le parole delle canzoni di Saitō. Un esempio è la parte in cui Minako chiede a un’amica dei

¹⁰⁹ ISAKA, *Aine Kuraine...*, p. 57.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 58. Le parole citate fanno realmente parte del testo del brano *Fire dog* di Saitō Kazuyoshi, contenuto nell’omonimo album del 1996.

tempi dell'università cosa le fosse piaciuto del ragazzo che ha sposato e lo fa con le seguenti parole: *Yumi, kare no nani wo suki ni nattandarō* 「由美、彼の何を好きになったんだろう」 (lett. "Yumi, chissà cosa ti è piaciuto di lui")¹¹¹. Leggendo questa frase è inevitabile notare il rimando alla canzone di Saitō *Kimi wa boku no nani wo suki ni nattandarō* 君は僕の何を好きになったんだろう (lett. "Chissà cosa ti è piaciuto di me"), contenuta nello stesso disco a cui viene allegato il racconto *Raitohebi*. Il musicista, riguardo alla sua apparizione nel romanzo di Isaka, si esprime in questo modo nell'intervista: "il fatto che venga fuori una persona come me ed escano frasi delle mie canzoni mi dà una strana sensazione che non so spiegare"¹¹².

Insomma, come si è potuto vedere, finzione, realtà, citazione, rimando, musica, letteratura si fondono in un crogiuolo intertestuale e intermediale in cui risulta arduo anche stabilire i confini di ogni singolo elemento dell'insieme. Entrambi gli artisti, soddisfatti del lavoro svolto insieme, ci tengono a precisare nell'intervista che la loro è stata una vera collaborazione con il potenziale risultato additivo che i fan reciproci si interessino attraverso l'opera di uno ai lavori dell'altro e viceversa¹¹³.

2.6 *Fisshu Sutōrī* e musica

Ciò che è accaduto a Isaka Kōtarō e Saitō Kazuyoshi è in parte associabile anche a ciò che avviene all'interno del racconto *Fisshu Sutōrī*, come descritto nel capitolo precedente. Nel racconto è proprio la fusione tra letteratura e musica a far sì che il mondo venga salvato: a legare il turbine di eventi a catena che connette tutti i personaggi della storia sparpagliati nel tempo è infatti un romanzo fittizio, citazioni prese dal quale ricorrono nel racconto, e che viene trasformato in testo musicale e melodia in una canzone che metterà in salvo il pianeta. Un romanzo nel racconto che, attraverso un processo di adattamento, diventa testo e musica nel racconto: tutto ciò, per quanto riguarda *Fisshu Sutōrī* rimane però ancorato al testo scritto, in un flusso meta-letterario.

Nella terza parte del racconto, protagonista è una band giapponese composta dal cantante

¹¹¹ Ibidem, p. 67.

¹¹² ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 78 「自分みたいな人が出てきて、自分の曲のフレーズが出てくるのがなんとも変な感じで。」

¹¹³ Ibidem, p. 82-83.

Gorō 五郎, dal batterista Tetsuo 鉄夫, dal chitarrista Ryōji 亮二 e dal bassista, narratore nonché leader del gruppo Shigeki. I quattro, angosciati dalla possibilità, non troppo remota, che la casa discografica non voglia più lavorare con loro, dialogano tra moti di speranza e rassegnazione sul futuro incerto della loro band. Infatti, se l'ultimo disco a cui stanno lavorando non dovesse vendere nulla, come accaduto in precedenza, la casa discografica interromperebbe la collaborazione e sarebbero tagliati fuori dal mondo della musica. Il debutto della (fanzionale) band, nel periodo in cui il paese stava subendo l'influenza di gruppi provenienti dall'estero come Sex Pistols e Beatles, era già avvenuto con una fredda accoglienza da parte del pubblico, sebbene vi fosse chi si recava alle *live house* per assistere alle esibizioni dei quattro musicisti. Tuttavia, lo scarso successo ottenuto nel tempo li ha portati a questo punto critico in cui la riuscita dell'ultimo album sancirà la loro sorte professionale. Okazaki 岡崎, colui che dopo aver assistito a un'esibizione ha deciso di lavorare per loro come agente, non smette di credere nella band. Giunge così il momento di incidere l'ultima canzone dell'album in lavorazione, alla cui registrazione partecipa anche il produttore, Tani 谷, che viene presentato come il promotore di una nuova fase per le rock band giapponesi. Shigeki propone per il testo di questo ultimo brano il passo di un romanzo che ha adattato personalmente per l'incisione. Dopo un'accesa discussione in sala registrazione su quanto sia consono cambiare testo all'ultimo momento e soprattutto desumerlo da un romanzo (anche per problemi di plagio), si decide all'unanimità di procedere comunque, in un unico tentativo di registrazione, senza la possibilità di ripetere l'esibizione. La *performance* viene eseguita al meglio, tuttavia nel bel mezzo dell'esibizione il cantante Gorō si lamenta ad alta voce, invocando un ipotetico ascoltatore affinché la loro musica possa arrivare in qualche modo e vendere. Lo sfogo di Gorō viene inciso e, poiché era stato pattuito che l'esecuzione non avrebbe avuto alcuna possibilità di replica, si decide per l'eliminazione della musica in quel pezzo parlato, creando un muto interludio. Quella sezione di brano senza suono diventerà negli anni argomento di discussione, quasi leggenda, all'interno del gruppo di fan della band. Se ne era già parlato nella prima parte del racconto, cronologicamente avanti nel tempo, quando in un *flashback* dello scapolo Masashi, egli dialogava con un suo compagno facendo ipotesi riguardo alla genesi di quel pezzo afono all'interno di una canzone tratta da un romanzo. Nel finale viene evitata una catastrofe imminente: la band non avrebbe immaginato che quella canzone, basata sul contenuto di un'opera letteraria e privata dell'interludio strumentale reso muto in seguito a un errore umano, avrebbe avuto una risonanza tale da avere effetti salvifici a livello planetario.

Seguendo dunque le vicende “esagerate” di *Fisshu Sutōrī* (da qui l’origine del titolo stesso), si può notare come sia stato cristallizzato, in un’opera che potrebbe essere simbolica, quello che appare come il potere performativo che forme mediatiche, quali in questo caso letteratura e musica, hanno potenzialmente sulla realtà.

Nell’intervista contenuta in *Kizuna no hanashi*, per quanto riguarda il racconto *Fisshu Sutōrī*, il musicista Saitō Kazuyoshi si è espresso con queste parole:

“Anche leggendo *Fisshu Sutōrī* di Isaka è così: viene fuori una band punk e, nonostante si tratti di caratteri stampati, il fatto che emetta un suono, che si senta, è inspiegabile. [...] Anche se non sta suonando realmente, si sente e [fa pensare] ‘questa è musica!’”¹¹⁴.

Quella spiegata da Saitō è la sensazione di sentire fuoriuscire musica dalle pagine di un testo scritto, in questo caso per effetto di una descrizione dettagliata della scena in cui la band del racconto si prepara ed esegue l’ultimo brano dell’album, nato dalla penna di Isaka Kōtarō. L’autore, lieto per la sensazione suscitata, chiede a quel punto al musicista che tipo di suono avesse sentito leggendo il racconto e Saitō risponde che era punk, ma un punk calmo, lento, quasi un punk lirico.¹¹⁵

“Ne sono felice. Ti chiedo il favore di comporre assolutamente quella canzone”¹¹⁶.

Questa è la replica di Isaka, che esprime il desiderio di vedere realmente la canzone di *Fisshu Sutōrī* passare dai caratteri stampati alla vera musica, per una concreta realizzazione. L’occasione si presenta nel momento in cui il racconto richiama l’attenzione per una trasposizione cinematografica. La collaborazione tra letteratura e musica, tra Isaka Kōtarō e Saitō Kazuyoshi, vede a quel punto l’ingresso in scena di un terzo elemento: l’immagine visiva.

¹¹⁴ Ibidem, p. 66 「伊坂さんの『フィッシュストーリー』を読んでもそうですけど、パンクバンドが出てきて、活字なのに音がする、聴こえてくるっていうのは不思議だった。[...] 実際、音は鳴っていないのに聴こえてきて『これって音楽だよな』って。」

¹¹⁵ Ibidem, p. 67.

¹¹⁶ Ibidem, p. 67 「うれしいです。その曲、ぜひ作ってください。」

CAPITOLO III

TRA LETTERATURA, MUSICA E CINEMA

3.1 Isaka Kōtarō e il cinema

“Quando mi viene chiesto qual è la gioia propria del romanzo, non so rispondere bene, ma personalmente credo che forse il divertimento del romanzo sia in quelle parti che, se trasposto in immagine, finirebbero per cadere via.”¹¹⁷

Isaka Kōtarō, sebbene sottolinei che uno dei suoi passatempi preferiti è proprio guardare film, allo stesso tempo in quanto romanziere afferma di essere rattristato per la comune tendenza, soprattutto della gioventù attuale, di preferire il noleggio di un film alla lettura del libro.¹¹⁸ Come l'autore tiene più volte a evidenziare, il romanzo ha una forza espressiva che non sempre può essere condensata all'interno dell'immagine: nel caso di una trasposizione visiva, alcune parti del romanzo sparirebbero necessariamente. Ciò accadrebbe proprio per le particolarità linguistiche, descrittive e comunicative della letteratura. Lo stimolo che una scena nata dalla pagina di un libro offre al lettore non può essere scaturito dal fotogramma¹¹⁹, in quanto, come già sottolineato, vi è un diverso effetto reattivo nel fruitore e nella messa in moto della sua forza immaginativa. Se nel film l'immagine appare finta ed eccessivamente inverosimile, c'è la possibilità che ciò rovini l'opera all'occhio dello spettatore, mentre per il testo scritto la fantasia rende il lettore onnipotente e partecipe nel processo creativo. Come spiegato nel capitolo precedente, nelle opere di Isaka l'elemento musicale riveste spesso un ruolo determinante nel fluire della narrazione. Nonostante il rimando cinematografico non occupi una posizione fondamentale all'interno delle trame, i lavori dello scrittore sono costellati anche di riferimenti all'universo della settima arte, oltre che delle già trattate citazioni musicali.

La ricorrente presenza del ladro Kurosawa, personaggio a cui l'autore è affezionato, sarebbe un omaggio al regista contemporaneo giapponese Kurosawa Kiyoshi 黒沢清 (1955-), di cui Isaka afferma di amare opere come *Akarui mirai* アカルイミライ (lett. “Futuro luminoso”),

¹¹⁷ ISAKA, 3652 *Isaka...*, p. 237 「小説ならではの喜びとは何なのだ、と言われると僕もうまく答えることができないのだけれど、ただ、映像にしてしまったら零れ落ちてしまうような、そんな部分に小説の楽しみはあるんじゃないかな、とは個人的に信じている。」

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 238.

2003), *Ōinaru gen'ei* 大いなる幻影 (lett. “Grande illusione”, 1999) *Hebi no michi* 蛇の道 (lett. “La strada del serpente”, 1998) o *CURE* キュア (1997).¹²⁰

Nell'opera *Shinigami no seido*, della cui trama si è già trattato in precedenza, in un dialogo compaiono le seguenti parole:

“C'era una battuta del genere. Diceva: ‘Non c'è molta differenza tra la bugia e l'errore. Se dici di venire alle cinque e poi non vieni è un trucco. La bugia sottile non è molto distante dall'errore’”¹²¹.

La battuta a cui si riferisce sarebbe una citazione dal film *Questa è la mia vita* (*Vivre sa vie*, 1962) del regista francese della *Nouvelle Vague* Jean Luc Godard (1930-), nella scena in cui l'attrice Anna Karina (1940-) conversa con uno sconosciuto all'interno di un *café*. Ancora un riferimento a Godard, che Isaka sembra conoscere bene, e in particolare al suo film *Weekend* (1967), appare nella stessa opera, nel momento in cui l'angelo della morte Chiba dice:

“Mi è capitato di indagare su un uomo che diceva di essere critico cinematografico. Conosciuto quell'uomo, mi ha costretto a vedere film dal significato oscuro, quasi dei macigni. Uno che ricordo bene era uno strano film che comprendeva una cosa che detesto, ovvero ‘gli ingorghi’, e una cosa che amo, ovvero ‘la musica’. Nella prima parte c'è uno stravagante ingorgo, mentre alla fine vi è la figura di un uomo che percuote un tamburo.”¹²²

¹²⁰ ISAKA, *3652 Isaka...*, p. 155. Isaka dichiara inoltre di aver avuto modo di parlare con il regista stesso: in occasione dell'uscita della trasposizione cinematografica del libro *Rasshuraifu* ラッシュライフ del romanziere, ad opera di studenti universitari a cui Kurosawa Kiyoshi aveva insegnato.

¹²¹ ISAKA, *Shinigami no...*, p 171. 「こういう台詞があったんですよ。『誤りと嘘に大した違いはない。五時に来ると言っても来ないのはトリックだ。微妙な嘘というのは、ほとんど誤りに近い』って」

¹²² *Ibidem*, p. 304-305. 「映画評論家を自称する男を調査したことがあった。その男と知り合い、意味不明な映画を山ほど観させられた。よく覚えているのは、私の嫌悪する『渋滞』と、私の大好きな『ミュージック』が両方含まれた、奇妙な映画だった。常軌を逸した渋滞が前半にあって、ラストは、ドラムを叩く男の姿で終わる」

Gli stessi angeli della morte di *Shinigami no seido*, che si radunano nei negozi di dischi, sono paragonati agli angeli di un film che si riuniscono in una biblioteca¹²³: palese richiamo a *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) del regista tedesco Wim Wenders (1945-).

Come si può notare nella guida sulla cultura di richiami nelle opere di Isaka Kōtarō che raccoglie una lista di citazioni da altri *media* all'interno della sua narrativa, presente in una rivista speciale sull'autore¹²⁴, questi sono solo alcuni dei tantissimi esempi di rimandi cinematografici che infarciscono i lavori dello scrittore. Il titolo di *Jūryoku Piero* (lett. "Pierrot la gravità") potrebbe ancora essere un'associazione al titolo del film di Godard *Pierrot le fou* (1965); lo stesso varrebbe per l'opera *Modan taimusu* モダンタイムス, possibile rimando a *Modern Times* (1936) di Charlie Chaplin (1889 – 1977); ancora presenti nei romanzi molti richiami a classici del cinema come: *E.T – L'extraterrestre* (1982) di Steven Spielberg (1946-), *L'esorcista* (1973) di William Friedkin (1935-), *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick (1928-1999), la saga di *Star Wars* di George Walton Lucas (1944-)¹²⁵.

Con l'accrescersi della fama di Isaka in terreno nipponico, si è potuta notare anche una forte tendenza a produrre una versione delle sue opere destinata al grande schermo. Nonostante Isaka Kōtarō non sia contrario a vedere proiettati al cinema film tratti dai propri lavori, approda anche a un rapporto travagliato con questo fenomeno in seguito all'eccessivo proliferare delle trasposizioni cinematografiche. "[...] C'è certamente anche la sensazione di volere vedere le opere trasposte in film, però il mio lavoro è quello di scrivere romanzi, quindi forse è anche il caso di allontanarsi un po' dal cinema"¹²⁶, ha affermato il romanziere in un'intervista. Come continua a spiegare lo scrittore, il suo timore sta nella possibilità che vi siano persone portate a preferire la visione del film per godere dei suoi racconti. Invece, "l'intrattenimento di Isaka Kōtarō risiede nel romanzo [...]" e sebbene egli apprezzi

¹²³ Ibidem, p. 26.

¹²⁴ KURIHARA Ichirō, *Isaka Kōtarō zenshōsetsu shōkan karuchā tettei gaido* (Guida completa alla cultura di rimandi nei romanzi di Isaka Kōtarō), in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*

¹²⁵ Ibidem, pp. 169-183.

¹²⁶ ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 97. 「映画化されたものを観たい、という気持ちももちろんありますが、僕の仕事は小説を書くことだから、... あえて映画から、少し離れたほうがいいかなと。」

comunque il fatto che i propri romanzi vengano adattati per il cinema, sembra tenere a voler distinguere i due ambiti.

Da ciò che si può intendere dalle parole dell'autore, si tratterebbe appunto di due ambiti che possono incontrarsi e trovare una commistione ottimale, con la coscienza però del mantenimento di una peculiare autonomia di base. Inoltre, come aveva già affermato nell'intervista di *Kizuna no hanashi*:

“[...] Penso sia triste essere considerato come colui che scrive opere da cui vengono tratti film. Perciò, ultimamente sto pensando che il fatto che [le mie opere] diventino film deve influenzare il meno possibile il mio lavoro.”¹²⁷

Dal momento in cui Isaka Kōtarō ha debuttato sulla scena letteraria e ha iniziato ad acquisire popolarità, diversi registi giapponesi si sono dunque cimentati nella trasposizione cinematografica delle sue opere, portando sullo schermo, con differente riuscita effettiva, romanzi come: *Yōkina gyangu ga chikyū wo mawasu*, *Jūryoku Piero*, *Shinigami no seido*, *Rasshuraifu* (“Lush Life”), *Oh faza* オー！ファーザー (“Oh! Father”), fino all'ultimo adattamento, quello dell'adrenalinico *Gurasuhoppā*, la cui uscita nelle sale giapponesi è avvenuta nel novembre 2015. Tuttavia, ciò che ha destato maggiormente l'interesse del sottoscritto nella fase di ricerca delle dinamiche mediatiche trasversali alla base di questo elaborato è stato notare la ricorrenza di uno stesso nome dietro alla regia di una serie di adattamenti delle opere di Isaka Kōtarō: quello del regista nipponico Nakamura Yoshihiro 中村義洋.

3.2 Il cinema di Nakamura Yoshihiro e l'incrocio con il mondo di Isaka Kōtarō

Prolifico regista che scandaglia la contemporaneità giapponese attraverso le proprie opere, Nakamura Yoshihiro nacque nel 1970 nella prefettura di Ibaraki. Studiò cinema presso la Seijō daigaku 成城大学 (Università di Seijō) a Tōkyō, periodo in cui sperimentava la regia

¹²⁷ ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 103 「[...] 映画の原作を書いている人って思われたら、つらいと思うんですね。だからなるべく、映画になることで自分の仕事に影響がなければいいなあ、と最近は思っています。」

attraverso la realizzazione di film in 8mm. Quando era ancora uno studente universitario, nel 1993 ottenne il suo primo riconoscimento, arrivando secondo classificato al Pia Film Festival (trampolino di lancio per giovani aspiranti registi) con *Gogatsu ame chūbō* 五月雨 厨房 (“Summer Rain Kitchen”)¹²⁸. Dopo la laurea, operò come aiuto-regista per registi del calibro di Itami Jūzō 伊丹十三 (1933-97), Hirayama Hideyuki 平山秀幸 (1950) e Sai Yōichi 崔洋一 (1949), per poi attuare il suo debutto come regista indipendente nel 1999 con l’opera *Rōkaru Nyūsu* ローカルニュース (“Local News”).

Negli anni successivi, si dedicò principalmente alla stesura di diverse sceneggiature, come per il celebre horror di Nakata Hideo 中田秀夫 (1961-) *Honogurai mizu no soko kara* 灰暗い水の底から (lett. “Dal fondo dell’acqua torbida”, noto in inglese come *Dark Water*, 2002). Nel 2005 vi fu l’uscita di *Zettai kyōfu būsū* 絶対恐怖ブース (lett. “Paura certa: la cabina”, *The Booth*), scritto e diretto dallo stesso Nakamura. Claustrofobico horror ambientato all’interno di una cabina radiofonica infestata da irrequiete presenze spiritiche, *Zettai kyōfu būsū* utilizza il sovrannaturale come interferenza per attuare una più profonda ricerca della verità, insita nei meandri dell’ambigua natura umana. Una tendenza comune nella cinematografia giapponese stava infatti spostando progressivamente l’asse di produzione del terrore dal paranormale alle recondite pieghe dell’inconscio.

“Nell’arcipelago giapponese, il moltiplicarsi di pellicole psycho-horror a partire dagli anni novanta è un riflesso dell’inquietudine sollevata dalla pressante crisi economica; [...] un altro fattore ha concorso alla riuscita del genere: dagli anni ottanta, vari episodi di cronaca nera di efferata violenza sono stati oggetto di un’alta concentrazione mediatica, nella loro genesi e nella loro rappresentazione, come era difficilmente avvenuto in passato.”¹²⁹

Se l’elemento sovrannaturale si è sempre condensato nella raffigurazione delle ancestrali paure dell’uomo, questo sembra essere stato confinato in secondo piano nella rappresentazione di una contemporaneità inafferrabile in cui la stessa essenza dell’uomo non

¹²⁸ 1993 nen: dai 16 kai pia firumu fesutibaru - PFF awādo 1993 (1993: sedicesima edizione del Pia Film Festival – Premi PFF) in “PFF Pia Film Festival”, <http://pff.jp/jp/award/1993.html> 03/05/2016.

¹²⁹ Maria Roberta NOVIELLI, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Venezia, EpiKa, 2010, p. 53.

è ascrivibile in un'ottica manichea. In un presente inquieto e fragile, l'equilibrio – che sia quello psichico o del vivere quotidiano – può essere infranto in qualsivoglia momento, nell'inquieta percezione di una potenziale imminente frattura nell'ordinario.

Nella sua filmografia fino ad oggi, spaziando tra diversi generi che trascendono l'horror, Nakamura Yoshihiro ha condotto la propria disamina filmica, in terreno nipponico, di questa realtà frammentata e spesso contraddittoria in cui sono immerse l'alienazione e la fragile coscienza identitaria dell'umanità post-moderna. Dopo la realizzazione di *The Booth*, il regista si è allontanato dal genere orrorifico, molto in voga nel cinema giapponese di quegli anni, e ha proseguito il suo percorso di cineasta con la messa in scena di una poliforme investigazione sulla verità. Per riportare alcuni esempi:

Rūto 225 ルート 225 (“*Route 225*”, 2006): seguiamo la vicenda di due fratellini, che a ritorno da scuola si ritrovano in una dimensione parallela in cui devono fronteggiare, senza la guida dei genitori, lo sfaldamento delle certezze della realtà a cui erano abituati in una nuova ricostruzione della quotidianità e una messa in discussione della propria identità.

Chīmu Bachisuta no eikō チーム・バチスタの栄光 (lett. “La gloria del Team Batista”, 2008) e il suo seguito *Jeneraru Rūju no gaisen* ジェネラル・ルージュの凱旋 (lett. “Il trionfo del generale Rouge”, 2009): lo spettatore viene coinvolto in intricati enigmi di matrice clinica, collocabili nella categoria comune nel cinema giapponese dei “film che elaborano i temi dell'errore e della corruzione in ambito medico”¹³⁰, ovvero un'ansiosa indagine sulla poca chiarezza che si cela nell'ambiente ospedaliero.

Minasan, sayōnara みなさん、さようなら (lett. “Arrivederci a tutti”, 2013): racconto di formazione che vede il giovane protagonista crescere all'interno del proprio *danchi* 団地¹³¹, microcosmo dal quale decide di non voler più uscire, in un intimista spaccato del Giappone che abbraccia gli ultimi due decenni del Novecento.

Shirayuki hime satsujin jiken 白ゆき姫殺人事件 (lett. “Il caso dell'omicidio di Biancaneve”, 2014): trattasi di un adrenalinico giallo sul fosco omicidio di una suadente impiegata di una ditta cosmetica, filtrato dalla rappresentazione dell'utilizzo di *social media* come Twitter o Facebook con il cui influente e dilagante potere comunicativo il regista sembra voler giocare.

¹³⁰ Ibidem, p. 92

¹³¹ Forma di complesso residenziale popolare, tipico dell'architettura giapponese del secondo dopoguerra.

Questi sono solo alcuni esempi della già ricca filmografia di Nakamura Yoshihiro, nella trattazione della quale è stato volutamente posposto, tra gli altri, un blocco di film che hanno contribuito in massimo grado al successo del regista. Si tratta delle opere che hanno sancito l'incrocio di due universi: quello di Nakamura e quello dello scrittore Isaka Kōtarō. Nakamura, solito trarre ispirazione da altri *media* - quali ad esempio romanzi, *manga*, serie televisive - per la produzione dei suoi film, sembra aver trovato nel mondo ritratto da Isaka un terreno idoneo per la conduzione della sua cinematografia di indagine.

“Yoshihiro Nakamura [...] prefers to find material that interests him — the novels of Kotaro Isaka have been a particularly fruitful source — and turn it into a film that often goes beyond its mystery or thriller story line to say something about the strangeness of reality or the connectedness of everything”¹³².

Con un solo anno di differenza, i due artisti appartengono alla medesima generazione e sembrano voler entrambi scandagliare una realtà che si mostra ormai senza un centro, senza certezze a cui aggrapparsi per poter dipingere un flusso lineare di eventi, nella continua ricerca di un'origine comune che possa fornire senso e organicità alle connessioni e alle vicende umane. Se il reale appare già frazionato e disorganico, l'intervento del caso, ovvero l'elemento inaspettato, può stravolgere da un momento all'altro l'ordinario fluire esistenziale. Disorientati (anti)eroi, personaggi ambigui nella loro frequente inettitudine e pavidità, si ritrovano coinvolti in situazioni assurde che spezzano, anche solo momentaneamente, il loro equilibrio. A ogni piccola azione corrisponde potenzialmente un ingente e distante effetto che fa dell'imprevedibilità il motore cardine. In questo caotico spazio in cui la forza dei legami umani acquisisce un ruolo essenziale, avviene dunque l'intersezione di due risposte all'enigmatica contemporaneità. Il mondo letterario di Isaka Kōtarō trova una reiterata espansione in immagine attraverso il filtro delle pellicole di Nakamura Yoshihiro: il regista sembra voler quasi collaborare fornendo un personale supporto visuale alla narrativa d'indagine messa in moto dallo scrittore, attraverso intensi *mystery* per il grande schermo.

¹³² Mark SCHILLING, 'Chonmage Purin (Chonmage Pudding)' A fish-out-of-water tale with extra calories in "The Japan Times", 23 luglio 2010, <http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/07/23/films/film-reviews/chonmage-purin-chonmage-pudding/#.Vy8KVG6LRdj>, 08/05/2016.

Come i due raccontano in un'intervista¹³³ (che sarà meglio approfondita in seguito) concernente le modalità in cui è avvenuto l'incontro e le dinamiche della comunione artistica, l'inizio della collaborazione vi è stato nel momento in cui Nakamura ha deciso di creare la versione cinematografica di *Ahiru to kamo no koin rokkā*, romanzo con il quale Isaka aveva vinto il "Premio Yoshikawa Eiji per i letterati emergenti" nel 2004. Come afferma lo scrittore stesso, quello non era propriamente un romanzo destinato allo schermo, tuttavia Nakamura, che aveva apprezzato particolarmente l'opera, voleva in qualche modo trasporla in film. Spiega il regista:

"Forse non è un bel modo di dire, ma pensai che *Ahiru to kamo no koin rokkā* sembrasse proprio un romanzo scritto da me. [...] Quando ho fatto la trasposizione, era come se non fosse molto necessario da parte mia sforzarmi per avvicinare il gusto e gli elementi espressivi."¹³⁴

Isaka trovò molto interessante la sceneggiatura inviatagli da Nakamura e quando il regista gli fece vedere anche la propria opera *Route 225*, a detta dello scrittore svanì dentro di lui l'ansia della trasposizione cinematografica¹³⁵. Seguì l'effettivo incontro tra i due in cui fu sviscerato il progetto e fu l'inizio di una collaborazione che ha visto finora la realizzazione di quattro opere. *Ahiru to kamo no koin rokkā* approdò quindi nelle sale giapponesi nel 2007 e permise quell'anno a Nakamura di aggiudicarsi il Shindō Kanetoshō 新藤兼人賞 (lett. "Premio Shindō Kaneto")¹³⁶.

Ahiru to kamo no koin rokkā, la cui trama è stata accennata nel capitolo precedente, è una storia complessa e stratificata che, nel romanzo originale dalla forte componente dialogica, vede un pluralismo prospettico sul piano narrativo e un asse temporale che alterna presente e passato nel susseguirsi dei capitoli. Come più volte riferisce Nakamura (anche all'interno

¹³³ ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 92.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 92. 「いい言い方じゃないかもしれないですけど、『アヒル〜』は、まるで僕が書いた小説みたいだと思った。映画化したとき、僕の方から感覚やら表現的なものを、頑張って寄せてゆく必要はあんまりないような。」

¹³⁵ *Ibidem*, p. 93

¹³⁶ *Shindō Kanetoshō jushōsha ichiran* (lista dei vincitori del Premio Shindō Kaneto) in Shindō Kanetoshō (Premio Shindō Kaneto), "Shindo Kaneto awards", <http://www2.odn.ne.jp/jfma/archives.html> 08/05 2016.

dei contenuti speciali della versione DVD del film¹³⁷), in molti gli avevano detto fosse impossibile adattare l'opera di Isaka per il cinema, eppure quelle voci sembrano essere state smentite dalla evidente riuscita del film.

Il protagonista Shiina, interpretato da colui che diventerà l'attore feticcio del regista, ovvero Hamada Gaku 濱田岳,



Fig. 1. *Ahiru to kamo no koin rokkā*, Kawasaki/Eita

trasferitosi a Sendai per frequentare l'università, entra subito in contatto con l'attraente quanto bizzarro vicino di casa Kawasaki (Eita 瑛太) che gli espone innanzitutto lo strano piano di attuare il furto di un dizionario presso una libreria. Shiina sarà poi travolto in una serie di intricati eventi che vedranno anche il principale coinvolgimento della fredda proprietaria di un negozio di animali, Reiko (Otsuka Nene 大塚寧々), la ex ragazza di Kawasaki, Kotomi (Seki Megumi 関めぐみ), e uno studente in scambio dal Buthan, Dorje (Tamura Kei 田村圭生). La storia procede come un *puzzle* in cui lo spettatore segue il protagonista Shiina nella ricostruzione dei rapporti di causa ed effetto tra gli avvenimenti e delle strette quanto sfumate interconnessioni tra i diversi personaggi. Un alone di mistero scaturito da una natura dualistica e ambigua pervade l'essenza degli attori della storia alla quale Shiina partecipa come corpo esterno e, nella ricerca del vero, il ragazzo viene più volte messo in guardia. Su chi riporre fiducia? Più la trama si infittisce, più nulla sembra essere come appare in superficie, fino alla sorprendente rivelazione finale, che stravolge la costruzione dei fatti, i cui indizi erano però disseminati durante la narrazione. Con un'alternanza di scene in bianco/nero e a colori, Nakamura rende l'alternarsi di presente e passato del romanzo; trucchi registici e nella assegnazione attoriale dei vari personaggi fanno sì che sia possibile realizzare il colpo di scena finale.

¹³⁷ 35 Minute 'Making of' di *Special features* in: NAKAMURA Yoshihiro, *The foreign duck, the native duck and God in a coin Locker*, DVD, Third Window Films, 2012.

3.3 *Fisshu Sutōrī*: il film

Regista: Nakamura Yoshihiro; *Interpreti*: Giry Vincent, Hamada Gaku, Itō Atsushi, Kōra Kengo, Ōkawauchi Toshimitsu, Shibukawa Masahiko, Tabe Mikako, Moriyama Mirai; *Sceneggiatore*: Hayashi Tamio; *Montaggio*: Ohata Eisuke *Produttore*: Udagawa Yasushi, Endō Hitoshi;
2009, 112', Showgate



Fig. 2. *Fisshu Sutōrī*, i Gekirin eseguono il brano *Nanimo nai*.

La collaborazione tra Isaka e Nakamura ha visto il suo seguito con la realizzazione dell'adattamento cinematografico del racconto *Fisshu Sutōrī* nel 2009. Nonostante la trama sia stata enucleata con differenti *focus* nei precedenti capitoli, è opportuno riportare anche la sinossi del film, in quanto l'adattamento ha previsto un'estensione narrativa, seppur conservando intatto il nocciolo e lo schema principale del racconto breve di Isaka.

2012: mancano cinque ore alla fine del mondo. Una cometa sta per schiantarsi sulle coste del Giappone e l'impatto provocherà uno tsunami alto cento metri. I cittadini sono tutti in fuga verso le montagne e in una realtà urbana ormai deserta un uomo di mezza età, Taniguchi, si imbatte in un negozio di dischi ancora aperto. All'interno, il proprietario e un giovane cliente, incuranti della tragedia imminente e convinti che dei paladini della giustizia salveranno il mondo, discettano di musica, in particolare di *Fish Story*, disco della punk band Gekirin che trentasette anni prima non aveva venduto.

1982: torniamo indietro nel tempo e la canzone *Fish Story*, registrata su una cassetta, scorre ora all'interno della macchina del giovane Masashi, dentro la quale due arroganti amici sul retro parlano delle leggende che vi sono intorno a quella canzone, soprattutto riguardo a un inspiegabile pezzo muto al suo interno. Al ritorno dalla serata con gli opportunisti amici, il poco temerario Masashi, questa volta da solo in macchina, si ritrova a sentire ancora *Fish Story* allo stereo. Quando sopraggiunge il pezzo senza suono, sente l'urlo di una donna e ferma la macchina.

1999: falsi profeti, presto smentiti, annunciano una apocalissi imminente.

2009: la liceale Asami, addormentatasi sul traghetto durante una gita scolastica, viene abbandonata dalla sua classe e, ormai completamente sola, si fa prendere dalla disperazione. Un gentile cuoco si avvicina alla ragazza e inizia a raccontarle una bizzarra storia secondo la quale egli voleva diventare sostenitore della giustizia. Poco dopo, dei criminali irrompono sul mezzo, minacciando i passeggeri.



Fig. 3. *Fisshu Sutōri*, Asami/Tabe Mikako

1975: protagonista di questo episodio è la punk band Gekirin, composta dal leader bassista Shigeki, il cantante Gorō, il chitarrista Ryōji e il batterista Tetsuo. Come viene spiegato, si tratta del gruppo che precede il debutto sulla scena musicale dei pionieri del punk rock, ovvero i Sex Pistols. I Gekirin non vengono compresi e sono prossimi allo scioglimento, ma il loro manager Okazaki e il produttore della casa discografica Tani concedono loro l'incisione di un ultimo pezzo, che sarà la canzone *Fish Story*.

Nakamura, affidando la scrittura allo sceneggiatore di fiducia Hayashi Tomio 林民夫¹³⁸, gira un film che si pone come libero adattamento del racconto breve nato dalla penna di Isaka Kōtarō e che copre una durata di 112 minuti di pellicola. Come si può notare leggendo l'opera originale, sono state aggiunti nel film situazioni e personaggi, sono state cambiate alcune ambientazioni ed è stato creato un contesto preciso in cui inserire elementi che nel racconto erano solo accennati o trattati meno approfonditamente. Tuttavia, il nucleo e lo spirito del testo di Isaka, parte della sua struttura e ciò che esso voleva trasmettere rimangono intonsi, così come pochi e non incisivi mutamenti subiscono le principali parti dialogiche del racconto.

Diversi episodi con differente collocazione temporale e apparentemente slegati tra loro si susseguono sullo schermo, lasciando lo spettatore disorientato fino all'epilogo chiarificatore in cui il *furoshiki* del fantascientifico *mystery* viene accuratamente ripiegato, connettendo tutti i passaggi. A salvare il mondo dalla catastrofe è la canzone di una fallimentare (e fittizia) band proto-punk che anticipò di un anno i Sex Pistols. Con uno sfogo nel bel mezzo dell'incisione del brano *Fish Story*, il cantante Gorō si appella a un ipotetico ascoltatore, pregando affinché la canzone possa arrivare a qualcuno. Lo sfogo di Gorō, che si configura come un urlo di speranza e un quasi rinunciataro appello all'umanità, viene eliminato dal brano registrato: la canzone conserverà quel pezzo muto su cui verranno costruite leggende negli anni a seguire. Tuttavia, nonostante la soppressione dello speranzoso appello di Gorō, quel silenzio sarà un'invocazione ancora più forte. La canzone stessa, destinata all'insuccesso, a distanza di anni diventerà *leit-motiv* di una serie di intricati eventi acquistando il paradigmatico potere salvifico della rivalsa e assurgendo a ipostatizzazione di un genuino e ingenuo ottimismo: ogni piccola cosa può portare miracolosi effetti e neanche l'apocalisse sembra far più così paura. I Gekirin non riconosciuti dal pubblico, il pavido e debole Masashi sfruttato e maltrattato dagli amici, la liceale Asami abbandonata sul traghetto dalle compagne: sono tutti giovani personaggi ordinari, marginali all'interno di una dura realtà, che con il loro personale contributo, in un fluire consequenziale di avvenimenti, come supereroi cambieranno il destino del mondo. Il testo della canzone *Fish Story*, eseguita all'interno del film, viene mostrato nella storia come l'adattamento, da parte del leader della band Shigeki, di un passo dell'omonimo romanzo statunitense scritto da un

¹³⁸ Hayashi Tamio ha firmato molte delle sceneggiature dei film di Nakamura Yoshihiro, come ad esempio: *Route 225*, *Fish Story*, *Golden Slumber*, *Shirayuki hime satsujin jiken*, *Yokokuhan* 予告犯 (Colpevole di profezia).

certo John G. Ferneyhough (nessun riferimento a un autore realmente esistito). Nella finzione narrativa del film, viene spiegato che il romanzo era stato tradotto erroneamente in giapponese nel 1953 da un uomo che si era spacciato per *half* nippo-americano, ma che in realtà non conosceva l'inglese. Traducendo l'opera parola per parola, l'uomo ne aveva travisato il significato e quella che doveva essere una "storia esagerata" (equivalente di "fish story" come spiegato nel primo capitolo di questa tesi) è diventata la "storia di un pesce", tale da rendere inspiegabile e di una oscura profondità il senso del testo della canzone che viene fuori dall'adattamento.

Ancora una volta letteratura e musica si incontrano fondendosi, ma questa volta la citazione letteraria e la fusione mediatica avvengono sullo schermo, coinvolgendo dunque un ulteriore strumento comunicativo: il cinema. Si tratta di una canzone tratta da un romanzo fittizio all'interno di un film basato sull'esistente racconto di Isaka. Se il potere evocativo della pagina scritta nel racconto di Isaka Kōtarō poteva dare l'impressione al lettore di sentire quasi fuoriuscire dalle righe il suono dell'esecuzione di *Fish Story* da parte della band, nel momento della rappresentazione audiovisiva su pellicola la stessa esibizione doveva prendere forma e vedere una concretizzazione. Chi si è occupato della composizione e della produzione musicale di *Fish story*, della canzone tema del film, intorno alla quale è incentrata l'intera narrazione?

3.4 *Fish Story*: dalla letteratura alla musica nel film e nella realtà

Tornando un attimo indietro, come racconta Isaka Kōtarō in un saggio¹³⁹, dal quasi medesimo *team* di produzione di *Ahiru to kamo no koin rokkā*, era stata pianificata la realizzazione della trasposizione di *Fisshu Sutōrī*, la cui uscita era prevista per il 2009. Isaka ne aveva apprezzato in massimo grado la sceneggiatura, ma sorgeva il problema dell'esecuzione, all'interno del film, della canzone tema del racconto e il produttore chiese a Isaka a chi avrebbe voluto ne venisse affidata la composizione. Dal punto di vista narrativo, si trattava della canzone che avrebbe salvato il mondo, quindi con il suo ruolo focale sarebbe uscita più volte in scena. Isaka, come spiegato nel precedente capitolo, era grande fan di Saitō Kazuyoshi, così afferma di aver pensato subito che il suo punk rock fosse adatto per quel ruolo, però al tempo non vi era ancora stata la collaborazione tra i due artisti.

¹³⁹ ISAKA, 3652 *Isaka...*, pp. 273-277

Successivamente, il 2007 fu l'anno del lavoro con Saitō e anche dell'uscita in sala di *Ahiru to kamo no koin rokkā*. Durante la partecipazione di Isaka a un evento per la promozione del film, il caso volle che allo scrittore arrivò una *e-mail* da parte di Saitō in cui il musicista esprimeva il proprio apprezzamento per *Ahiru to kamo no koin rokkā* che aveva avuto modo di vedere nella proiezione in anteprima. Isaka, approfittando del fatto di essere in quel momento con il regista Nakamura e il resto dello *staff*, mostrò il contenuto della *e-mail*, esponendo allora il proprio desiderio di chiedere a Saitō di occuparsi della canzone per



Fig. 4. *Fisshu Sutōrī*, il vinile di *Fish Story* dei Gekirin che compare nel film

Fisshu Sutōrī. Così, la produzione musicale fu realmente affidata a Saitō e quel momento segnò l'inizio della collaborazione a tre tra lo scrittore Isaka, il regista Nakamura e il musicista Saitō. Quest'ultimo si occupò della stesura del testo e della composizione della musica per la canzone principale *Fish Story* e lo stesso valse per il brano di chiusura del film, intitolato *Summer Days*¹⁴⁰.

Le performances musicali all'interno della pellicola sono eseguite dagli attori che interpretano i membri della band, ovvero Itō Atsushi 伊藤淳史 (bassista leader Shigeki), Kōra Kengo 高良健吾 (cantante Gorō), Ōkawauchi Toshimitsu 大川内利充 (chitarrista Ryōji), Shibukawa Kiyohiko 渋川清彦 (batterista Tetsuo). Come si può vedere anche dal *making of* del film presente nei contenuti extra della reperita versione DVD¹⁴¹ di *Fish Story*, gli attori stessi raccontano di essersi esercitati due mesi prima delle riprese per imparare a esibirsi nei pezzi musicali del film. Dei quattro interpreti, Ōkawauchi aveva avuto esperienze musicali come chitarrista all'interno della rock band DRIVE FAR ドライブファー e Shibukawa aveva suonato come batterista in passato, invece per Itō e Kōra si è trattato di partire completamente da zero e imparare nel giro di quei due mesi. Con lezioni individuali e di gruppo da parte di insegnanti professionisti e la supervisione di Saitō Kazuyoshi in qualità di produttore musicale, quella che doveva essere una *performance* principalmente attoriale

¹⁴⁰ *Shudaika & seisaku staffu (Canzone principale & staff di produzione) "Fisshu sutōrī to Sekkusu Pisutoruzu" ("Fisshu Sutōrī e Sex Pistols")*, <http://fishstory-movie.jp/sex/staff.html> 11/05/ 2016.

¹⁴¹ 35 minutes 'Making of' di *Special Features* in: NAKAMURA Yoshihiro, *Fish Story*, DVD, Third Window Films, 2010.

si è trasformata in un successo musicale. Infatti, la band Gekirin della storia, formatasi per fini cinematografici, ha visto il proprio debutto con la reale pubblicazione il 25 febbraio 2009 dell'album *Fish Story* in collaborazione con Saitō e con la casa discografica Victor Entertainment, Inc.¹⁴² e l'effettiva esibizione in diversi *live*. L'immedesimazione e lo sforzo per imparare l'esecuzione dei brani, il tenace tentativo di calarsi nei panni dei membri di un gruppo musicale, con il relativo senso di coesione: sono stati elementi tali da permettere agli attori di dare vita a una vera e propria band e di realizzare un album e delle *performance* dal vivo (ad esempio, ancora nei contenuti speciali del DVD del film, vi è l'esibizione *live* alla Tower Records di Shibuya¹⁴³, avvenuta nel 2009).

Tuttavia, non bisogna perdere di vista il motore di questo fenomeno che si configura come espansione reale del mondo letterario di Isaka Kōtarō: la band nata sulla pagina del testo *Fisshu Sutōrī*, passando per lo schermo dell'omonimo film di Nakamura, viene catapultata nella realtà *live* musicale con il supporto del musicista Saitō, in una collaborazione mediatica che ha i confini sempre più labili.

3.5 Isaka – Nakamura – Saitō: altre collaborazioni

Se con *Fisshu Sutōrī* si è potuto notare il frutto del lavoro collaborativo dei tre artisti, questo operato congiunto non è rimasto circoscritto alla realizzazione di un'unica opera insieme, ma è confluito anche in altri lavori successivi.

Dopo aver creato l'opera punk che coniugava genere catastrofico, azione, commedia e dramma, Nakamura ha portato sullo schermo uno dei romanzi di maggior successo di Isaka Kōtarō: *Gōrudēn Suranbā*. Già in principio, con la stesura di questo romanzo, Isaka aveva in mente di creare qualcosa che si avvicinasse al film hollywoodiano.

“Con *Gōrudēn Suranbā* volevo fare qualcosa di simile ai film di Hollywood, strada sicura. Non mi sono mai piaciuti molto e preferisco i film europei a quelli

¹⁴² L'album contiene 16 brani della colonna sonora del film, tra cui: l'esecuzione della canzone *Fish story* ad opera dei Gekirin e la rispettiva versione eseguita da Saitō; *Nanimo nai* (“Non c'è niente”) dei Gekirin e la canzone finale *Summer Days* eseguita ancora da Saitō. Dal sito ufficiale di Saitō Kazuyoshi: *Saito Kazuyoshi Official Website – Discography Special others*: <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/special05.html> 11/05/2016.

¹⁴³ ‘Gekirin’ *Live with Saito Kazuyoshi at Tower Records Shibuya* in *Special Features* in: NAKAMURA Yoshihiro, *Fish Story*, DVD, Third Window Films, 2010.

hollywoodiani, quindi ho solo riflettuto su come spostarmi da [quello] *standard* di intrattenimento [...]”¹⁴⁴.

L'autore afferma di aver dunque intrapreso il progetto credendo di sapersi distaccare e apportare un cambiamento personale. Infatti, scrive ancora Isaka in un saggio: “[...] Nonostante avessi avuto l'intenzione di sfidare prodotti di intrattenimento come i film di Hollywood, anche in quel caso mi è stato fatto notare: ‘alla fine il protagonista non fa che vagare nei limiti della città di Sendai e anche le scene negli interni sono molte, quindi si ha come l'impressione lei sia sostenitore del non uscire fuori... [...]’”¹⁴⁵. Quindi, Isaka stesso accosta la genesi del romanzo di successo *Gōruden Suranbā* alla riproposizione di un impianto appartenente a uno specifico immaginario cinematografico, pur sottolineando la propria impronta autoriale che ha dato vita a un prodotto in qualche modo differente.

Ad aver tradotto in pellicola quello che può quindi definirsi un esperimento letterario dello scrittore è stato ancora una volta Nakamura Yoshihiro, incrociando ulteriormente la propria interpretazione del reale con quella di Isaka.

Il protagonista di *Gōruden suranbā* (uscito nelle sale giapponesi nel 2010) è Aoyagi (interpretato da Sakai Masato 堺雅人), uomo ordinario vittima di una cospirazione e accusato di essere artefice dell'assassinio del Primo Ministro giapponese morto in un attentato che ricorda quello del presidente Kennedy. Aoyagi, per l'intera durata del film, porta avanti la propria fuga, perseguitato da un forte e indefinito potere e incastrato dall'influente capacità manipolativa dei media. Tuttavia, l'uomo non si ritrova da solo nel percorso di evasione dal pericolo, bensì viene supportato dall'intervento positivo di altri personaggi fino al catartico finale. Ancora una volta la precaria stabilità quotidiana di un personaggio comune viene infranta e travolta da un turbinio di eventi concatenati, questa volta immersi in un fluire

¹⁴⁴ ISAKA, SAITŌ, *Kizuna no...*, p. 93 「[...] 『ゴールデンランバー』っていうのは、あえて王道のハリウッド映画みたいなものやろうと思ってたんです。今まではそういうのがちょっと嫌で、ハリウッド映画よりもヨーロッパ映画のほうが好きだから、エンターテインメントの定番からどうぞらそうかってことばかり考えていたんです [...]」

¹⁴⁵ ISAKA, *3652 Isaka...*, 298. 「[...]ハリウッド映画のような娯楽物に挑戦したつもりだったものの、その際にも、『結局のところ、主人公は仙台市内をうろろしているだけで、室内の場面も多くて、インドア派っぽい感じですね』と指摘され [...]」



Fig.5. *Gōruden suranbā*,
Aoyagi/Sakai Masato

ritmico ad alta tensione. In questo *mystery* adrenalinico, si rincorre una verità ancora una volta sfumata e per di più assoggettata alla forza dell'immagine, spesso mendace e distorta. L'unica àncora di salvezza sembra risiedere nel senso di appartenenza a un gruppo, nell'amicizia e nella conservazione di una forma di fiducia nell'umanità. Ritorna il *puzzle* di interconnessioni umane a gestire le fila della vicenda che spazia tra presente e passato, così come ricompare un altro elemento essenziale di coesione, rappresentato dalla musica (come in *Fisshu Sutōrī*). Come è stato già spiegato nel precedente capitolo, il titolo dell'opera è la trasposizione in giapponese del brano dei Beatles *Golden Slumbers* e anche nel film i riferimenti musicali hanno un ruolo fondamentale. A produrre e curare la colonna sonora del film¹⁴⁶ è stato anche questa volta il musicista Saitō Kazuyoshi¹⁴⁷: dai brani strumentali, alla cover di *Golden Slumbers* dei Beatles, al brano che è stato inserito in chiusura del film, ovvero *Kōfukuna chōshoku taikutsuna yūshoku* (che fu anche la canzone che incitò Isaka a lasciare la ditta in cui lavorava e dedicarsi unicamente alla passione per la scrittura).

Infine, quello che è stato, al momento, l'ultimo lavoro insieme: *Potechi* ポテチ (lett. "Patatine"), mediometraggio (della durata di 68 min.) uscito nelle sale giapponesi nel 2012, scritto e diretto da Nakamura Yoshihiro e adattamento dell'omonimo racconto breve di Isaka Kōtarō.

Il giovane ladruncolo Imamura 今村 (Hamada Gaku) protagonista della storia è un ragazzo comune che, per gioco del fato, è nato lo stesso anno, lo stesso giorno e nella stessa città di un giocatore di baseball professionista. Accidentalmente, insieme alla ragazza



Fig. 6. *Potechi*, Imamura/Hamada Gaku

¹⁴⁶ Descrizioni del disco della colonna sonora *Gōruden Suranbā* sul sito ufficiale del musicista: *Saito Kazuyoshi Official Website – Discography: Special others*, <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/special06.html> 12/05/2016.

¹⁴⁷ ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 95.

Ōnishi 大西 (Kimura Fumino 木村文乃) e al misterioso amico Kurosawa (Ōmori Nao 大森南朋), si ritrova immischiato in una vicenda che creerà un ulteriore nesso con il giocatore di baseball fino all'intenso e commovente epilogo. Si tratta ancora una volta di un *mystery* atto a sondare la natura dei legami tra gli individui, in cui ordinari eroi di una contemporanea quotidianità perseguono la giustizia e la verità, pur svolgendo attività dal dubbio valore etico, distanziandosi così da un monolitico manicheismo. Nakamura, che inoltre interpreta in questo film la breve parte dell'omonimo compagno più anziano di Imamura, dirige ancora un'opera in cui rimangono quasi inalterati molti dei dialoghi presenti nel racconto di Isaka, così come attua una fedele resa dell'atmosfera e dello *humour* del testo di base. La reiterata partecipazione dell'attore Hamada Gaku (presenza costante nei quattro film frutto della collaborazione) come tipizzazione del ricorrente personaggio insicuro, impacciato e dalla bizzarra emotività, contribuisce a conferire carattere comico alla narrazione. Il film è ambientato a Sendai, città in cui vive l'autore Isaka Kōtarō e *location* di buona parte dei suoi scritti, e nasce come desiderio di supportare la città colpita l'11 marzo 2011 dal violento terremoto con conseguente tsunami¹⁴⁸. A far parte di quello che è stato più volte definito “*team*” per la costante presenza dei medesimi partecipanti, è stato anche per questo nuovo progetto il musicista Saitō, che si è occupato ancora una volta della colonna sonora della pellicola e in particolare stesura, composizione ed esecuzione della canzone tema del film: *Kon'ya, ringo no ki no shita de* 今夜、リンゴの木の下で (lett. “Stanotte, sotto l'albero di mele”)¹⁴⁹.

3.6 Agenti mediatici in dialogo

Dopo aver provato ad analizzare progressivamente, fin dal punto di incontro, lo sviluppo concreto del percorso di interazione tra diversi agenti mediatici, interessante è scoprire come essi si percepiscono reciprocamente. Nel numero dedicato a Isaka Kōtarō della rivista

¹⁴⁸ *Isaka Kōtarō no shōsetsu potechi ga eigaka, Saitō Kazuyoshi ga ongaku wo tantō & satsuei wa Sendai de kankō* (Osare a Sendai le riprese per la trasposizione cinematografica del romanzo *Potechichi* di Isaka Kōtarō, con le musiche di Saitō Kazuyoshi), Nyūsu (News), in “Cinra.net”, 17 agosto 2011, <http://www.cinra.net/news/2011/08/17/192116.php>, 13/05/2016.

¹⁴⁹ Contenuta nel disco *Gekkō* 月光 (lett. “Chiaro di luna”) di Saitō, pubblicato lo stesso anno 2012. Si rimanda al sito ufficiale di Saitō: *Saito Kazuyoshi Official Website – Discography: Single*, <http://www.kazuyoshi-saito.com/disco/single40.html>, 13/05/2016.

speciale *Isaka Kōtarō: debyū jūnen aratanaru ketsui: sōtokushū* 伊坂幸太郎: デビュー10年 新たなる決意: 総特集 (Isaka Kōtarō: a dieci anni dal debutto nuove decisioni: numero speciale completo)¹⁵⁰ pubblicata nel 2010, è contenuta un'intervista di gruppo con i tre artisti: uno *special talk* tra Isaka, Nakamura e Saitō, il cui incontro è presentato come *Kiseki no yōna gūzen no deai* 奇跡のような偶然の出会い (lett. "Un incontro casuale come un miracolo"). Alcuni punti di questa intervista risultano particolarmente funzionali al presente elaborato. Il sodalizio assume in questa occasione i caratteri di vero e proprio dialogo tra generi, in cui ogni agente, conscio del rispettivo *modus operandi*, riflette sul confronto¹⁵¹. Ciò che viene riconosciuta dai tre come base comune che trascende il campo di specializzazione e che probabilmente ha permesso il connubio artistico risiede nell'approccio, in questo caso rappresentato dall'umorismo, di cui sono intrisi i contenuti trattati. L'umorismo, insito nelle parti soprattutto dialogiche delle opere di Isaka, trova rispettosa trasposizione nei film di Nakamura ed è vicino allo *humour* che pervade i testi di Saitō.

“Quando comunichiamo le cose, forse la ‘comicità’ che si concentra nelle opere è simile. [...] Se riesco, voglio comunicare storie dolorose con ‘comicità’, non con tristezza. [...] Voglio ricoprire i racconti di *humour* e lanciarli lontano”¹⁵².

A pronunciare queste parole è Isaka, che rafforza il suo pensiero citando proprio il ritornello di una canzone di Saitō, *Yūmoa de* ユーモアで (lett. “Con *humour*”) che recita: *namida yori, yūmoa de* 涙より、ユーモアで, ovvero “più che con le lacrime con *humour*”¹⁵³, fondamento comune ai tre nell'approccio alla materia trattata.

Tuttavia, sebbene il filtro comunicativo umoristico sia affine, ci sono delle inevitabili

¹⁵⁰ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*

¹⁵¹ Aggiungendo elementi alla già trattata conversazione tra letteratura e musica, presente in *Kizuna no hanashi*.

¹⁵² ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 94 「ものを伝えるときに、作品にこめる『おかしみ』が似ているのかもしれない。[...] 辛い話を悲しみではなく、できれば『おかしみ』で伝えたい。[...] 物語をユーモアでくるんで、遠くへ投げたいんですね。」

¹⁵³ *Ibidem*, p. 94.

divergenze nel linguaggio utilizzato. Ad esempio, per quanto concerne cinema e romanzo, Isaka, pur apprezzando la fedeltà con cui Nakamura traspone i dialoghi all'interno dei film, riconosce però alcune varianti difficili da evitare per una realistica resa filmica. “Nei miei romanzi, anche nei dialoghi sto attento a usare il meno possibile il reale linguaggio colloquiale. [...] Voglio evitare le abbreviazioni o lo *slang*”¹⁵⁴; tuttavia, i piccoli cambiamenti dalla forma scritta al parlato, dal romanzo alla pellicola, sono necessari e contribuirebbero a rendere l'efficacia espressiva e la forza del film. Nakamura, a tal proposito, afferma di lasciare ampio spazio agli attori nel momento delle riprese: “Scelgo attori che sembrano capaci di interpretare correttamente la visione del mondo di Isaka e di esprimerla in maniera interessante”¹⁵⁵.

Riguardo alle caratteristiche impareggiabili dei rispettivi generi, sia il regista che lo scrittore non esitano a esprimere una sorta di invidia verso la facoltà del musicista di esibirsi *live* e incontrare direttamente la reazione e l'incoraggiamento del pubblico: “[l'attività *live*] penso sia il territorio speciale del musicista”¹⁵⁶, asserisce Isaka. Nonostante sia fortemente impegnativo produrre romanzi o film, il processo di creazione, con le sue difficoltà, avviene senza rapporto diretto con il fruitore e ciò andrebbe a scalfire parte del piacere che ne deriva. Nel caso del film, anche durante la proiezione di presentazione con regista in sala, Nakamura afferma di aver ormai dimenticato ciò che riguarda le riprese e si rammarica di non averne potuto condividere gioie e fatiche con gli spettatori.¹⁵⁷ Allo stesso tempo, Saitō riporta i tre generi su un piano vicino, in quanto replica che buona parte dei *fan* non partecipa ai *live*, ma ascolta la sua musica mediante i CD:

“Fondamentalmente, come per un romanzo o un film, penso che [la musica] sia tra i *media* da godersi in solitudine.”¹⁵⁸

¹⁵⁴ Ibidem, p. 96 「僕の小説では、会話でもなるべくリアルな話し言葉を使わないよう気をつけてます。[...] 略語とかスラングは避けたい。」

¹⁵⁵ Ibidem, p. 96

「伊坂さんの世界観を正しく解釈して、面白く表現してくれそうな役者を選びます。」

¹⁵⁶ Ibidem, p. 99 「あれはミュージシャンの特別な領域だと思うんです。」

¹⁵⁷ Ibidem, p. 99

¹⁵⁸ Ibidem, p. 100

「基本的には小説や映画と同じ、独りで楽しむメディアだと思います。」

Un lato positivo della scrittura viene riconosciuto dal romanziere nella maggiore libertà e nella gestione del lavoro, che per musica e cinema prevede la cooperazione continua di uno *staff* senza il quale non si può proseguire.

Per quanto riguarda il film, invece, Nakamura sottolinea che uno svantaggio è “non poter riavvolgere la storia in sala¹⁵⁹”: poiché lo spettatore non può tornare indietro né rimanere a riflettere sulle scene precedenti durante la visione al cinema, il regista deve tenerne conto e impegnarsi a rendere tutto fluido e comprensibile nello scorrere della narrazione. Ciò potrebbe confermare ancora la maggiore libertà del romanziere durante la stesura: potendo il lettore sfogliare a ritroso le pagine e verificare i punti meno chiari, lo scrittore avrebbe meno vincoli nella struttura dei testi.

Nakamura, come già esplicitato in precedenza, è solito basare i suoi film su sceneggiature non originali, ispirandosi dunque a opere appartenenti ad altri generi espressivi. Sebbene questo sia un passaggio non sempre valutato positivamente dalla critica e dall’opinione comune, secondo il regista “che sia tratto da un’altra opera o che sia originale, non dovrebbe solo andare bene che io faccia un film interessante?” Come spiega ad esempio nella postfazione del romanzo *Shirayuki hime satsujin jiken* di Minato Kanae, ciò che lo rende felice è girare il film di un’opera con la quale è riuscito a entrare in sintonia: se quella sintonia viene meno o manca empatia con colui che ha scritto l’opera originale, nessuno può trarre beneficio dalla trasposizione¹⁶⁰. Come già è stato spiegato nei paragrafi precedenti, trattando degli adattamenti di Nakamura, il regista, pur adattando l’opera di base e attuando cambiamenti nell’aumento o nella scrematura di episodi e personaggi, lascia tendenzialmente invariati il tema e il nucleo del testo di partenza. Tuttavia il risultato è necessariamente un prodotto altro, che subisce un mutamento nel passaggio di forma.

“Il problema dell’adattamento potrebbe essere paragonato, a prima vista, al fenomeno in fisica dei passaggi di stato della materia. [...] In determinate condizioni, una sostanza può subire un passaggio di stato, cioè il passaggio da uno stato di aggregazione ad un altro. Tale passaggio non comporta una modificazione sostanziale della composizione della sostanza (la molecola dell’acqua rimane H₂O sia che essa si trovi sotto forma di

¹⁵⁹ Ibidem, p. 100 「 [...] 劇場では話を巻き戻せない [...] 」

¹⁶⁰ NAKAMURA Yoshihiro, *Kaisetsu* (commento) in MINATO Kanae, *Shirayuki hime satsujin jiken* (Il caso dell’omicidio di Biancaneve), Tōkyō, Shūeisha, 2014, pp. 311-312.

acqua corrente, vapore o ghiaccio), ma la strutturazione interna delle molecole e la percezione che se ne ha da parte di un osservatore esterno sono profondamente cambiate”¹⁶¹.

Lo stesso varrebbe dunque per la traduzione in pellicola delle opere di Isaka e, sebbene lo scrittore abbia espresso la sua fiducia e abbia apprezzato la modalità in cui i suoi testi sono stati trasposti da Nakamura, sembra ritenere importante conservare una distinzione tra le due forme narrative. Come il regista stesso afferma: “il film è un condensato dell’opera originale”¹⁶². Isaka, conscio del potere d’impatto che suono e immagine hanno all’interno del film, non esita a esprimere il proprio timore nei confronti della forza scaturita dal cinema. Pur dimostrato che il film è un sunto del testo di base, molti spettatori tendono a fondere l’opera cinematografica con il romanzo originale, creando un’equivalenza che lo scrittore sembrerebbe voler evitare: “ecco, ho paura del potere di influenza dei film”¹⁶³. Però, come precisa subito: “d’altra parte, non significa che mi è passata la voglia di fare film insieme, tutti e tre. Piuttosto, si sta rafforzando”¹⁶⁴.

3.7 Collaborazione tra *media*: uno sguardo al passato

Partendo dalle fondamenta del piano letterario eretto dallo scrittore Isaka Kōtarō, il percorso della presente tesi ha dunque preso la direzione dell’analisi di un caso contemporaneo di collaborazione artistica che ha permesso l’intersezione di diversi ambiti fino all’incanalamento ideale del potenziale collaborativo all’interno della multimediale dimensione cinematografica.

In Giappone, l’osmosi mediatica che vede continua fusione e contaminazione tra più sistemi espressivi sembra essere un fenomeno ormai ben radicato e, nel caso del binomio cinema-

¹⁶¹ Beatrice SELIGARDI, *Per un’analisi della transmedialità intra- ed extra- letteraria: Swann di Carol Shields, Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it> 22/05/2016.

¹⁶² ASANO Tomoya, *Special Talk - Isaka Kotaro × Saito Kazuyoshi × Nakamura Yoshihiro*, in SAKANOUÉ Yōko *hen, Isaka...*, p. 97 「映画は原作のダイジェストですから」

¹⁶³ *Ibidem*, p. 98 「映画の影響力はやっぱり、怖いんですよ」

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 98 「と言う一方で、この三人で映画をつくりたい気持ちは、なくなったわけじゃない。むしろ強くなっています。」

letteratura, fin dagli anni Venti del Novecento si può dire che il rapporto sia stato imprescindibile: “Naturalmente, quella nipponica non è un’esperienza isolata, ma certo poche cinematografie al mondo contano un legame così profondo e duraturo con il mondo letterario”¹⁶⁵. Infatti, nel cinema giapponese dagli esordi fino ad oggi, il romanzo ha rappresentato una solida base da cui attingere per la produzione filmica. Nell’età dell’oro degli anni Trenta, si vide il fiorire dei cosiddetti *bungei eiga* 文芸映画 (film basati su opere letterarie)¹⁶⁶, tratti da testi appartenenti al *jun bungaku* (“letteratura pura”, in particolare legata a temi di ambiente moderno e contemporaneo) e contrapposti a quelli desunti dal *taishū bungaku*, “letteratura popolare” (spesso opere seriali, di genere, ambientate nel passato). Tale demarcazione, nata in ambito letterario, con il passaggio al campo cinematografico portò a intensificarsi il dibattito tra critici sulla preminenza qualitativa tra i due tipi e, più in generale, tra letteratura e cinema, in quanto il secondo era considerato da molti un’arte minore. Tuttavia, la fortuna degli adattamenti letterari proseguì anche nel corso della seconda età dell’oro del cinema giapponese negli anni Cinquanta con l’attività di noti registi come Naruse Mikio 成瀬巳喜男 (1905-69), Mizoguchi Kenji 溝口健二 (1898-1956), Gosho Heinosuke 五所平之助 (1902-81), Ichikawa Kon 市川崑 (1915-2008), Kinoshita Keisuke 木下恵介 (1912-98), secondo una tendenza alla trasposizione che in diverso grado coinvolse quasi tutti gli autori della scena cinematografica. Nella trattazione dello sviluppo di un dialogo osmotico che sfocia in una reale collaborazione tra generi, interessante è notare come “non di rado, in questi anni un regista ama legare il proprio nome a uno scrittore più che ad altri, riconoscendo in lui una poetica che gli è particolarmente congeniale”¹⁶⁷, così come è successo nella contemporaneità tra il romanziere Isaka e il regista Nakamura; ad esempio, è il caso di Kinoshita Keisuke e i romanzi di Fukazawa Shichirō 深沢七郎 (1914-87) oppure dell’emblematica affinità tra Naruse Mikio e l’autrice Hayashi Fumiko 林芙美子 (1903-51), della quale il regista ha trasposto diverse opere.

Sviscerati in questo elaborato i caratteri di una corrispondenza elettiva contemporanea, quale quella che ha unito le arti e le menti di Isaka, Nakamura e Saitō, è possibile richiamare l’elemento di continuità nel tempo con altri esempi della presenza di un fenomeno simile nel

¹⁶⁵ Maria Roberta NOVIELLI, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 94.

¹⁶⁶ Principalmente sotto l’attività della casa di produzione Tōkyō Hassei (assimilata alla Toho nel 1941) e del massimo esponente Toyoda Shirō.

¹⁶⁷ Maria Roberta NOVIELLI, Paola SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2012, p. 17.

passato artistico giapponese. Per creare una simmetria analitica in cui sono coinvolti allo stesso modo letteratura, cinema e musica, seppure calata in un contesto differente e con dinamiche di sviluppo diverse, si può portare come *specimen* dimostrativo la stretta collaborazione, avvenuta negli anni Sessanta, tra lo scrittore Abe Kōbō 安部公房 (1924-93), il regista Teshigahara Hiroshi 勅使河原宏 (1927-2001) e il compositore Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-96).

“The collaboration between Abe, Teshigahara and Takemitsu itself can be considered as a multi-modal interference between narrative, image and sound, and it should not be reduced to a creation by a single artist. Their thinking of the deserted environment in postwar Japan made a dimension wherein human beings and landscape play an equal role, and our sensitivity is directed toward the interference between them.¹⁶⁸”

Teshigahara, figlio del fondatore della grande scuola di ikebana Sōgetsu 草月, dedicò inizialmente la propria formazione accademica a studi in campo pittorico alla Tōkyō geijutsu daigaku 東京芸術大学 (Università delle Arti di Tōkyō), mostrando attitudine e predilezione per l'arte visuale, in un percorso che lo portò presto a operare dietro la macchina da presa. A segnare la sua sperimentazione cinematografica fu l'incontro con lo scrittore e commediografo Abe Kōbō, e il musicista Takemitsu Tōru, all'interno di circoli¹⁶⁹ d'avanguardia di giovani intellettuali che proponevano sistemi di valori attraverso nuovi modelli artistici ed espressivi che trascendevano i limiti di genere, nel periodo seguente la Seconda Guerra Mondiale¹⁷⁰. Con uno stile narrativo che si contraddistingue per la venatura surreale di cui è impregnata l'analisi dell'identità e “dell'alienazione dell'uomo moderno all'interno della società del dopoguerra”¹⁷¹, Abe ha sviluppato il distopico e allegorico

¹⁶⁸ ARAKAWA Toru, *Dissolving Patterns: The Wasteland Films of Abe, Teshigahara and Takemitsu*, University of Tokyo/JSPS, http://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCP_23_2_arakawa.pdf, 24/05/2016.

¹⁶⁹ Si tratta in questo caso dei circoli: Seiki no kai 世紀の会 (lett. “Gruppo del secolo”, fondato nel 1949) e del Jikken Kōbō 実験工房 (lett. “Laboratorio sperimentale” creato da Takemitsu nel 1951).

¹⁷⁰ MATSON Yuji, *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kōbō and Teshigahara Hiroshi* B.A., University of British Columbia, 2002, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.509.482&rep=rep1&type=pdf>, 24/05/2016.

¹⁷¹ BIENATI, SCROLAVEZZA, *La narrativa giapponese...*, p. 175.

terreno letterario su cui Teshigahara ha edificato i suoi maggiori successi cinematografici. Infatti, con la Teshigahara Productions, casa di produzione indipendente fondata dal regista nel 1962, la collaborazione tra i due artisti ha portato alla creazione di quattro opere consecutive: *Otochiana* 落とし穴 (lett. “La trappola”, 1962), *Suna no onna* 砂の女 (lett. “La donna di sabbia”, 1964)¹⁷², *Tanin no kao* 他人の顔 (lett. “Il volto di un altro”, 1966) e *Moetsukita chizu* 燃え尽きた地図 (lett. “La mappa bruciata”, 1968), tutti film a soggetto tratti da testi di Abe e di cui lo scrittore stesso ha firmato anche la sceneggiatura. A fare da sottofondo a questi lungometraggi e a coronare il sodalizio mediatico è la straniante e astratta colonna sonora del celebre compositore Takemitsu. Gli eclettici membri di questo trio artistico, già individualmente sperimentatori di più campi di studio e di lavoro, fusero il proprio estro in un contributo incrociato superando i confini di genere:

“The names Hiroshi Teshigahara, Kobo Abe, and Toru Takemitsu loom large among Japanese intellectuals of the late twentieth century. Each in his own right was an artist of peculiar genius, each resisting easy in conventional categories: Teshigahara as filmmaker, designer, flower artist, potter, calligrapher; Takemitsu as composer, poet, musical theorist, philosopher; and Abe as novelist, playwright, director, theater innovator”¹⁷³.

Il nome di Takemitsu si può associare a un altro esponente della cinematografia giapponese, che esordì negli anni Sessanta: Shinoda Masahiro 篠田正浩 (1931-), noto per la sua passione per la letteratura che lo portò a fare dell’adattamento letterario l’elemento caratterizzante di gran parte della sua filmografia¹⁷⁴. Takemitsu ha collaborato con Shinoda curando le musiche di molti dei suoi film, tra cui la famosa trasposizione, prodotta nel 1969, del dramma teatrale *Shinjūten no Amijima* 心中天網島 (lett. “Doppio suicidio ad Amijima”) di Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653 – 1724). L’omonimo lungometraggio di

¹⁷² Tra i quattro film nati dal sodalizio Teshigahara-Abe-Takemitsu, *Suna no onna* fu quello che riscosse maggior successo, ottenendo anche il Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes nel 1964.

¹⁷³ Peter GRILLI, *The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu*, The criterion collection, 2007, <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu>, 25/05/2016.

¹⁷⁴ NOVIELLI, SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, p. 19.

Shinoda fu il libero adattamento della celebre pièce che Chikamatsu scrisse per il *bunraku*¹⁷⁵ e creò un'efficace sintesi tra teatro, cinema e letteratura, con il contributo alla sceneggiatura della poetessa e scrittrice Tomioka Taeko 富岡多恵子 (1935-) e dello stesso musicista Takemitsu. Tra le sperimentazioni di Shinoda di quel periodo, ci furono le opere frutto del lavoro congiunto con il poeta-regista-drammaturgo-sceneggiatore Terayama Shūji 寺山修司 (1935-83)¹⁷⁶, altro poliedrico talento d'avanguardia, figura di spicco nei circoli culturali *underground*.

Per quanto riguarda gli autori che hanno invece operato negli anni Settanta-Novanta, si può citare la breve¹⁷⁷ ma simbiotica collaborazione tra lo scrittore Nakagami Kenji 中上健次 (1946-92) e il regista Yanagimachi Mitsuo 柳町光男 (1945-). *Himatsuri* 火まつり (lett. "La festa dei fuochi", 1985)¹⁷⁸, il film più noto di Yanagimachi, è tratto dall'omonimo libro di Nakagami, con il quale il regista ha scritto la sceneggiatura a quattro mani, e la colonna sonora è ancora una volta curata dal compositore Takemitsu Tōru, in una risultante efficace comunione di intenti comunicativi.

¹⁷⁵ Forma di teatro giapponese tradizionale, nata nel 17° secolo, che prevede l'uso di burattini.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷⁷ A causa di discussioni tra i due artisti, la collaborazione termina con la realizzazione di *Himatsuri*.

¹⁷⁸ L'opera si aggiudicò il Pardo d'Argento al Film Festival di Locarno nel 1985.

CONCLUSIONI

Se l'idea originaria da cui ha preso avvio la ricerca alla base della stesura di questo elaborato era studiare la letteratura dello scrittore giapponese contemporaneo Isaka Kōtarō, l'indagine ha assunto presto pieghe non contemplate nella fase iniziale. L'approccio conoscitivo e perlustrativo all'argomento in questione, in principio unidirezionale, *in itinere* ha mutato assetto subendo una stratificazione analitica che ha abbracciato campi differenti, quali musica e cinema. Infatti, per scoprire a fondo ciò che l'autore ha edificato con la sua narrativa, è stato necessario spostarsi su altri piani che gravitano attorno a quello letterario e con esso comunicano costantemente. Così come nel corso della lettura dei romanzi si disvelano le trame dei *mystery* dello stesso Isaka, che sottendono una rete intricata di rapporti tra personaggi ed eventi, metaforicamente si potrebbe estendere il medesimo processo investigativo all'osservazione delle connessioni di riferimenti extra-letterari e delle reali collaborazioni mediatiche implementate dai testi e dall'operato dell'autore. Proprio stendendo il *furoshiki* intessuto dalla letteratura di Isaka e analizzando i fili che ne plasmano la forma, si è portato in evidenza il lavoro che ha coinvolto il musicista Saitō Kazuyoshi e il regista Nakamura Yoshihiro; si è tentato così di collegare i punti e le tappe del percorso di cooperazione tra i tre artisti con la conseguente analisi delle peculiari dinamiche di

adattamento, senza perdere di vista, nel passaggio di genere, l'autorialità alla base del discorso. Selezionando come chiave di lettura dell'itinerario sinergico uno scritto di Isaka in particolare, *Fisshu Sutōrī*, si è potuto notare in che modalità generi apparentemente distanti fra loro possono fondersi in un complesso amalgama di intenti comunicativi che rende sfumato anche il limite tra realtà e finzione. Nel momento in cui i singoli agenti riflettono sul confronto e sulle particolarità distintive dei rispettivi generi di appartenenza, dalla collaborazione si articola una reale conversazione tra *media*: emergono così affinità e divergenze nel valutare sé stessi e gli altri e nell'approcciarsi alla contemporaneità.

Messo in luce questo caso specifico di sodalizio di cui sono state scandite le fasi ed esaminati i risultati, si è dimostrato poi, attingendo al passato, come il suddetto fenomeno di convergenza tra arti non rappresenti una novità nello scenario culturale nipponico. Infatti, con una breve parentesi conclusiva sull'entità del legame tra discipline nella storia giapponese, come nel caso del rapporto cinema-letteratura, se ne è ripercorso attraverso disparati esempi il corso evolutivo, riportando anche altri modelli di collaborazioni antecedenti a quella sviscerata nell'elaborato. Per ricreare un parallelismo con il contemporaneo lavoro congiunto di Isaka-Nakamura-Saitō, tra i diversi esempi citati è stata rivolta una speciale attenzione alla collaborazione che negli anni Sessanta vi fu tra lo scrittore Abe Kōbō, il regista Teshigahara Hiroshi e il compositore Takemitsu Tōru. Quelli enunciati nella digressione terminale della tesi sono però solo alcuni casi esemplificativi di stretta collaborazione mediatica che in Giappone hanno caratterizzato lo sviluppo nel tempo di una cultura osmotica e di dinamiche trans-mediali, in cui il “ [...] repentino ibridismo ha rappresentato solo l'inizio di una vera e propria rivoluzione tra i campi culturali, fino all'abbattimento di ogni confine tra puro e popolare, tra romanzo e film, e lo sconfinamento in ambiti prima tendenzialmente tenuti a distanza da entrambi cinema e letteratura”¹⁷⁹.

Continuando a prendere come base l'universo di Isaka Kōtarō, spunto per un'ulteriore ricerca sarebbe operare ancora con un bisturi e scandagliarne l'espansione ormai poliforme: oltre ad altri lavori coordinati con musicisti, cineasti¹⁸⁰ e scrittori¹⁸¹, dai suoi testi sono stati tratti *manga* e *dorama*, spaziando ancora in alternative elaborazioni strutturali.

¹⁷⁹ M. Roberta NOVIELLI, Paola SCROLAVEZZA, *Lo schermo scritto...*, pp. 20-21.

¹⁸⁰ Si rimanda, ad esempio, alla collaborazione con il gruppo *The pīzu* The ピーズ (*The Pees*) e con il regista Yamashita Nobuhiro 山下敦弘 (1976-) o a quella con il cantautore TOMOVSKY トモフスキー (1965-).

¹⁸¹ Vedi, ad esempio, l'opera *Kyaputen Sandāboruto* キャプテンサンダーボルト (Captain Thunder Bolt) in collaborazione con lo scrittore Abe Kazushige 阿部和重 (1968-).

Dunque, come si può notare anche tramite una breve occhiata al passato, l'incontro di eterogenei sistemi linguistici ed espressivi in un rapporto di reciproca influenza, combinazione e contaminazione è un fenomeno fluido e complesso. All'interno di questo percorso dialogico, la collaborazione tra Isaka Kōtarō, Nakamura Yoshihiro e Saitō Kazuyoshi presa in esame in questa tesi - crogiolo di letteratura, cinema e musica - non rappresenta in Giappone un caso isolato, ma un ulteriore tassello di un processo *in fieri*.

APPENDICI

APPENDICE A:

Fisshu sutōrī – Traduzione in italiano

APPENDICE B:

Berī berī sutorongu ~ Ainekuraine ~

Testo musicale originale

A

Fish Story

Una ventina di anni prima

Se la mia solitudine fosse un pesce, per la sua enormità e ferocia, persino una balena scapperebbe.

Mentre impugnavo il volante, mi venne in mente il passo di un romanzo che avevo letto una volta. Era uno scrittore piuttosto datato. Si trattava dell'opera postuma di un autore giapponese morto vent'anni prima, che aveva passato gli ultimi anni della sua vita a scrivere sui muri della casa in cui si era rinchiuso, e quella era la frase di apertura. In quell'attimo, mi accorsi della cassetta inserita nello stereo della macchina. Si può dire che l'avessi registrata apposta dal disco, eppure non la stavo quasi per niente ascoltando.

Erano le undici di sera ed ero di ritorno da casa dei miei nella provincia vicina, che dista quasi un'ora da casa mia. Avevo ricevuto all'improvviso una chiamata da mio padre settantenne e quando mi chiesi cosa fosse successo: «I vicini ci hanno dato un sacco di verdure. Se te le vieni a prendere?», questa era la questione. «Vieni presto, prima che marciscano».

Nonostante fosse iniziata la stagione delle piogge, si susseguivano giorni in cui non pioveva. Nel bacino in cui vivono i miei genitori fa un caldo pazzesco, perciò ne sarei stato volentieri alla larga, per quanto possibile, ma non riuscii a rifiutare.

«Pare che in questa zona stiano costruendo edifici in continuazione, quindi non si potrà manco coltivare il riso». A papà piaceva fare discorsi sui buoni affari. Diceva spesso pieno d'orgoglio che i giapponesi sono i primi al mondo per l'economia, perché superiori.

«Far evolvere persino questa campagna...chissà che hanno intenzione di fare!», risposi mentre spizzicavo il rombo che aveva preparato mia madre.

«Non è mica un male che si sviluppi in fretta!», papà allargò le narici.

«Se va sviluppandosi in fretta, saranno messe da parte le cose frugali e di intralcio, giusto?»

«E piantala di dire cose complicate, tu!», papà disse con sdegno. «Frugali...che vai blaterando?»

«Tipo le buone maniere, la morale...»

«Masashi, sarà perché fai sempre e solo questi discorsi contorti che non riesci a sposarti?» intervenne mamma che era lì vicino ad ascoltare, senza nascondere un sospiro. «Sei sempre stato un bravo bambino con un forte senso della giustizia», mi stava compatendo.

«Già, senso della giustizia», risposi senza interesse.

«Andavi subito in collera, se un bambino veniva bullizzato in classe»

«Ed è per questo che venivo bullizzato io, però»

«Ah, andava così??» Mamma spalancò gli occhi, ma il volto si rilassò subito, forse perché si trattava di una storia di più di dieci anni prima.

«Del resto, brandire qualcosa di così soggettivo come la giustizia fa paura»

«Dici sempre cose difficili, tu...», papà sorrise aspramente.

«Perciò sei ancora scapolo, eh!», ribadì mamma.

Era un circolo vizioso. Da quando ho superato i 27, mamma e papà hanno preso l'abitudine di tirare fuori il discorso del matrimonio. Addirittura dei conoscenti che abitavano nei paraggi mi avevano trovato compagne per incontri combinati, ma le avevo rifiutate una dopo l'altra, per cui anche quelle erano scemate. Certo, quando persino gli amici intorno a me avevano iniziato ad accasarsi, io stesso avvertivo una strana sensazione, un misto di orgoglio e impazienza, per il fatto di essere single.

«Non starai mica inseguendo la donna ideale? Tu vivi nei sogni». Così mi aveva apostrofato con fare quasi accusatorio un compagno dell'università che avevo incontrato di recente. Faceva l'insegnante delle elementari ed era ormai sposato, con due figli: un maschio e una femmina.

«Ma no, non è questo. Un assistente che fa ricerche fino a notte fonda all'università difficilmente ha occasione di incontrare ragazze!»

«Bah, quelle sono scuse! Se non ti muovi, come fai a incontrare qualcuno? Non ha importanza chi! Domani va' sul posto di lavoro e fa' una proposta di matrimonio alla prima ragazza single che incontri». Il mio amico, ormai ubriaco, diceva cose insensate.

«Ah, beh, c'è una considerevole probabilità che si tratti della signora di cinquant'anni allo sportello del palazzo conferenze»

«È single?»

«Divorziata»

«Allora, è lei!»

«Ma non dirlo nemmeno!» Avevo compreso che il mio amico stava parlando di me in maniera scherzosa, ma avvertii un certo fastidio. Mi ricordai dell'apertura di quel romanzo: *Se la mia solitudine fosse un pesce*, e la condivisi a voce alta. Uscivamo entrambi dalla facoltà di lettere e avevamo letto quel libro come compito per casa, da studenti. «Che nostalgia!» rispose lui.

Che fine ha fatto quell'insegnante? Cos'è successo a quel nostro amico? E quella coppia? Si sono sposati? Ah, sì? Dopo hanno divorziato? Di colpo, la conversazione prese questa

piega, come fossimo tornati al periodo universitario.

«Senti, c'era una rock band che citava quel romanzo, ti ricordi?» chiese dopo un po' il mio amico.

«Rock band?»

«Una decina di anni fa, prima che entrassimo all'università» e pronunciò il nome della band.

«Se non sbaglio, proprio quando Ronnie Wood entrò nei Rolling Stones. No, forse prima...»

«Non so» Ne ho sempre saputo poco di musica. «Che tipo di band era?»

«Una bella band»

«Come sei vago!»

«Non erano molto popolari e alla fine si sono sciolti» Rise. «Io ero un fan segreto»

«Perché ti nascondevi? Forse perciò si sono sciolti!»

«Erano come i Velvet Underground degli esordi: un rock violento, brusco. Credo fosse il periodo in cui diverse band provavano ad adattare la lingua giapponese al rock. A pensarci ora, forse era punk, ma a quei tempi il punk ancora non usciva, era presto» Il mio amico aveva assunto stranamente un tono esaltato e parlava spedito.

«Nel Kyūshū non c'erano molte band audaci, eh?» Certo, non potevo sapere i dettagli, quindi parlavo per sentito dire. Già che mi trovavo, volevo solo essere partecipe alla conversazione.

«No, è una cosa recente. Dieci anni fa non ce n'erano quasi per niente. Quella band ha pubblicato tre dischi e si è sciolta»

«Sarebbe stato meglio se i fan non si fossero nascosti» Mostrai compassione per quella band di cui non conoscevo neanche l'esistenza. «Quindi sono stati loro a citarlo? Quel romanzo»

«Esatto!» Il mio amico si era ricordato l'argomento iniziale. «In una canzone registrata per l'ultimo album. Era diversa anche la citazione del passo del romanzo, ma comunque il fatto che il suono si interrompesse a metà interludio ha destato molto interesse in alcune persone»

«Il suono?» All'inizio pensai a qualcosa di difettoso. Chiesi al cameriere che passava di lì di aggiungere una birra all'ordine. «Una birra: ricevuto!» rispose lui con foga.

«C'è l'interludio, no? Di colpo quello si interrompe, il suono si dissolve e dopo circa un minuto riparte la canzone!»

«Vuoi dire che non si è rotta una rotellina della cassetta, ma si è cancellato il pezzo registrandoci qualcosa sopra, tipo?»

«Ma no, è proprio così dalla fase di incisione!»

«Non era successa una cosa del genere ai Beatles?»

«Ah, sì, pare che tutte le canzoni di un album fossero collegate senza quasi nessuna giuntura»

«A che pro interrompere l'interludio? E se in realtà il suono fosse a una frequenza udibile solo dai cani, ad esempio? Anche se può sembrare non si senta nulla»

«Stai di nuovo parlando dei Beatles»

«Già, ancora loro»

«Sulla copertina del disco di quella band, c'era una clausola: "All'interno di un brano, è presente un pezzo muto voluto dagli autori, si prega di comprendere", una cosa del genere»

«Sarà una leggenda?»

«Se fosse così, che fiasco! A parlarne sarà solo un gruppo di fan segreti. Istintivamente, io parlerei di un errore di registrazione» Il mio amico appoggiò le labbra al boccale, torse il collo e tracannò la birra guardando il soffitto. «Forse era seccante registrare di nuovo oppure mancavano i soldi per farlo, ma in ogni caso saranno stati costretti a metterlo in vendita così com'era, no?»

«Con un modo di fare così arronzato, è logico che si finisce per sciogliersi!» dissi, facendo una pila sul tavolo con i piatti vuoti.

«E uno che mette in ordine con tale precisione i piatti di un *izakaya* non potrà mai sposarsi!»

Mentre pensavo che avrebbe potuto piantarla, per un capriccio momentaneo dissi: «Magari provo a comprarlo, quel disco»

«Ti presto io la cassetta? Se cerco in camera, dovrebbe saltare fuori!» Lo disse solo una volta, per poi affermare subito con nonchalance: «Anzi, meglio che te lo vai a comprare. Potresti incontrare qualcuno al negozio, non si sa mai!»

«Ma per favore! Che incontro sarebbe poi? Sentiamo»

«Hai un forte senso della giustizia tu, no?»

«Be'?» Pensandoci, mi era stato già detto.

«È così! Perciò, nel negozio c'è un tizio che ruba un disco. Tu lo acchiappi, la commessa viene a ringraziarti, diventate amici e via dicendo...»

«Io ho un senso della giustizia come tutti gli altri, ma la mia codardia supera la media», risi. Lo dissi per scherzo, ma era la verità. Mi delude spesso la mia stessa viltà.

Qualche giorno dopo, nell'orario di pausa me la svignai dall'università e andai al negozio di dischi per comprare l'album della band di cui mi aveva parlato il mio amico. Aveva una copertina originale: disegni geometrici si sovrapponevano come in un quadro astratto.

Quando porsi il disco alla persona alla cassa, questa fermò lo sguardo sull'oggetto. Con un sorriso complice e gli occhi che brillavano chiese: «Le piace questa band?»

«Mah, sì...» risposi vago. *Ci sono davvero casi in cui si familiarizza in questo modo?* Rimasi stupito. Peccato che la persona in questione fosse un ragazzo della mia stessa età.

Sospirai e girai il volante. Per tornare a Sendai da casa dei miei, si devono attraversare due valichi. La strada di montagna curva brutalmente a destra e sinistra creando molti ripidi pendii senza che vi sia un lampione a illuminare, quindi guidavo con prudenza.

Puntai lontano i fari, ma buona parte della visuale era immersa nel buio. Non riuscendosi a distinguere i contorni degli alberi che coprono la montagna, appariva tutto come un unico muro nero.

Premetti il pulsante di riproduzione dello stereo. La musica scattò subito a volume altissimo e per lo stupore schiacciai il freno. La rotella del volume sembrava essersi mossa.

Tenevo il finestrino aperto, quindi la musica pareva sgorgare all'esterno. Allungai la mano e feci per abbassare il volume, ma cambiai idea: non era forse poi così male guidare con quel forte rimbombo. Non c'era un motivo. In breve, probabilmente anche io avevo della collera accumulata, per svariate cose.

Schiacciai di nuovo l'acceleratore. Il vento che penetrava dal finestrino mi accarezzò il corpo.

Gira qui, gira lì. Impugnando teso il volante, prestai attenzione alla musica che scorreva: *Se la mia solitudine fosse un pesce...*

Non so dopo quante tracce, balzò fuori quella frase. Era proprio quella che aveva detto il mio amico. La stessa di quel romanzo. Il volume era alto, ma sarà stato per la calma esecuzione o per il timbro pacato, non mi dispiaceva. Mentre pensavo fosse una bella canzone, mi trovai a fissarmi anche su come fosse stata risolta la questione dei diritti d'autore del testo. Canticchiavo "se la mia solitudine...".

Il silenzio arrivò all'improvviso. Tutto d'un tratto il suono dallo stereo cessò. Nonostante si fosse solo interrotto il forte volume emesso dall'interno, ebbi la sensazione che non provenisse più alcun suono dai paraggi, come se di colpo una pellicola avesse avvolto la macchina dall'esterno.

Allungai la mano sinistra e regolai il volume, ma non si sentiva nulla. Pensai, con qualche perplessità, che si fosse guastato. *Mah, che strano!* sbottai, ma dopo un po' mi tornò alla mente: *questo è proprio l'interludio muto!* Davvero brusco.

Giunse una voce dal finestrino aperto. Proprio perché si era appena dissolto il suono dello stereo, fu strano come colpì distintamente le orecchie. Era una voce femminile non così alta, ma acuta. Si avvicinava più a un breve urlo che a una parola.

«Eh?»

Guardai nello specchietto, ma non avevo veicoli alle spalle. Anche se quel poco di luci anteriori non erano sufficienti a valutare.

Provai a tendere ancora una volta le orecchie, ma proprio in quel momento lo stereo riprese ad andare. Il suono della chitarra rimbombò nella macchina allo stesso alto volume di poco prima. Il cuore mi iniziò a battere forte per la sorpresa. Lasciai il piede sul freno e fermai lentamente la macchina sul bordo della strada. Stoppai lo stereo che stava continuando a suonare. Rimase solo la calma della strada di montagna.

Mi affacciai dal finestrino e guardai indietro sulla destra. Non si vedeva e non si sentiva nulla. Però, l'urlo di poco prima lo avevo percepito piuttosto vividamente. Sarà stato un disturbo alle orecchie dovuto al frastuono della musica oppure il rumore prodotto da un residuo della strada schiacciato per caso dagli pneumatici. No, queste idee non mi convincevano affatto e, quando lo realizzai, sfilai la cintura di sicurezza, aprii la portiera e saltai fuori dalla macchina.

Il vento soffiava forte e scuoteva i rami degli alberi davanti ai miei occhi. Esitai per quel movimento e trattenni il fiato. Dopo aver ripreso il controllo del respiro, mi guardai intorno.

La piccola montagna cinta dal guardrail era avvolta in una fitta oscurità. Avevo la sensazione che davanti a me vi fossero bestie di cui non riuscivo a distinguere i contorni. *Non ci sono sagome, ma chi dice che da qualche parte non vi siano enormi esseri pelosi ad aspettarmi?* pensai. Non c'era alcun rumore. Oltre agli alberi scossi dal vento, in lontananza non si sentiva neanche il rombo delle macchine che correvano.

Cos'era stato quella specie di grido? Mentre osservavo la parte posteriore della macchina che avevo parcheggiato, iniziai a tornare indietro un passo alla volta verso la carreggiata, ripercorrendo la strada da cui ero venuto. Pensai di provare a risalire fino al punto in cui avevo sentito la voce.

Se quello era davvero un grido, non puoi mica far finta di niente? Il comune senso della giustizia che risiede al mio interno sussurrò così dentro di me.

Appena superata la curva, pensai che quasi quasi era giunta l'ora di rientrare. Mi affiorarono in mente le cose da fare una volta tornato a casa. Ti svesti, fai un bagno, bevi una lattina di birra, ti metti a dormire e quando è mattina vai a lavoro. Riflettendoci, camminare spensierato per la strada di sera è uno spreco di tempo, valutai. Inutile, su, a casa! Fu in quel momento che vidi la berlina.

Sulla corsia opposta, nell'aerea destinata alla rimozione delle catene, scorsi una macchina

nera parcheggiata. I fari erano spenti, quindi forse poco prima, passando, non ci avevo fatto caso. Mentre pensavo che doveva essere più o meno lì che avevo sentito il grido, attraversai l'ampia carreggiata e mi avvicinai di corsa alla macchina. Nella vettura non c'era nessuno. Una pochette era appoggiata sul sedile del passeggero, mentre sul sedile posteriore c'era una borsa da uomo. La portiera non era chiusa a chiave. Alzai il viso e guardai attentamente la strada buia. Sentii un altro grido.

Assomigliava al rumore di una lattina che rotola a terra o al verso di un uccello, della durata di un istante.

Pensai dovesse esserci qualcuno e così mi decisi a dirgermi verso il punto da cui si era alzata la voce, proprio come un cane procederebbe fiutando qualcosa. Deve essere qui! Scavalcai il guardrail e misi piede in un posto simile alla strada delle bestie di poco prima. Era tutto buio e non riuscivo a capire in che direzione andare. Gli occhi un po' alla volta si abituavano, ma avanzavo piano con passo malfermo, con il timore di sbattere contro un albero da un momento all'altro.

Un altro grido. Nello stesso momento, avvertii la presenza di qualcuno. Era qualche metro più avanti. Socchiusi gli occhi come in uno sguardo truce. Scorsi vagamente delle persone strisciare al suolo come se si dimenassero. Poco a poco emergevano i contorni. Il mio battito accelerava sempre più. «Che succede lì?»

Non riuscivo a capire la totalità di quel quadro di ombre stese e, se proprio devo dirlo, non avevo neanche la certezza si trattasse di un essere umano, quella sagoma di ragno con mille zampe allungate. Respiro tiepido e fiato corto emanavano un che di sensuale. Iniziai anche a dubitare di essermi confuso con un albero spezzato.

Sentii una voce dire «Aiuto!».

«Ah...», reagii per riflesso. «Ah, sì...» risposi inadeguatamente e in quel momento realizzai che le ombre che si rotolavano davanti ai miei occhi erano quelle di due esseri umani in lotta. Un uomo teneva ferma una ragazza che giaceva supina. Gli arti mi erano sembrati tanti forse perché si trattava di due persone.

La ragazza era stata assalita. Nella mia testa compresi la situazione, ma rimasi immobile, incapace di muovermi. Forse fu con lo spostarsi delle nuvole che la luna si mostrò e quel chiarore portò alla luce la figura della ragazza stesa.

Quasi nello stesso istante in cui vidi il volto sofferente di lei, raccolsi da terra un legno ai miei piedi. «Che state facendo?» dissi con voce tremante.

Non riuscendo a capire che tipo fosse l'uomo avvinghiato alla ragazza, non mi era chiara neanche l'intensità della stretta. Solo che quei due non sembravano assolutamente in

atteggiamenti intimi e dentro di me c'era un unico pensiero: non potevo rimanere in silenzio a guardare. Fu proprio in quel frangente che il fruscio delle foglie dei cipressi, agitate in alto dal vento, smosse volubile il mio senso della giustizia.

«E tu chi diavolo sei?» Non appena l'uomo si voltò verso di me gonfiando le narici, sferzai un colpo con il legno che impugnavo.

Presente

Se il mio coraggio fosse un pesce, per la sua enormità e giovinezza, farebbe brillare ancora di più la superficie del fiume sui cui già si riflette la luce del sole.

Dieci minuti prima che vi fosse il dirottamento, buttando un occhio sul libro tascabile che tenevo tra le mani, lessi quella frase. Era il volume che avevo preso senza permesso dallo studio di mio padre, uscendo di casa. Non conoscevo il nome dell'autore, ma leggendo la spiegazione in fondo scoprii che si trattava di una persona singolare, che aveva passato i suoi ultimi anni di vita in una casa abbandonata.

«Ti piace quello scrittore?» fui interpellata dal vicino di posto e, non avendo capito che ce l'aveva con me, inizialmente non reagii.

Sedevo all'estremità sinistra di una fila da quattro, tra i posti centrali della Economy Class. A rivolgermi la parola era stato l'uomo alla mia destra. Alzai la testa e c'era lì il viso di un uomo dalla corporatura robusta, con i capelli legati dietro.

«Scusami se ti ho rivolto la parola così di colpo»

Aveva un'aria tranquilla: labbra fini e occhi sottili attorno ai quali si scolpivano le pieghe del sorriso. Il setto nasale era alto e i lineamenti marcati. Da un'altezza di quasi una testa in più della mia, guardò in basso e disse: «Piace anche a me, quel libro!»

«Ah», gli mostrai la copertina del volume tascabile. «Mah, adesso, dire che mi piace...» Ci andavo cauta. Non era escluso che avesse l'intento di familiarizzare con le ragazze che si sarebbero sedute accanto a lui per caso nel viaggio in aereo, sospettai. *Troppo sicura di me, rifletto troppo...* Pur continuando a pensare queste cose, mi concentrai. Affiorò il viso del mio ragazzo che aspettava il mio ritorno a Tokyo. Le sue parole mi attraversarono la mente. «Asami, tu attiri gli uomini. Se si dovesse avvicinare qualcuno, sii scontrosa. È che gli uomini sono così: se sei cordiale con loro, finiscono per pensare che ci stai». Forse per quella circospezione che mi apparve in volto, l'uomo accanto a me torse le labbra con

rassegnazione.

«No, visto che mancano ancora un po' di ore all'arrivo, volevo solo fare quattro chiacchiere». Allargò le mani in un gesto come a dichiarare di essere senza armi.

Non sapendo cosa rispondere, abbassai lo sguardo. Avrei voluto scusarmi, ma anche quello mi sembrò strano. Ci fu un po' di silenzio. Si sentì il suono *Pin!*, seguito dall'indicazione di indossare la cintura di sicurezza. «Per una corrente sfavorevole, l'aereo vibrerà, ma non c'è nessun problema!» recitò il comandante, non so se con lo scopo di tranquillizzarci o di prendere precauzioni.

Dopo aver controllato che la cintura fosse a posto, meditai per un breve attimo se dovessi di nuovo iniziare o meno a leggere il libro. Mi decisi: «È in viaggio?» chiesi all'uomo alla mia destra.

«Sì, sono di ritorno» disse timidamente. «Un mio amico vive sull'isola, così mi sono rilassato lì una settimana»

Quello su cui sedevamo era un aereo diretto a Narita da una località di villeggiatura al sud che straripa di giapponesi. Perciò, dato che il 90% delle persone a bordo era costituito da fidanzati, coniugi, famiglie, comitive e così via, i viaggiatori solitari come me e il mio vicino erano rari. Da parte mia, non potevo fare a meno di spiegare, così dissi: «Io ero lì per lavoro» «Su quell'isola?»

«No, in un paese vicino», pronunciai il nome del paese. «C'era un ritrovo di studio tra ingegneri»

«Un ritrovo di studio?»

Spiegai che lavoravamo per la costruzione di un enorme sistema di sicurezza a uso delle imprese.

«Per sicurezza, intende...»

«Ad esempio, ora è molto frequente che un estraneo acceda al tuo computer oppure che un virus lo danneggi. Bene, noi costruiamo un sistema di difesa da queste cose»

«Questo ritrovo di studio, nel sud-est asiatico?»

«Pare ci sia ogni anno, per scambiare informazioni e nuove tecniche. Io sono stata inviata dall'azienda, ma quest'anno è la prima volta che mi hanno fatto partecipare»

«Parlava di rete, quindi è una cosa internazionale, giusto?» la sua voce era piena di ammirazione.

Risposi che era proprio così. Non era esagerazione od ostentazione. Anche all'interno di settori differenti, le tecniche di costruzione di programmi e reti hanno punti in comune che superano i confini fra paesi. Il rovescio della medaglia è la possibilità che sorgano problemi

in cui è coinvolto tutto il mondo.

«È stato costruttivo?»

Quando risposi ghignando «Così così», l'uomo chiese «Davvero?» con un tono che sembrava voler sondare i miei pensieri.

«No, no» sorrisi. «A dire il vero, è che io non sono molto socievole e l'inglese non è il mio forte. Ero agitata e non ho capito quasi niente». Sopraggiunse un senso di angoscia al pensiero di fare il resoconto ai colleghi in ufficio, l'indomani.

«Perché è salita apposta su questo aereo, facendo scalo su quell'isola? Ci saranno dei voli diretti, no?»

«In realtà, il mese prossimo ho in programma di celebrare le mie nozze in una chiesa sull'isola. Era l'occasione perfetta, così sono andata a dare un'occhiata»

«Uh, nozze! Auguri!» La reazione dell'uomo non fu esagerata e non sembrava mascherare nulla, fu piuttosto molto naturale; così, rendendomi conto che non aveva nessuna intenzione particolare di corteggiarmi, mi sentii sollevata.

Si presentò con il nome di Segawa. Disse che era il secondo anno che insegnava in un liceo. Mi stupii che potesse essere più piccolo di me. Aveva un fisico robusto, ma, in effetti, a guardarlo con attenzione trapelava anche una certa puerilità.

«Non avevo grossi piani per le vacanze e non mi andava neanche di essere preso in giro dopo dagli alunni, così ho pensato di andarmene sull'isola» disse, ridendo. Non era granché austero, ma riuscii a immaginare che, proprio per la rilassata e abbondante compostezza, doveva essere di sicuro un insegnante molto popolare tra gli studenti.

«Che materie insegna?» Quando aggiunsi se per caso fosse ginnastica, corrugò gli occhi. «È perché ho un corpo gigante, vero? Vengo spesso frainteso!» disse allegramente. «In realtà, matematica»

«Matematica?» mentre rispondeva, mi arrovellavo su come avrei potuto portare avanti la conversazione da quel punto in poi.

Mi anticipò e aprì la bocca dicendo: «Posso raccontarle una storia che fa ridere?»

«Una storia che fa ridere?»

«Non parlo molto della mia vita con le persone, ma è insignificante da far ridere»

«Ma no, su...» *non è così*, lo difesi per riflesso.

«In realtà...» allentò il volto e quando mi domandai cosa stesse per raccontare, disse:

«Volevo diventare un sostenitore della giustizia»

«Sostenitore della giustizia?»

«Ci è rimasta, lo sapevo»

Che fossi stata colta di sorpresa era la verità. Solo che lo stesso Segawa sembrava imbarazzato e parlava a fatica, quindi non covai sospetti.

«Sono stato cresciuto così dai miei genitori»

«Per diventare un sostenitore della giustizia?»

«Strano, vero? Fa ridere»

«Erano troppo alte le aspettative dei suoi, eh?»

«Troppo» fece un'altra smorfia. «Conosce il romanzo *Deshi* di Nakajima Atsushi?»

«Con quello che diventa una tigre?» risposi con un vago ricordo e lui rise replicando che gli rincresceva, ma non era così.

«Lì è scritta una cosa del genere. C'è un grande interrogativo. Si tratta della classica verità del Male che prospera e della Giustizia che viene oppressa. Si dice che il Male verrà punito, ma quello non è solo un esempio dei casi comuni che vedranno l'umanità andare in rovina un giorno? Ultimamente, non si sentono quasi per niente esempi in cui i buoni ottengono la vittoria, no?»

«C'è uno scritto che dice così?»

«È una sintesi, ma il contenuto è quello» Nonostante ne avesse parlato lui stesso, sembrava vergognarsi, se non addirittura essere pentito. «È un libro che mi ha dato mio padre, ma è da molto che ci penso»

«A quelle parole?»

«È ambientato nell'era confuciana. Non la disgusta che ci si affligga da allora sul perché il Male prosperi ai danni del Giusto? È dall'antichità che non viene fatta giustizia. Davvero assurdo e mortificante, vero?»

Più che dire che mi stava guardando, quello di Segawa era divenuto uno sguardo quasi compassionevole verso qualcuno che viveva proprio in un'altra epoca, molto lontana. Forse per quello mi parve invecchiato tutto d'un tratto.

«Suo padre aveva un forte senso della giustizia?»

«Non in particolare» sbottò. «È un uomo che ha del normale buon senso. Solo che il suo senso della giustizia pare sia stato il motivo dell'incontro con mia madre»

«Ma pensa!»

«Mamma se la stava vedendo brutta e papà l'ha salvata, a quanto pare. Mah, non è solo per questo che può aver pensato di fare di suo figlio un sostenitore della giustizia, vero?»

«Già!» annuì. «Ma anche se ti fosse stato detto di diventare tale, non ti pare vago? A differenza di un calciatore o di un avvocato, ad esempio»

«Di norma, dicendo "sostenitore della giustizia", vengono in mente attività come pompiere,

poliziotto, avvocato etc... no? Invece, per papà era diverso» disse con voce stanca, quasi ridendo di sé stesso. «A detta di mio padre, le cose importanti non sono il lavoro o il titolo, ma la preparazione»

«Preparazione?»

«Un corpo forte e un animo imperturbabile: la preparazione per acquisirli è necessaria, diceva» Segawa si fece piccolo e arrossì per la vergogna. Quando gli feci notare che si stava già turbando, il volto si aprì in un sorriso.

«È vero. Diciamo che non so bene cosa sia la giustizia!»

«Capita spesso che ciò che per l'altro è giusto, per noi è un male»

«I conflitti nascono tutti ai fini della giustizia»

Ci passò accanto la donna addetta ai servizi di cabina, rivolgendosi verso di noi la rivista che aveva in mano, con un'espressione a dire: *leggete?* Di solito, prendo sempre riviste o giornali in aereo, ma stavolta lasciai perdere. Il discorso del mio vicino mi interessava.

«Però, Segawa, lei è davvero robusto!»

«Non ho fatto altro che training muscolare da quando ero piccolo» rise, schiaffeggiandosi le due grosse braccia. «Tipo flessioni, addominali. Mi hanno anche fatto fare lotta: judo, kendo, kick boxing, karate»

«Davvero?» Ovviamente, avevo iniziato a dubitare. *Quella dell'educazione spartana non era ormai una direzione sbagliata?*

«Sarà perché sono stato addestrato da quando ero piccolo oppure perché avevo una predisposizione innata, ma ho fatto il possibile per assimilare le tecniche di lotta. Non mi sono mai trovato in difficoltà nelle risse»

«E lo studio?»

«Lo studio, quanto basta» alzò un sopracciglio. «Più dello studio, un allenamento zen»

«Allenamento zen?»

«Come il corso di un fiume che scorre placidamente: non si agita e non ristagna. Affinché raggiungessi un'anima simile»

«Ed è riuscito a raggiungerla?»

«Boh...» Segawa sorrise proprio con il mormorio di un fiume placido.

«Non si è mai chiesto perché dovesse fare queste cose? Oppure opposto, ribellato...»

I dubbi e le curiosità si moltiplicavano, uno dopo l'altra, e d'un tratto iniziai a pensare che forse stesse dicendo apposta cose assurde per ammazzare il tempo. Sì, doveva essere così.

«L'animo ribelle lo avevo, da piccolo. Spesso mi arrabbiavo e mettevo il broncio. Però, sa,

era piacevole acquistare fiducia in sé stessi, fortificando il corpo. Quello è sicuro. Poi, godevo nel rispondere alle aspettative di mio padre. Con l'allenamento zen, è svanito anche lo spirito ribelle»

«Non è un lavaggio del cervello?»

A quel punto spalancò la bocca e assentì con gioia. «Non c'è quasi differenza». Contrariamente alle parole, non riuscivo a scorgere da nessuna parte rabbia o pentimento. Quando mi chiesi se stesse accennando uno sguardo severo, «*Giustizia* è una parola seria, no?» gli scappò di nuovo. «Io però, alla fine, sono diventato un insegnante di matematica» «Suo padre ci è rimasto male?»

«No» assottigliò ancora di più gli occhi fini. «Perché quello del sostenitore della giustizia non è né un lavoro né un titolo. Poi, anche l'insegnante non è male»

Il suono si ripeté e la lucina per la cintura si spense. Senza che me ne fossi accorta, l'aereo era ormai stabile. «La turbolenza si è placata, ma tenete la cintura di sicurezza allacciata» Il comandante fece immediatamente questo annuncio che non era né un'intimidazione né una richiesta.

Guardai ancora una volta il mio vicino Segawa, impassibile e pieno di sé. Con questo corpo, se eccelle anche nella lotta, di sicuro riveste un ruolo importante per gli studenti.

«Posso andare un secondo al bagno?» Segawa si levò in piedi. Mi alzai dal mio posto e lo feci passare. Si avviò verso il corridoio e sparì dall'altra parte del muro.

«Interessante quel ragazzo, eh?» mi colpì una voce all'improvviso e mi voltai a destra, confusa. Esattamente alla destra del posto lasciato vuoto da Segawa, sedeva un uomo che mi guardò sorridendo. Era un uomo dal volto minuto con pochi capelli bianchi sulla testa. «Scusa, ho sentito il vostro discorso» disse.

Lì spuntò anche il viso di una donna che era seduta alla sua destra. «Siamo vecchi, ma ci sentiamo bene!»

All'obiezione allegra e spensierata, io risposi con naturalezza e senza sfacciataggine: «Vero? Una persona strana! Ehm, voi siete coniugi in viaggio?»

«Esatto. Avevamo messo un po' di soldi da parte, così come ultimo ricordo di questo mondo...» la voce della donna era squillante e arrivò distinta fino a me.

«Anche se sono soldi risparmiati facendo cose cattive» Forse con l'intento di scherzare, il vecchio rise. «Fanno 50 anni che siamo sposati, ma è il mio primo viaggio all'estero con lei!»

«50 anni» feci eco io, commuovendomi per quell'eccessiva lunghezza.

«Magnifico, eh? 50 anni con un solo uomo. Un esercizio o una condanna, proprio»

Il vecchio, forse deciso a non prestare ascolto alle parole della donna, accentuando le rughe del viso, disse: «E' un arricchimento di vita»

«Però, bello! Marito e moglie che fanno un viaggio su un'isola, che classe!»

«Classe, mah, sì, dài!»

«Sarà la ricompensa per aver vissuto con serietà finora?» disse il vecchio.

«Ma quindi, che ne pensate del discorso di Segawa che avete ascoltato ora?» chiesi a voce bassa, dopo aver guardato nella direzione del bagno ed essermi accertata che ancora non tornasse. Mi piegai a destra e avvicinai a loro il volto. Pensai che forse le persone sedute avanti a noi riuscissero a sentire quello che stavamo dicendo, ma non ci badai.

«Forte, eh? Sostenitore della giustizia» disse con gioia il vecchio e la moglie accanto a lui continuò: «Che bravi i giovani!»

«Chissà se è vero. Non riesco a crederci molto...»

«Perché tu sei una ragazza molto graziosa, quindi di sicuro gli uomini si avvicineranno con vanterie e millanterie» La vecchia mostrò i denti. «Agli uomini comunque piace mettersi in mostra con fierezza»

«Già. Ci sono persone così» Risposi subito. Anche a me, che avevo avuto poche occasioni di conoscere uomini, era capitato di essere stata corteggiata da non so quanti individui. Così come diceva la vecchia, erano tanti quelli che si appellavano ai propri meriti a voce alta: “Ho una macchina di lusso”, “Sono entrato nella nazionale di calcio”, “Non la farei mai passare liscia ai pervertiti”. Per di più, nel concreto, se provi ad aprire il coperchio, succede spesso che le circostanze reali sono diverse. Così, ogni volta questi uomini mi hanno fatto cascare le braccia, bofonchiando scuse tipo: “Ho venduto quella macchina per lavoro”, “La mia era una prestigiosa scuola di calcio quindi era difficile anche entrare in panchina”, “Sarebbe stupido se rimanessi coinvolto anche io badando a quel pervertito”.

«Solo che questo Segawa non mi sembrava avere quell'aria»

«Perché è venuto fuori più volte che è un *sostenitore della giustizia*», rise il vecchio.

«Aveva una bella corporatura, però!»

A quel punto, mi raddrizzai e guardai di nuovo verso il bagno. Non usciva ancora. Forse stava perdendo un po' di tempo. Pur avendo preso lezioni dal padre per diventare sostenitore della giustizia, apprendere rimedi contro la stitichezza deve essere tutta un'altra cosa.

Quando successe, pensai fosse uno scherzo. Forse uno dei passeggeri, o anche un addetto ai servizi di cabina: doveva essere per forza così.

Prima di tutto, davanti a noi si sentì un grido acuto. Quando sollevai la testa, un po' di metri

in avanti lungo il corridoio subito a sinistra, un uomo si alzò in piedi da un posto tra quelli che collegavano alla Business Class. Aveva i capelli lunghi. Tirò su la ragazza che era vicino a lui e la immobilizzò afferrandola da dietro.

Basita, volsi lo sguardo di lato e anche i vecchi coniugi erano a bocca aperta.

«Non vi agitate, per favore!» questa volta una voce si alzò dal lato destro. Tremai per la sorpresa. Anche gli altri passeggeri vicino si scossero. Con il pensiero di cosa diamine stesse succedendo e l'ossessione potesse essere quello che pensavo, la mia mente cessò di funzionare.

Nella Economy Class vi era la fila da quattro in cui sedevamo noi con due corridoi a destra e sinistra, al cui fianco erano installati i posti vicino ai finestrini su entrambi i lati. L'uomo che era alla fine del corridoio destro aveva la testa rasata con un taglio di capelli simile a un bonzo e impugnava qualcosa come una pistola.

Vedendo quei due uomini in piedi ognuno all'estremità di un corridoio su tutti e due i lati, fui sopraffatta dallo stupore.

«State scherzando, vero?» disse qualcuno. L'uomo che aveva in mano la pistola, sulla destra, rispose a voce alta: «Non è uno scherzo!» Rise a crepelle chiedendo cosa ci fosse di strano.

«Prestate tutti attenzione, perché facciamo sul serio! Spariamo senza alcuna pietà!» L'individuo con i capelli corti mosse il mento verso l'altro con i capelli lunghi che stava sul lato sinistro e rivolgendosi a lui, disse: «Posso sparare, sì?»

«Ah, dovresti farlo!» rispose l'uomo che teneva ferma la ragazza.

I due uomini, comunque più anziani di me, sembravano essere a metà della trentina, ma davano l'impressione non scorresse sangue nel loro viso pallido e inespressivo e per la scarsa vitalità avevano un che di spettrale.

«Signori, scusate» Un addetto si avvicinò di corsa dai posti della Business Class. «Che state facendo?»

Sembrava un maestro che rimprovera gli alunni intimando loro di sedersi al proprio posto, ma in realtà, quando l'uomo dai capelli corti si voltò di scatto e puntò la pistola verso la ragazza, quell'addetto, nonostante l'aria da veterano, si fermò e si mise sull'attenti. «Quella pistola, come diavolo...»

«Nell'aeroporto di quell'isola, andando indietro verso l'uscita a uso del personale, si può entrare evitando il controllo dei bagagli. Sarebbe meglio fare attenzione!»

«Cosa avreste intenzione di fare voi due?» intervenne a quel punto un passeggero ad alta voce.

Allungai il collo e rivolsi lo sguardo, chiedendomi chi fosse stato a parlare. Era un uomo

seduto all'estremità dei posti allineati vicino al finestrino, avanti a destra. Indossava una giacca dalle spalle larghe e aveva i capelli a spazzola e un'aria imponente. Si vedeva solo la regione occipitale del capo, ma restando seduto, sembrava puntare con un dito i dirottatori davanti a lui.

Trattenni il fiato. Prima di meravigliarmi per il fegato che aveva, mi scoraggiai, chiedendomi se non fosse il caso di stare buoni.

«Bella domanda, sono affascinato!» Non capivo fino a che punto facesse sul serio, ma l'uomo con i capelli corti sollevò le estremità delle labbra. «Cosa vogliamo fare noi, eh. Proprio quello...» Con la mano destra agitò la pistola ruotandola in direzione dei passeggeri seduti. Questi fecero rientrare tutti la testa nelle spalle, cessando di respirare. Anche io ero terrorizzata. «Non vogliamo fare proprio niente»

«Proprio così!» disse a sua volta l'uomo con i capelli lunghi che immobilizzava la ragazza. «Ormai, non vogliamo fare niente. Vivere è una seccatura. Quando una cosa è seccante, non si ha voglia di farla, vero? Perciò, abbiamo deciso di smettere di vivere e non fare niente. Solo che così non è noioso? Già che ci siamo, è più divertente portare anche tutti voi!» «Esatto, portarvi con noi!»

«Egoisti, crepate come vi pare!» parlò di nuovo l'uomo di poco prima con la stessa energia. «Infatti! Facciamo come ci pare, grazie! Senza ricevere il permesso. Stiamo proprio pensando di divertirvi un mondo, su quest'aereo! Facendo anche così con questa donna, ecco, stringendola come pare a noi» L'uomo con i capelli lunghi avvicinò il viso alla nuca della ragazza e cercò di strofinare il naso. «Vale lo stesso per il modo di morire, eh! Ci secca farlo da soli, senza divertirvi!» disse ancora.

«Lascia andare la ragazza!» L'uomo con il taglio a spazzola si alzò in piedi e puntò l'indice verso quello con i capelli lunghi.

Si sentì un colpo di pistola.

Non so quante persone levarono un grido. All'inizio, pensai anche potesse essere il rumore del motore o del getto. Il tipo con i capelli a spazzola gemeva. Teneva ferme le ginocchia e sembrava sul punto di cadere dal sedile.

«Cos'è, ti fa male?» Il criminale con il taglio corto aggrottò le sopracciglia e mostrò un'espressione compassionevole. «Fa male essere colpiti da una pistola, eh? Sarebbe meglio non darsi arie e non dire cose da gradasso. Non è una minaccia, perché sparo davvero! Vedi, ho sparato davvero o no? Se possibile, non vorrei colpire, ma alla fine lo faccio!»

L'uomo ferito alla gamba aveva perso i sensi per il dolore. La donna accanto a lui, forse una familiare, si avvicinò con il volto pallido.

«Accidenti!» disse di colpo il vecchio, rivolgendosi a me. Rimasi di stucco, perché non sembrava minimamente preoccupato, rispetto a quanto pronunciato.

«Anche questo forse è un arricchimento di vita!» La vecchia aprì solo la bocca, con la faccia rivolta in avanti.

Volevo lamentarmi che era molto lontano dall'essere un arricchimento, quello, solo che i vecchi coniugi non sembravano né scherzare né abbandonarsi a discorsi deliranti in preda alla confusione.

«Ehilà, nonnina, che stai dicendo?» Il tizio con i capelli corti sentì subito. Con la pistola puntata verso la fronte della vecchia, si avvicinò camminando a passi lunghi.

«No, niente, è lo spavento...» La vecchia scosse il collo tremando e cercò di abbracciare il suo stesso corpo.

Il criminale parlava un po' a mo' di recita, ma come persuaso, disse ridendo: «Va bene, nonna, non temere, ché tanto muori subito in ogni caso. Stai tranquilla, per favore!» L'età mi era oscura, pensai di nuovo. Nonostante si vedessero chiaramente i segni della mezza età, a guardarlo da vicino, nel tipo con i capelli corti vi era anche molto innocenza. Aveva lo sguardo assente, forse in estasi. Girò sui talloni e tornò davanti.

«Siete tutti pregati di restare calmi» Disse con voce acuta l'uomo che teneva ferma la ragazza, dal corridoio a sinistra. «Se state buoni, noi...» lì si interruppe e, dopo essersi guardato attorno tra i passeggeri, continuò: «Ci accerteremo che siate tutti morti sotto i nostri occhi» Fece una risata assordante. «Inoltre, noi non facciamo discriminazioni. Che sia First Class o Business Class, trattiamo tutti allo stesso modo»

«Ci sono nostri compagni anche di là, quindi state tranquilli» L'uomo dal taglio corto puntò il pollice dietro di sé, verso la tenda che conduceva alla Business Class.

Non pareva stessero mentendo. Poiché c'era la tenda, non si vedeva la situazione della Business Class, ma si sentì un urlo anche da lì. Dovevano senz'altro esserci altri criminali oltre a quei due.

Un dirottamento senza uno scopo, pensai. Realizzai che tenevo il libro tascabile poggiato sulle ginocchia. *Se il mio coraggio fosse un pesce, per la sua enormità e giovinezza, farebbe brillare ancora di più la superficie del fiume sui cui già si riflette la luce del sole.*

Quella frase mi attraversò la testa.

Se il mio coraggio... provai a recitare dentro di me. Mi venne in mente il volto del mio ragazzo che era a Tokyo e pensai fortemente che non volevo morire. Sarebbe stato umiliante, ma avrei quasi voluto implorare perdono ai criminali, affinché non mi uccidessero.

Fu allora che apparì Segawa.

Dalla porta del bagno situato alle spalle dei criminali, mostrò lentamente il corpo possente. *Ah, proprio ora!* pensai, ma da lì avvenne tutto in un attimo.

Prima di tutto, Segawa si avvicinò alle spalle dell'uomo con la pistola e gli torse la mano destra, sollevandola. L'uomo fece per voltarsi e Segawa lo colpì forte al mento. Così, nel corridoio a sinistra, il tipo dal taglio lungo puntò una pistola verso Segawa, si fece scudo con la ragazza e urlò qualcosa. Sembrava un'imprecazione, ma non riuscii a sentire bene. Senza esitare, Segawa sfrecciò oltre la fila da quattro.

Volò come un razzo.

Come poteva muoversi tanto agilmente, con quel corpo massiccio? Non riuscii a credere ai miei occhi, ma salì prima sul bracciolo del posto all'estremità, poi poggiò una mano sullo schienale e, proprio come un ginnasta di atletica leggera salta l'ostacolo, piegò lievemente il busto, scavalcò con leggerezza i passeggeri, attraversò uno spazio stretto e atterrò sul corridoio dal lato opposto.

Agitò la gamba destra come una frusta, anche più velocemente di quanto l'uomo con i capelli lunghi muovesse con frenesia la pistola. Fu un calcio che schioccò flessibile, superando la ragazza e puntando solo al criminale dietro di lei. Colpito alla tempia, l'uomo cadde di lato. La ragazza si mise subito in ginocchio e Segawa la scavalcò, picchiando con il palmo della mano la mascella dell'uomo che era sul punto di alzarsi.

Senza pensare, stavo per urlare il suo nome, ma Segawa portò il dito davanti alle labbra, facendomi segno di tacere. Tutti i presenti lo fissavano. Mi chiesi sconcertata da dove venisse quest'omone e rimasi in silenzio come indicato.

«Legate questi due con qualcosa!» disse Segawa ai passeggeri intorno, quasi sussurrando. Poi, camminò verso il posto in cui ero seduta io e parlò ridacchiando: «Sono uscito dal bagno e ci sono davvero rimasto! Non mi aspettavo sarebbe successo tutto ciò!» Avrei voluto fargli notare che non sembrava per niente stupito, ma egli aggiunse: «Pare ci siano ancora altri criminali, eh?» Portò l'indice alle labbra e guardò verso la Business Class. «Vado a dare una bella lezione anche di là!»

Non sapendo cosa rispondere, non feci altro che annuire.

«Non avrei mai immaginato arrivasse davvero il momento di mettere in pratica...» Segawa si strinse nelle spalle. Aggrottò gli occhi, in un'espressione di stupore.

I vecchi coniugi seduti alla mia destra fecero un gesto a mo' di applauso. «Wow, sostenitore della giustizia!» acclamarono a bassa voce.

«Bene, vado e torno!» Segawa mi diede le spalle e andò dritto.

«Ah, grazie mille!» dissi con voce rauca.

Girando solo il collo verso di me, rispose: «Se devi ringraziare qualcuno, quello è mio padre» e fece un largo sorriso. La sua sagoma svanì verso la Business Class. Forse per evitare il rumore dei passi, aveva un'andatura lenta e non vi era il minimo segno di imprudenza, anzi piuttosto manifestava la serietà di un soldato che mette in mostra i frutti dell'addestramento.

«Ahh, siamo salvi!» la vecchia appoggiò il dorso allo schienale. Stavo per obiettare che in realtà non lo eravamo ancora, ma quando il vecchio a destra assottigliò gli occhi e mi lanciò uno sguardo dicendo «Ormai non c'è motivo di non salvarsi», anche io risposi «Già, è vero!». Ero d'accordo.

Segawa era pronto già da molto tempo prima che i criminali pianificassero il dirottamento.

Una trentina di anni prima

«Non ne poteva fare a meno, eh, il Signorino Produttore!»

Ad alzare la voce fu Ryōji, mentre ci dirigevamo tutti e quattro verso la stazione, lasciandoci alle spalle lo studio di registrazione. Erano le dieci di sera e camminavamo per la lurida strada del sottopassaggio.

«Quello non capisce niente della nostra musica! A me, del resto, non piace accumulare brani così. Dice che con il rock va bene anche registrare in colpo solo. Cos'è?! Un missaggio?»

«Per i dischi, il livello di completamento è importante, quindi il Signor Tani potrà anche avere il suo pensiero o no?» Essendo il più anziano dei quattro, coprivo grosso modo il ruolo di leader della band e non mi restava che placare gli animi.

«Fin dall'inizio non c'era bisogno di un produttore, o mi sbaglio, Shigeki?» Ryōji si rivolse a me con gli occhi iniettati di sangue.

«Solo che con quel disco che abbiamo fatto da soli, non siamo riusciti a vendere niente, perciò Okazaki avrà voluto fare qualcosa. Posso anche capire la sua idea di chiamare il Signor Tani come produttore» Mentre dicevo così, provai fastidio verso me stesso chiedendomi cosa fosse quella risposta da primo della classe. «Inoltre, per un buon album, ci vuole un buon produttore» aggiunsi, come per farmi sentire alle mie stesse orecchie. «Shigeki», aprì la bocca Gorō che era lì accanto, parlando con fatica. «Per questo album, se il Signor Tani ci arrangia le canzoni, dici che riusciamo a vendere?»

«Non lo so» risposi bruscamente, ma con sincerità. «Se Okazaki riesce, ha molta esperienza»

«Okazaki è una brava persona, un benefattore, ha anche i nostri stessi gusti in fatto di musica...» lì Gorō contrasse le guance, «...ma non ha band che riescono a vendere» disse secco.

«Certo», riconobbi.

«Certo», sussurrò anche Tetsuo che camminava di lato.

Eravamo una band amatoriale solita esibirsi ai cabaret e Okazaki, che si era rivolto a noi e ci aveva fatto esordire da professionisti, era audace, sensibile e abile a persuadere le persone con l'entusiasmo. Tuttavia, nessuna band con cui trattava riusciva a vendere e anche l'ufficio in cui lavorava precedentemente non è che godesse di un'alta stima.

Quando lo avevamo incontrato per la prima volta, Okazaki, appena ci aveva passato il bigliettino da visita, si era lagnato: «I Beatles si sono sciolti, i Velvet Underground non sono più gli stessi: il rock è nei guai!»

Poi, aveva parlato loquacemente anche del fatto che non riusciva a mettere le mani sul disco di Jack Crispin.

Quando sentimmo questa cosa, ci entusiasammo in coro: «Ohhhh». Era un musicista da noi amato e rispettato. Facendo un paragone con i Beatles o Bob Dylan, Jack Crispin era poco noto e quindi il massimo era leggere le riviste straniere di musica con il dizionario inglese-giapponese in una mano, raccogliere disperatamente i dischi importati e ascoltarli non so quante volte. Perciò, quando quel nome uscì dalla bocca di Okazaki, fu un'emozione. «Anche il glam rock non mi dispiace, però è un po' diverso. Voi siete più nuovi, secondo me, solo che forse c'è bisogno di tempo per essere capiti» disse Okazaki.

«Sarà per questa lungimiranza che non si diventa professionisti?»

«Anche Okazaki è un irresponsabile!» La collera di Ryōji continuò. «Dice che non sbagliamo, ma se va a chiamare uno come Tani, ormai è come se dicesse che abbiamo già sbagliato finora!»

«Mah» dissi, e non venendomi in mente parole per continuare, tacqui.

Per occuparsi della gestione della nostra band, però, Okazaki aveva acquisito autonomia lasciando il posto di lavoro e, poiché le entrate erano quasi nulle, viveva facendo il part-timer nei ristoranti. L'avrà capito anche Ryōji, quindi, che non era il caso di ridurlo a un semplice vecchio irresponsabile?

Allora, dei dieci brani da registrare, nove erano completati. Anche per il brano rimanente, se io avessi fatto perfezionare il testo, sarebbe stato il momento di incidere, perciò la

realizzazione dell'album era vicina.

«Intanto, vedi di venire anche domani!» diedi una voce a Ryōji che si separava per primo, davanti alla stazione. Mentre faceva uno schiocco con la lingua, mi voltò le spalle che parevano restringersi reggendo la custodia della chitarra.

Noi rimasti ci dirigemmo verso la stazione, ma dopo un po' Gorō disse: «Shigeki, forse per noi ormai è la fine»

Fermai le gambe, con il basso sulle spalle. Anche Tetsuo, che stava battendo a colpi l'aria con la bacchetta del tamburo, si arrestò.

«La fine di che?»

Sopra alla mia testa, i fili elettrici che univano i pali della corrente mandavano uno sfrigolio. Di fronte a me Gorō irrigidì il volto, e al di là vi era la luna.

«Della band, intendo»

A comprendere la situazione in cui si stava mettendo la band, ci ero arrivato anche io. All'inizio, non è che avessimo debuttato con una calorosa accoglienza del pubblico. Vi era comunque l'influenza dei Sex Pistols o dei Beatles in tutto il paese, ma in generale il pomposo glam rock o le dolci e calme melodie dello stimato genere folkloristico iniziavano ad avere grande successo. Nel frattempo, anche se piuttosto freddi, c'erano i clienti che si recavano alle Livehouse per le canzoni chiassose in cui ci esibivamo noi, ma non vi era da nessuna parte un segnale che fossero in aumento.

«Ah, in questi giorni ho sentito», Gorō iniziò a parlare. Si giustificò dicendo che si era ripromesso di non dire niente fino alla fine di quell'incisione, ma non ce la faceva.

«Cosa?»

«Ho sentito Okazaki parlare con quelli della casa discografica. Mah, diciamo che parlavano solo loro, però...»

Sapevamo di essere considerati un peso dalla casa discografica, visto che non riuscivamo a vendere niente. Perciò, continuai domandando cosa avessero detto, ma grosso modo ne avevo già un'idea. Sembrava valere lo stesso anche per Tetsuo, che disse sottovoce: «Hanno detto di tagliare via la nostra band?»

Gorō fece una smorfia e annuì dispiaciuto.

«“Sbrigati a sciogliere il contratto!” dicevano. “C'è un limite anche a dare soldi a gente senza talento”»

«Gente senza talento», borbottò Tetsuo puntando l'indice verso di sé, poi verso di me.

«E cos'è che diceva Okazaki?»

«“Solo questo disco”», Gorō ispirò profondamente e tirò fuori l'aria piano. «Era il massimo

che Okazaki potesse dire»

«L'ultimo disco...» bisbigliò Tetsuo.

Mi accorsi di non essere rimasto così scioccato davanti a quelle parole. Forse, ero rassegnato.

«Però, se quest'album vende, magari anche la casa discografica cambia idea»

«Ma se lo sai anche tu, Shigeki» aprì la bocca Gorō. «Manco questo venderà»

Eh già, l'avevo sulla punta della lingua. Nessuna delle canzoni registrate questa volta cambiava di molto rispetto alle melodie precedenti. Certo, facendo un confronto con la fase di debutto, vi erano progressi e, senz'altro, stavamo aumentando la profondità dell'atmosfera delle canzoni. Era un'opera di convincimento. Però, mancavano le basi e i motivi per dire:

«Finora è andata male, ma stavolta riusciamo a vendere»

«Le nostre canzoni non vengono capite» disse Gorō con un sorriso autoironico. «Poi, più di tutto, sono una seccatura»

«Una seccatura?»

«Noi crediamo che la nostra musica sia giusta»

«Lo puoi dire!» non potevo che meravigliarmi.

«Mettiamo pure che riusciamo a vendere con gli arrangiamenti di Tani, poi finisce lì»

Non c'erano parole per replicare.

Se il mio fallimento fosse un pesce, per la sua pena e risibilità, perderebbe la sua dimora sia in fiume che in mare.

Il giorno dopo sul treno lessi quel passo. Mentre ero in piedi, appoggiato come in posa alla custodia della chitarra che avevo lasciato vicino all'uscita, aprii il libro. Il treno era vuoto, ma non avevo voglia di sedermi. Le vibrazioni del mezzo in movimento, che oscillava poco a poco, passavano dalla porta al mio corpo.

Era un libro entrato nello scaffale così come lo avevo comprato, quasi due anni prima. Quando ero uscito di casa, mi era saltato agli occhi per caso e lo avevo infilato nella borsa. All'inizio, gli occhi scivolarono un bel po' di volte sul testo senza che riuscissi a capire granché, ma gradualmente mi immersi nel romanzo. L'ingenuo protagonista era stato portato all'exasperazione dal susseguirsi di parole di ammirazione che potevano essere considerate solo una simulazione. Però, "Non è che sono stato abbandonato dal mondo": faceva il forte, avvolto in una figura che andava maturando. Quando realizzai, tirato fuori il block-notes, stavo già estraendo il passo.

Quando arrivai allo studio, Okazaki era sdraiato sul divano nero, come sempre.

Alzò gli occhi verso di me e, salutandomi con un «Buondi!», si sollevò di scatto.

Mi venne in mente il discorso di Gorō della sera prima: la questione della discussione tra Okazaki e la casa discografica. Scossi la testa agitato. «Gorō non c'è ancora?»

Quando sbirciai nello studio dalla sala comandi, vidi le sagome di Ryōji e Tetsuo, ma Gorō non c'era.

«Ancora niente. Come al solito, no?» Okazaki controllò l'orologio.

«Ehi, Shigeki, il testo non lo cambi, vero?» Proprio allora, il produttore Tani, che era di fronte all'attrezzatura, si voltò verso di me. Dietro vi era il viso buio dell'ingegnere che sedeva da solo a smanettare vicino ai macchinari.

Tani era un uomo dal viso infantile che, con i capelli che cadevano sulla fronte, sembrava cantare ancora le gioie dell'era del liceo.

Allora, poiché diceva di essere dodici anni più grande di noi, mi veniva anche voglia di prenderlo in giro: *tu cos'è che avresti fatto in quei dodici anni?* «Cambiare il testo all'ultimo momento...come ti viene?»

Riguardo al testo dell'ultima canzone, insistevo che, poiché non mi convinceva in nessun modo, volevo lavorarci fino all'ultimo.

«No, sto proprio pensando di cambiarlo!»

«No, eh!» Tani fece una faccia contrariata.

Tirai fuori il libro ficcato nella tasca posteriore dei jeans e aprii la pagina: «Okazaki, se cantassimo tipo un passo di questo libro?»

«Il passo di un libro?»

«Mi è venuto in mente di colpo. Non si tratta di recitare il passo del romanzo, ma se si segue la melodia, ho l'impressione possa uscirne qualcosa di figo!» parlai dell'idea che mi era venuta in treno.

«Hum», Okazaki prese in mano il libro.

«E questo è il testo in cui ho adattato quel passo», passai a Okazaki le parole che avevo buttato giù sul block-notes in treno. Okazaki, mentre leggeva la pagina su cui avevo fatto un'orecchia, prese anche il block-notes.

«Però, non è il caso di plagiare quel passo. O no?» disse Tani.

«Non è un plagio, è una citazione! Citazione» replicai. Eppure, in effetti, non ero arrivato a giudicare cosa sarebbe potuto succedere legalmente.

«Allora?»

Dopo un po', Okazaki alzò il viso: «Interessante». Ridendo, fece tremare quel corpo robusto che non aveva il minimo frammento di delicatezza. Ripensai a quando chiamò la nostra band amatoriale in un izakaya e disse: «Mangiate quello che vi pare». L'Okazaki di allora faceva

ancora parte di un grosso ufficio.

In quel momento, la porta alle nostre spalle si aprì e apparve Gorō. «Era ora!» esclamai con una smorfia. Gorō, dopo aver guardato me e Okazaki a turno, distolse lo sguardo di scatto. «Sbrighiamoci a registrare!» Tani assunse un tono serio.

Gorō lasciò il carico a lato del divano, senza dire nulla. Gettai uno sguardo nello studio e Ryōji, con la chitarra sulle spalle, stava maneggiando in silenzio l'attrezzatura. Anche Tetsuo aveva finito di preparare la batteria.

«Ohi, Gorō, questo è il testo appena ultimato». Okazaki gli passò gli appunti che avevo scritto.

«Immaginavo, quindi si cambia?» Pur trattandosi di cambiare il testo su cui ci si era esercitati duramente, Gorō non si arrabbiò così tanto. Forse anche lui stesso non era soddisfatto del testo precedente. Prese gli appunti, diede un'occhiata e mi guardò: «Però! Shigeki, è interessante questo!»

Così, iniziò a cantare a bassa voce.

«È un plagio». Con la coda dell'occhio su Tani, sporsi il labbro inferiore.

«Per quello, vediamo tipo per i diritti se possiamo usarlo o meno» disse Okazaki.

«Intanto, accordiamoci tutti e proviamo a farla!» esclamò Gorō.

«Penso lo sappiate, ma prolungare costa, eh! Che sia una seduta al Parlamento o una fase di incisione». *Su! Su!* Tani fece un gesto come a scacciarci.

«Ok, ok», mi misi in piedi e avanzai verso la porta. Al mondo, c'è un tipo di esseri umani che pur avendo un brutto carattere, danno buoni risultati. Tani era senza dubbio così. «Pseudo-band che escono in TV, suonano una chitarra senza anima e suscitano le grida di gioia di donne e bambini», prendeva spesso in giro Ryoji, ma quelle pseudo-band con le loro canzoni sfornavano un successo dopo l'altro e vendevano dischi in maniera esplosiva. Nel settore, ci si stava entusiasmando per la fase iniziale della realizzazione di un rock giapponese, ma una parte di quell'esaltazione doveva di certo essere merito di Tani.

«Sarà l'ultima canzone?» Mentre sentivamo le parole brontolate da Gorō fluttuare leggere dietro di noi nella sala comandi, entrammo nello studio.

«Figa, questa! È una bella canzone! Anche il modo in cui si adatta il testo è buono. Lo sapevo, abbiamo fatto bene a cambiarlo, no?» Dopo aver ripetuto l'esecuzione parecchie volte, Ryōji era eccitato. Nonostante fosse irritato per l'insoddisfazione, quando l'interpretazione fu fissata tornò di buon umore. Un colpo di plettro alle corde e via:

dall'amplificatore riecheggiava il suono elettrico e la vaga nebbia di perplessità venne spazzata via dall'esplosione di tamburi che si propagava da dietro. Le dita della mano sinistra si muovevano ignare una dietro l'altra, e il corpo oscillava. Per chi suona la chitarra, è così. Dal mio canto, l'eco della base che mi si era impressa fino a poco prima rimaneva ancora al mio interno, ed era una sensazione piacevole.

Con la batteria davanti a sé, Tetsuo alzò le sopracciglia.

Anche Gorō scosse il capo, mentre reggeva con le mani l'asta del microfono. Sul suo viso si stava percependo una reazione.

Nello studio si sentirono delle indicazioni, ovvero la voce di Tani, dalla sala comandi. «Io, ecco, penso sia meglio rallentare il ritmo! Contenere anche il suono della chitarra. È meglio. Facciamolo sentire in profondità, dài!»

Noi quattro incrociammo subito gli sguardi e ci trovammo concordi ancora prima di proferire parola. «Scherzi?!» inveì Ryōji. «Farlo sentire in profondità! Come diavolo si fa?!»

«Se riuscite, potete anche sovrapporre i contrabbassi, secondo me!» disse Tani.

Ryōji schioccò la lingua. «Non è mica l'imitazione di Lou Reed, questa!»

Vicino a Tani, visibile oltre il vetro, Okazaki si stava grattando la testa.

Lì Gorō riportò con calma il viso al microfono e si appellò a Okazaki: «Okazaki, cosa ne pensa di questa canzone?»

Non immaginando forse di essere interpellato, al di là del divisorio Okazaki sembrava essere stato colto alla sprovvista.

«Okazaki, com'è?» Gorō ripeté la domanda un'altra volta.

Tani, seduto davanti all'attrezzatura, gettò uno sguardo a Okazaki che era in piedi accanto a lui. Quegli occhi erano dei freni: *per favore, non usare parole di troppo*.

Mi fissai sul corpo di Okazaki che aveva delle spalle larghe da sembrare proprio un orso. L'uomo, con una faccia seria, guardava dalla nostra parte. Poco dopo, dispiegò il viso, dicendo: «Non può vendere, questa!»

All'unanimità, allentammo le nostre espressioni. Questo perché, contrariamente alle sue parole, Okazaki, piegate entrambe le braccia in alto, stava tenendo i pollici in su.

«Signor Tani», a quel punto mi decisi. «Non è bello opporsi alla sua proposta, ma potrebbe lasciarci fare così questa canzone?»

Compresi che il volto imbronciato di Tani si stava storcendo ancora di più. «Allora, qui non è che lo stiamo facendo per gioco, eh», venne al punto. «Comunque sia, anche io devo fare in modo di riuscire a vendere»

«Ci faccia fare questa canzone a modo nostro»

«Allora...» L'espressione di Tani si rabbuiò ancora di più.

«In ogni caso», li prese la parola Gorō. «In ogni caso, questa è l'ultima registrazione, quindi perché no? Tanto comunque non vendiamo! No, Okazaki?»

Tani infilò le mani tra i capelli nero corvino, con un'espressione afflitta. Sporse la mascella in avanti, mise le dita sul pacchetto di sigarette che aveva a portata di mano e tamburellò bruscamente.

Che stranamente Okazaki stava esitando, lo capimmo anche noi. Dopo aver sbattuto forte le palpebre, fece una faccia come a dire: *accidenti!*

Il suono dalla sala comandi si interruppe. Al di là del vetro, Okazaki e Tani si stavano scambiando due parole. I due discutevano con facce severe e mi chiesi se stessero conversando o valutando. Tani sputava saliva, Okazaki rispondeva comprensivo e avanzava altre proposte. Riuscii a spiare questo scambio.

Nel frattempo, Ryōji si avvicinò a me. Mentre evitava il filo davanti ai piedi, disse: «Shigeki, cosa significa che è l'ultima?»

«Pare che Gorō abbia sentito di nascosto un discorso della casa discografica. Diceva che, fatto questo disco, siamo fuori»

«Sarà vero?!» Ryōji mosse la bocca borbottando. «Come facciamo coi live?»

«Ma i live riusciamo a farli! Mah, forse saranno in scala ridotta, però...»

«Però, se questo disco dovesse vendere, il discorso cambierebbe, giusto?» Ryōji ripeté le stesse cose che avevo detto io la sera prima.

«L'avrai capito anche tu però, Ryōji, penso...» gli dissi. «Non venderemo!»

«Già, lo so...», trattandosi di Ryōji, mi aspettavo si innervosisse di più, ma poiché con mia grande sorpresa si persuase facilmente, rimasi quasi deluso. «La società non è così clemente da portare avanti quelli che non vendono»

Doveva essersi rassegnato anche lui.

«Abbiamo fatto un buon lavoro finora», dissi.

Goro, che stava ascoltando, sussurrò: «È stato un successo».

«Oh, Shigeki», prese a parlarmi Okazaki dalla sala comandi. «Tani ce lo concede. Andiamo con la stessa esecuzione di poco fa! Solo non mi va giù di stare ai vostri ordini, quindi è una proposta anche mia»

«Che proposta?»

«Fatelo pensando sia davvero l'ultima registrazione. Non si rifà. Mettetecela tutta e incidiamo. In un colpo solo, una volta e basta»

«In un colpo solo?» Il mio sguardo incontrò quello di Ryōji e lì si incrociò anche con gli occhi di Gorō. Ebbi come l'impressione che l'aria tra noi quattro si fosse un po' riscaldata. Incidere ripetendo più volte l'esecuzione per ogni strumento, quasi a produrre pezzi di ricambio da manuale per poi metterli accuratamente insieme, era una modalità che non si confaceva alla nostra indole. Sarebbe stato come fabbricare scatolette. Volevamo registrare un'esecuzione in diretta, come se ci esibissimo live tutti insieme, alla stessa maniera del periodo amatoriale. Perciò, fummo felici della proposta di incidere in un colpo solo.

«È un vero e proprio colpo solo», disse ancora Okazaki. «Non si ripete. Non potete sbagliare!»

Non era escluso, supposi, che dopo aver fatto arrabbiare Tani, lì Okazaki si fosse forse convinto a dirgli: “Se puoi registrarci anche una volta sola, va bene”.

«Forse non avete fiducia in voi?» Okazaki assunse un tono di sfida.

«Sei tu a doverti prendere la responsabilità, qualunque sia l'esecuzione!» disse Ryōji aggressivo, ma facendo forse appello a tutte le proprie forze, stava ridendo.

«Be', quando vi sarete preparati e decisi, iniziate!» disse Okazaki.

Ci guardammo l'un l'altro a vicenda. Con Tetsuo alla batteria, rivedemmo due o tre punti nel fluire della canzone, ma a parte quello non parlammo molto.

«Bene, andiamo?» disse Gorō.

Guardai il basso appoggiato dalle spalle in giù e ricalcai i tasti con la mano sinistra. Per fare esercizio di riscaldamento, mossi leggermente le dita della mano destra e controllai il respiro. Vidi Ryōji allargare le gambe e preparare la chitarra. Gorō tolse il microfono dall'asta e lo agguantò.

Guardai a turno l'espressione di tutti e annuii. Si sentì Tetsuo battere le bacchette e contare. Nello stesso momento in cui la chitarra di Ryōji suonò, pizzicai le corde con le dita della mano destra.

Mentre eseguivo, mi dicevo di stare calmo. Insolitamente, mi resi conto che stavo per immergermi del tutto. Il suono basso che uscì sinuoso dallo strumento creò un turbine dentro cui fui inghiottito io stesso. Suono dopo suono, il turbine non svanì. Era piacevole e mi sembrò di star quasi per perdere la mia fredda calma.

La chitarra di Ryōji che suonava l'accordo parve prendere velocità e fu lì che montò con chiarezza la voce di Gorō. Una voce bassa, serena, che non gridava né peccava di nulla e si accordava bene anche con il mio strumento. Il taglio della chitarra scalfiva perfettamente l'aria dello studio. *Che valore e che spreco, davvero, un chitarrista che sa operare un taglio così fine!* pensai vagamente.

Se la mia solitudine fosse un pesce, per la sua enormità e ferocia, persino una balena scapperebbe. Certo, è così. Quelle parole furono un colpo alla testa. La solitudine feroce stava procurando delle grane a noi che ci esibivamo lì, lasciati indietro dalla tendenza dei tempi. Creai il turbine, così da rimuovere quel pesce. *Làsciatì inghiottire dal turbine, pesce, làsciatì inghiottire!* pensai.

La voce di Gorō, che aveva finito di cantare il bridge, si fermò e attaccò l'assolo della chitarra di Ryōji. Senza notevoli errori, facendoci trasportare dal sentimento più d'ogni cosa, tutto andò bene.

«Okazaki», Gorō iniziò a parlare davanti al microfono e io ebbi un sussulto. Questo perché parlò nonostante fossimo nel pieno dell'esecuzione e della registrazione. Pensai che forse si fosse dimenticato che eravamo in atto.

Non potendo interrompere a quel punto, continuammo a eseguire. Anche Ryōji stava sgranando gli occhi, ma non riuscì a fermare le dita.

«Okazaki, arriverà a qualcuno, questa?» disse tranquillamente Gorō, né cantando né lamentandosi. «Chissà, ci starà sentendo qualcuno? Voi che state sentendo ora questo disco, ditemelo per favore!»

Dal momento che ero in una posizione in cui riuscivo a vedere a malapena l'orecchio sinistro della sagoma posteriore di Gorō che impugnava il microfono, non capivo con che espressione stesse parlando. Però, era il suo solito tono moderato. «Come può non arrivare a nessuno una canzone così bella? Incredibile! Okazaki, a chi arriva? Noi abbiamo fatto tutto. Ci siamo divertiti, facendo quello che volevamo, ma finisce qui. Ora, che arrivi a qualcuno!» disse sollevato. «Lo chiedo per favore»

L'interludio finì e Gorō, come se nulla fosse accaduto, riprese a cantare.

«Menomale», disse Okazaki con sorriso affabile, rivolto a noi che eravamo entrati nella sala comandi. «È stata una bella esecuzione»

Tani non disse una parola. Teneva la sigaretta in bocca imbronciato, con le labbra serrate. «Senti un po', ma cos'era quel monologo? Così dal nulla, poi, ci sono rimasto davvero... non era neanche più il caso di suonare» Ryōji stratonò Gorō. «Era quasi imbarazzante!» finse di sfregarsi la pelle d'oca con enfasi.

«Ah» Anche Gorō era imbarazzato. «È che... Pur essendo una canzone così bella, non arriverà a nessuno. Quando ci ho pensato, mi è venuto da sfogarmi»

«Ah, era uno sfogo?» Ryōji rise.

«Che immaturi...» sussurrò Tani.

Fissavo l'espressione di Gorō. Non riuscivo a non pensare che fosse un tipo strano.

«Comunque», Tani aprì la bocca guardando l'orologio da parete. «Dato che la parte dell'interludio di poco fa la rifacciamo, riposatevi e riprendiamo subito!»

«Ovviamente ora va bene rifarla, eh!» Ryoji alzò la voce.

«Chiaro! Non si può mica lanciarla sul mercato con quella declamazione così com'è...»

«No, non la rifacciamo», si intromise a quel punto Okazaki con tono solenne. Tutti volgemmo lo sguardo su di lui. Anche Gorō era stupito.

«Come ho detto prima, con quella canzone la chiudiamo così com'è. Più che dire che non è male, direi che è stata davvero buona! Meglio di così non può andare»

«Sì, però, con quella... specie di opinione imbarazzante da ragazzo sensibile, cosa ci facciamo? Il monologo del piccolo Gorō»

«Cancelliamolo!» fu la risposta immediata di Okazaki. Proprio per il suo torace molto sviluppato, ergendosi con piena sicurezza di sé, spiccava nettamente.

«Tagliamo solo lì»

«Tagliamo? Tutto?» chiesi, non avendo capito il significato.

«Togliamo l'interludio! Va bene, no?»

«Ah, quindi senza interludio»

«Non direi proprio "senza". Proviamo a togliere il suono?»

«Non capisco che diamine di senso ha togliere il suono!» Ryōji si adirò.

«Abbassiamo poco a poco il suono e, quando non si sente più nulla, lo alziamo di nuovo. Facendo così, non sarà tanto innaturale»

«Tagliando, lo si deve almeno legare»

«Ma no» asserì Okazaki senza il minimo segno di preoccupazione. «Volete forse che l'urlo di Gorō arrivi a qualcuno? Con quella parte senza suono, è possibile che qualcuno percepisca qualcosa. Forse»

«Qualcuno? I sentimenti di Gorō?» aggrottai le sopracciglia.

«Ah, be', per quelli, a parte la madre, mi sembra impossibile!» Ryōji rise.

«Volete semplicemente fare qualcosa di strano, vero?» disse sottovoce il taciturno Tetsuo.

«Mah», Okazaki spalancò la bocca. Poi, continuò chiedendo anche se i Beatles non avessero usato tipo una frequenza udibile dai soli cani.

«Allora» Tani obiettò senza indugi. «Quello che dici tu, se lo fa una band normale, viene considerato rozzo e infantile»

Goro iniziò forse finalmente a sentire la propria responsabilità e disse timidamente: «Sono

stato proprio io il guastafeste, ma temo sia meglio rifarla»

«Quando *Like a Rolling Stone* di Dylan fu pronta, cosa disse la casa discografica? “Non c’è nessuno che ha fatto un singolo di sei minuti!” o no? Poi come andò? Ai canali radio arrivò una valanga di richieste che dicevano “Trasmettete tutti e sei i minuti”»

«Già» non potei far altro che assentire in rappresentanza degli altri membri della band.

«Perché si trattava di Dylan»

«Esatto», Tani schiacciò la sigaretta nel posacenere, con una faccia che diceva: *difficile da credere*.

«Comunque, va bene» Okazaki si fregò il naso con la mano destra e disse così, risoluto. «In ogni caso, non venderà».

Usciti dallo studio di registrazione, ci fermammo in un *izakaya* davanti alla stazione, fino a notte fonda. Alla fine, per quanto riguarda l’ultima canzone, si decise che andava bene così senza rifarla. «Come va va, non lo sappiamo», parlai, ma senza intenzione di scaricare la responsabilità.

«Mah, va bene» disse magnanimamente Okazaki, mentre beveva di buon umore la birra.

«Perché tanto non vende?» rise Gorō.

«Adesso magari! Ma prima o poi, verrete capiti», Okazaki fece un cenno con la testa. Poi, non appena il viso su cui erano aumentate di colpo le rughe si fece serio, sollevò silenziosamente il capo.

Quando sgranammo gli occhi chiedendoci cosa fosse successo all’improvviso, Okazaki disse a chiara voce che, nonostante stesse parlando in maniera lungimirante, forse non avrebbe saputo mantenere la promessa, e gli rincresceva.

Fu un colpo a sorpresa e rimanemmo piuttosto sconcertati.

Forse, da leader, avrei dovuto dire qualcosa, ma non mi uscì neanche una parola.

Okazaki ripeté che gli dispiaceva.

«Pazienza!» rispose Gorō.

«Poi, è un problema di talento», Tetsuo chinò il capo.

«Sarà, ma a me quel Tani non va giù» Forse per riportare la situazione all’atmosfera iniziale, Ryōji riprese a parlare in modo grossolano. «Non capisce niente. Non può dire quello che diavolo gli pare solo perché non gli piacciamo»

A quel punto, Okazaki alzò la testa. Poi, dopo aver mostrato un po’ di esitazione, sorrise: «A Tani piace la vostra musica!»

«Eh??» esclamammo noi in coro.

«Sul serio! Pensate forse che io chieda di fare da produttore a uno a cui non piacciono le vostre canzoni?» disse Okazaki e noi: «Per rassegnazione, lo abbiamo pensato», replicammo.

«Una volta, in treno, ho incontrato Tani. Teneva tra le mani il vostro disco. Sembrava non immaginare neanche che fossi un vostro conoscente, tanto da informarmi quasi: “Okazaki, forte questa band!”».

«Ma figurati!» Ryōji fece una smorfia.

Non so neanche io se quella fosse la verità o una storia inventata da Okazaki. Guardammo nel vuoto per un po', in silenzio. Sbucciavamo *edamame*¹⁸², bevendo birra. Dopo un po', Ryōji aprì la bocca: «Insomma, non si venderà! Se è così»

«Già...» Mentre Okazaki rideva, gli tremavano le spalle. «Per quanto si tratti della forza di Tani, forse è impossibile»

Seguì la nostra grassa risata.

«È deciso il titolo di quella canzone?» domandò Okazaki d'un tratto.

Risposi di no, sgranocchiando gli *edamame*. «Va bene qualsiasi cosa. Trattandosi di un pesce, vogliamo fare *La canzone del pesce*? Anche “fish” va bene»

«In inglese, *Fish Story* indica il racconto di *storie esagerate*¹⁸³» disse Tetsuo, che era stato in silenzio tutto il tempo, mentre allungava le mani verso il piattino degli *edamame*. Alla nostra esclamazione di ammirazione, Tetsuo rispose che sarebbe stato meglio sapere almeno l'inglese.

«Ma un giorno la vostra musica sarà riconosciuta!» Col passare del tempo la faccia di Okazaki si fece sempre più rossa e gli occhi iniziarono a fissarsi.

«Quando Okazaki dice che va bene, di solito significa che non sarà propriamente così», lo canzonai. «Del resto, sicuramente avranno da ridire sull'aver tolto il suono all'interludio della canzone di oggi! Tipo: “E questo che diamine è?”»

«Dici?» Okazaki sembrava non badarci minimamente. “Però, penso che anche quello possa avere diversi effetti»

«Che effetti dovrebbe avere?» alzò la voce Ryōji.

¹⁸² Fagioli di soia lessi, solitamente serviti come stuzzichini.

¹⁸³ “Fish Stories”: genere di racconti fantastici facenti parte delle “Tall Tale”, storie incredibili descritte come reali, che nasce dalla tendenza dei pescatori a esagerare la dimensione della loro caccia. In giapponese: 法螺話 *horabanashi*.

«Ad esempio», Okazaki cercò in fretta un aneddoto. Faceva sempre così, tutto a caso. «Ad esempio, facciamo che un ragazzo sta ascoltando quella canzone. Come posto, ecco, un *kissaten*¹⁸⁴ può andare. È seduto, chiude gli occhi e ascolta attentamente. Però, durante quel pezzo senza suono, gli giunge per caso alle orecchie la voce di una ragazza e alza la testa»
«Cosa stai dicendo?!» Gorō era allibito.

«È giusto il momento in cui la cameriera dice qualcosa e così il ragazzo, sentendo all'improvviso la sua voce, per la sorpresa ha un sussulto»

«Poi, i due si guardano e si innamorano. Questo non lo dici?» Ryōji alzò il tono.
«I due si sposano felici e così via...» adattai la storia con un sorriso aspro.

«Ecco» Okazaki rise fragorosamente. «Ecco: insomma, anche la vostra canzone sarà servita a qualcosa»

«Quello non c'entra niente con gli effetti della musica!» Il parere di Ryōji fu pungente.

«E basta! Sarà bene così. E, una volta sposati, anche quei due avranno un bambino»

«Ah, ma continua ancora?» Gorō si sistemò i capelli e ordinò spiedini di pollo al cameriere.

«Spiedini di pollo, d'accordo» rispose il cameriere con foga.

«Sì, che continua. Quindi, quel bambino diventerà una persona in gamba. Che ne dite? Fantastico, no?»

«Con “persona in gamba” che vuoi dire?» chiesi.

«Che ad esempio vince il Premio Nobel o qualcosa del genere»

Rimproverammo a Okazaki che era misera, l'idea del Premio Nobel.

«Che noia che siete! Comunque, la vostra canzone, dopo tanti giri, sarà utile al mondo. Intendo dire che anche quello è possibile»

«Che assurdità» borbottai e tutti concordarono con un «vero!». «Se è così, è lo stesso che dire “Il minimo battito d'ali di una farfalla è in grado di provocare un uragano dall'altra parte del mondo”¹⁸⁵», dissi. «Poi, in genere, cose come il Premio Nobel non c'entrano con la musica!»

«Non diventano neanche *storie esagerate*» esclamò Tetsuo.

A quel punto, osservai a turno il volto dei membri della band che sedevano sul tatami e vidi Okazaki a cui stava facendo effetto l'alcol. Così, «Pensi di aver fallito?» chiesi. «Lasciando l'azienda e facendo il manager per noi, hai fallito?»

Il collo di Okazaki, ubriaco, era diventato rosso, ma l'uomo rispose con parole chiare: «Eh,

¹⁸⁴ Sala da tè, bar.

¹⁸⁵ Letteralmente: “Se il vento soffia, il negozio di barili guadagna”.

sì, ho fallito» Immediatamente, Ryōji e io esprimemmo il nostro malcontento. «Ma c'è poco da fare!» continuò Okazaki. «È che mi piaceva un sacco la vostra band!» Non che fossi imbarazzato, ma alzai il bicchiere: «Brindiamo?» Tutti concordi sul fatto che non avesse importanza a cosa brindare, decidemmo così: «Che ne dite di brindare al Signor Tani?»

Dieci anni dopo

Con il titolo di specialista della rete, i suoi risultati lavorativi, per non parlare dei lineamenti armonici visti in foto, pensavo che la ragazza di nome Tachibana Asami fosse solo un interlocutore dal ragionamento logico, non molto alla mano. Così, quando la incontrai, fu una sorpresa.

Raccoglievo informazioni da lei nell'ufficio accoglienza dell'azienda. Nonostante fosse di sicuro stanca, sottoposta da non so quanti mesi a interrogatori solo sullo stesso contenuto, la ragazza mi accolse serenamente. Quando dissi: «Dai risultati, Signorina Tachibana, si può dire sia colei che ha salvato il mondo, giusto?», lei abbassò lo sguardo: «Non esageriamo» «Però, se lei non avesse scoperto un'imperfezione in quella rete, forse sarebbe successo il peggio. Per come la penso io, c'è stato un problema simile al cataclisma che si era supposto per la questione del nuovo millennio, giusto?»

«Ma quello, più che chiamarlo un'imperfezione della rete, è stato un problema causato dall'uomo»

«Ah! Una cosa premeditata. Quindi, inutilmente pericolosa, no?»

Nel presente in cui si è diffuso internet, in tutte le imprese, in tutti i paesi si sta creando tensione riguardo alla sicurezza della rete nelle comunicazioni di ogni genere. Per questo motivo, gli specialisti sono aumentati. Tuttavia, per quanto severamente si stia sorvegliando, appaiono individui che colpiscono nei momenti di distrazione. Sono uomini pieni di curiosità e amanti delle sfide, che non sanno come ammazzare il tempo e pianificano di provocare malfunzionamenti, intrufolandosi contemporaneamente nei sistemi di centrali elettriche, mezzi di trasporto e così via, di non so quanti tra i principali paesi. «Perché sembrava interessante»: così definirono il movente coloro che furono arrestati in Europa, che non erano stati spinti da particolari ideologie o convinzioni. «Nel mondo attuale, poiché ci si affida a sistemi per la maggior parte delle cose, vi è la tendenza a escludere le persone, quindi nel momento in cui si distrugge un po' un sistema, ad esempio, anche solo facendo venir fuori una parte delle variabili, hanno luogo grandi catastrofi. Non è interessante poter mandare in

tilt il mondo, solo giocherellando con il PC davanti casa?» dicevano.

Pianificavano innanzitutto di far estendere, a effetto domino, danni ai programmi di gestione del traffico ferroviario, ai sistemi per il cambiamento di colore dei semafori e così via. I criminali, essendo di nazionalità sparse, non si erano trovati faccia a faccia neanche una volta.

Se Tachibana Asami non fosse esistita, forse, molti esseri umani sarebbero diventati vittime di un “sembrava interessante”.

Durante un test di carico nel sistema per le basi di collegamento della telefonia mobile estera, la ragazza trovò qualcosa di strano e per caso se ne interessò. Dopo aver condotto un mese di indagini di propria iniziativa, scoprì un accesso sospetto. Annunciò subito nei forum della rete il contenuto dell’indagine e, scavalcando paesi e settori industriali, scovò fenomeni analoghi anche in altri sistemi.

Gli specialisti la applaudirono per essersene accorta. Molti ingegneri si meravigliarono per la prontezza dei provvedimenti, ma oltre a quello, provarono ammirazione per il carattere cortese e umile di Tachibana Asami. *Se avesse assunto un atteggiamento saccente come per vantarsi, forse gli altri non si sarebbero decisi a collaborare, no?*, la lodavano.

«Le persone in generale non ne sono a conoscenza, ma se non ci fosse stata lei, non so davvero cosa ne sarebbe stato di tutti ora» dissi, ma non era adulazione.

Così, la ragazza rise ancora imbarazzata, ma continuò: «Se è per questo...circa dieci anni fa, sono incappata in un dirottamento»

Mi porsi di scatto in avanti. «Cioè? Cosa?»

Per riflesso, verificai con lo sguardo che il pulsante del registratore fosse premuto. «Non è uno scherzo, forse saremmo morti tutti allora. Erano dei criminali disperati, senza un obiettivo. Però, una persona ci trasse in salvo»

Allora, la ragazza mi parlò delle azioni dell’uomo che, da solo, aveva sconfitto uno a uno tutti i criminali. Ascoltai, stando attento a non farmi abbindolare.

«Quindi, quella persona ha salvato lei, Signorina Tachibana, che ha salvato il mondo!»

Mentre dicevo così, appuntai “dirottamento” sul foglio che avevo sottomano. Chiedendomi in che punto dell’articolo avrei dovuto inserirlo, iniziai a sistemare a mente l’impaginazione. Poiché non aveva a che fare con l’argomento centrale, mi attraversò anche la preoccupazione che potesse essere cestinato.

«I ringraziamenti vanno al padre di quella persona» disse così la ragazza, ma io non compresi il significato. Nel dubbio, feci un sorriso di circostanza e annuii ambiguamente: «Ah, sì?»

B

駅前でアンケート調査 何で俺ばっかこんな目に
バインダーなんか首から下げ 誰からも目をそらされ
見ず知らずの奴になんか 教えるもんかよ個人情報
もう空は薄い藍色 改札越えたら何色？

ビルの壁ではタイトルマッチ 日本人初のヘビー級
背広姿がシャドウボクシング 女子高生はそいつを写メ
几帳面が売りの先輩は 奥さんが出ていったらしい
大声でデスク蹴っ飛ばし 大事なデータを飛ばしちゃった

“出会い” はあの人にもあって 一緒になったんだろうな
どんな出会いだったのか？ 何故だか妙に気になった
まるで進まないアンケート 自信喪失へこんじゃうよ
そんなふうにさけないで

ベリー ベリー ストロング いつか 誰かが言ってた
ベリー ベリー ストロング 強い絆の話だよ
ベリー ベリー ストロング ああ つながってる誰かと
ベリー ベリー ストロング いつ どこで 会う？

ボクシングはもう2ラウンド じょじょに膨らむ人ばかり
誰かが「倒せ!」と叫んで チャンピオンが不敵に笑う
正面から歩いてくる 髪を束ねた女の人は
連敗続きのこの俺に「いいですよ」と言ってくれた

受け入れられるって嬉しいな! 肩の力も抜けていく
「立っている仕事は大変ですね」やさしいねぎらいの言葉
ふいに俺は答える「でも座りっぱなしも大変でしょうね」
自分の仕事が一番辛いと思う奴にはならない

彼女の親指あたりに マジックのメモ書きで「シャンプー」
俺は別に何の気もなく それを見て呟いた「シャンプー」
彼女小さな声で「今日、安いですよ。忘れないように」

その姿可笑しくて

ベリー ベリー ストロング それが 劇的じゃなくても
ベリー ベリー ストロング 知りたい 絆っていうやつ
ベリー ベリー ストロング ああ つながってる誰かは
ベリー ベリー ストロング いま どこに いる？

翌日の新聞には“新チャンピオン誕生”の文字
お祭り騒ぎのワイドショー 知ったかぶりのコメンテーター
コンビニでサンドイッチ買って 会社の前で食べ終える
パソコンに向かう先輩が 今日少しだけ笑ってる

「夕べ電話で話したんだ。ずっと音信不通だったから、
電話でも繋がってたのが嬉しい」と言って笑った
「どんな風に出会ったんですか？」俺は素直に聞いてみる
先輩は少年のように 耳まで真っ赤に染めてる

「聞いたら絶対笑うよ」「大丈夫、笑いません」
十歳も年上の人が その瞬間まるで同級生
「横断歩道で財布を拾ってあげたのが最初だよ。陳腐だろ…」と照れた

ベリー ベリー ストロング 胸に鳴り響くティンパニー
ベリー ベリー ストロング 強い絆の話だよ
ベリー ベリー ストロング ああ つながってる誰かと
ベリー ベリー ストロング いつ どこで 会う？

ベリー ベリー ストロング 会いたい あなたを見つけない
ベリー ベリー ストロング まだ 気付いてないだけかな…
ベリー ベリー ストロング ああ つながってるあなたは
ベリー ベリー ストロング もう そばに いる？

Eki mae de ankēto chōsa nande ore bakka konna me ni
Baindā nanka kubi kara sage dare kara mo me wo sorasare
Mizushirazu no yatsu ni nanka oshieru mon ka yo kojīn jōhō
Mō sora wa usui ran'iro kaisatsu koetara nan iro?

Biru no kabe de wa taitoru macchi nihonjin hatsu no hebīkyū
Sebiro sugata ga shadō bokushingu joshikōsei wa soitsu wo shame
Kichōmen ga uri no senpai wa okusan ga deteita rashii
Ōgoe de desuku kettobashi daijina dēta wo tobashichatta

"Deai" wa ano hito ni mo atte issho ni nattandarō na
Donna deai datta no ka? Naze da ka myōni ki ni natta
Maru de susumanai ankēto jishin sōshitsu hekonjau yo
Sonna fū ni sakenaide

Berī berī sutorongu itsuka dareka ga itteta
Berī berī sutorongu tsuyoi kizuna no hanashi da yo
Berī berī sutorongu aa tsunagatteru dareka to
Berī berī sutorongu itsu doko de au?

Bokushingu wa mō ni raundo jojo ni fukuramu hito dakari
Dareka ga "Taose!" to sakende champion ga futeki ni warau
Shōmen kara aruite kuru kami wo tabaneta onna no hito wa
Renpai tsuzuki no kono ore ni "ii desu yo" to ittekureta

Ukeirerarerutte ureshii na! Kata no chikara mo nukete iku
"Tatteiru shigoto wa taihen desu ne" yasashii negirai no kotoba
Fui ni ore wa kotaeru "demo suwarippanashi mo taihen deshō ne"
Jibun no shigoto ga ichiban tsurai to omō yatsu ni wa naranai

Kanojo no oyayubi atari ni majikku no memokaki de "shānpū"
Ore wa betsu ni nan no ki mo naku sore wo mite tsubuyaita "shānpū"
Kanojo chiisana koe de "Kyō, yasundesu yo. Wasurenai yōni"
sono sugata okashikute

Berī berī sutorongu sore ga gekiteki janakutemo
Berī berī sutorongu shiritai kizuna tte iu yatsu

Berī berī sutorongu aa tsunagatteru dareka wa
Berī berī sutorongu ima doko ni iru?

Yokujitsu no shinbun ni wa "shin champion tanjō" no moji
Omatsuri sawagi no waidoshō shittakaburi no komentētā
Konbini de sandoicchi katte kaisha no mae de taboeru
Pasokon ni mukau senpai ga kyō wa sukoshi dake waratteru

"Yūbe denwa de hanashitanda. Zutto onshin futsū datta kara,
Denwa demo tsunagatteta no ga ureshii" to itte waratta
"Donna fū ni deattandesu ka?" ore wa sunao ni kīte miru
Senpai wa shōnen no yōni mimi made makka ni someteru

"Kiitara zettai warau yo" "Daijōbu, waraimasen"
Jūsai mo toshiue no hito ga sono shunkan marude dōkyūsei
"Ōdanhodō de saifu wo hirotteageta no ga saisho da yo. Chingusai darō..." to tereta

Berī berī sutorongu mune ni nari hibiku tinpanī
Berī berī sutorongu tsuyoi kizuna no hanashi da yo
Berī berī sutorongu aa tsunagatteru dareka to
Berī berī sutorongu itsu doko de au?

Berī berī sutorongu aitai anata wo mitsuketai
Berī berī sutorongu mada kizuitenai dake kana...
Berī berī sutorongu aa tsunagatteru anata wa
Berī berī sutorongu mō soba ni iru?

BIBLIOGRAFIA

Opere e testi di Isaka Kōtarō

ISAKA Kōtarō, *Fisshu Sutōrī* (Fish Story), Tōkyō, Shinchōsha, 2007.

伊坂幸太郎、『フィッシュストーリー』、東京、新潮社、2007.

ISAKA Kōtarō, *Shinigami no seido* (La precisione della Morte), Tōkyō, Bungeishunjū, 2008.

伊坂幸太郎、『死神の制度』、東京、文芸春秋、2008.

ISAKA Kōtarō, *Ahiru to kamo no koin rokkā* (L'armadietto dell'anatra domestica e dell'anatra selvatica), Tōkyō, Tōkyō Sōgensha, 2003.

伊坂幸太郎、『アヒルと鴨コインロッカー』、東京、東京創元社、2003.

ISAKA Kōtarō, *3652 - Isaka Kōtarō esseishū* (3652 – Raccolta di saggi di Isaka Kōtarō), Tōkyō, Shinchōsha, 2010.

伊坂幸太郎、『3652 伊坂幸太郎エッセイ集』、東京、新潮社、2010.

ISAKA Kōtarō, *Jūryoku Piero* (Pierrot, la gravità), Tōkyō, Shinchōsha, 2003.

伊坂幸太郎、『重力ピエロ』、東京、新潮社、2003.

ISAKA Kōtarō, *Gōrudēn suranbā* (Golden Slumber), Tōkyō, Shinchōsha, 2007.

伊坂幸太郎、『ゴールデンランバー』、東京、新潮社、2007.

ISAKA Kōtarō, *Aine kuraine naitomujīku* (Eine Kleine Nachtmusik), Tōkyō, Gentōsha, 2014.

伊坂幸太郎、『アイネクライネナイトムジーク』、東京、幻冬舎、2014.

ISAKA Kōtarō, *Gurasuhoppā* (Cavalletta), Tōkyō, Kadokawa, 2007.

伊坂幸太郎、『グラスホッパー』、東京、角川、2007.

ISAKA Kōtarō, SAITŌ Kazuyoshi, *Kizuna no hanashi* (Storia di un legame), Tōkyō, Kōdansha, 2007.

伊坂幸太郎、斉藤和義、『絆のはなし』、東京、講談社、2007.

Altri testi

EDOGAWA, Ranpo, *La belva nell'ombra*, trad. di Graziana Canova, Venezia, Marsilio, 2002.

BERRA, John (a cura di), *Directory of world cinema: Japan 2*, Chicago USA, Intellect, 2012.

BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.

MINATO Kanae, *Shirayuki hime satsujin jiken* (Il caso dell'omicidio di Biancaneve), Tōkyō, Shūeisha, 2014.

湊かなえ、『白ゆき姫殺人事件』、東京、集英社、2014.

NOVIELLI, Maria Roberta, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001.

NOVIELLI, Maria Roberta, *Metamorfosi. Schegge di violenza nel nuovo cinema giapponese*, Venezia, EpiKa, 2010.

NOVIELLI, Maria Roberta, SCROLAVEZZA, Paola, *Lo schermo scritto. Letteratura e cinema in Giappone*, Venezia, Cafoscarina, 2012.

ŌNISHI Fumie *hen*, *Isaka Kōtarō zenshōsetsu gaidobukku* (Guida completa ai romanzi di Isaka Kōtarō), “Yōsensha MOOK”, Tōkyō, Yōsensha, 2011.

大西史恵[ほか]編、『伊坂幸太郎全小説ガイドブック』、洋泉社 MOOK、東京、洋泉社、2011.

PERISSINOTTO, Alessandro, *La società dell'indagine: riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008.

SAKANOUÉ Yōko *hen*, *Isaka Kōtarō: debyū jūnen aratanaru ketsui: sōtokushū* (Isaka Kōtarō: a dieci anni dal debutto nuove decisioni: numero speciale completo), “Bungei bessatsu Kawade Yume Mukku” (Volume speciale di arte e letteratura Kawade Yume Mook), Tōkyō, Kawade Shobō Shinsha, 2010.

坂上陽子編、『伊坂幸太郎: デビュー10年新たなる決意: 総特集』、文藝別冊 Kawade 夢ムック、東京、河出書房新社、2010.

Sitografia

ARAKAWA Toru, *Dissolving Patterns: The Wasteland Films of Abe, Teshigahara and Takemitsu*, University of Tokyo/JSPS.

http://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/publications/pdf/UTCP_23_2_arakawa.pdf,

ultimo accesso: 24/05/2016.

CHIDA Minoru, *A study of the essays on the novels by Ryunosuke Akutagawa in his after years*, 2009, https://m-repo.lib.meiji.ac.jp/dspace/bitstream/10291/10808/1/bungakuronshu_32_269.pdf ultimo accesso 22/03/2016.

GRILLI, Peter, *The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu*, The criterion collection, 2007.
<https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu> ultimo accesso: 25/05/2016.

MATSON Yuji, *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kôbô and Teshigahara Hiroshi* B.A., University of British Columbia, 2002.
<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.509.482&rep=rep1&type=pdf> ultimo accesso: 24/05/2016.

SAITO, Satomi, *Culture and Authenticity: the discursive space of Japanese detective fiction and the formation of the national imaginary*, PhD thesis, University of Iowa, 2007, <http://ir.uiowa.edu/etd/145/>, ultimo accesso 28/03/2016.

SCHILLING, Mark, 'Chonmage Purin (Chonmage Pudding)' *A fish-out-of-water tale with extra calories* in "The Japan Times", 23 luglio 2010.
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2010/07/23/films/film-reviews/chonmage-purin-chonmage-pudding/#.Vy8KVG6LRdj>, ultimo accesso: 08/05/2016.

SELIGARDI, Beatrice, *Per un'analisi della transmedialità intra- ed extra- letteraria: Swann di Carol Shields*, *Between*, II.4 (2012).
<http://www.Between-journal.it>, ultimo accesso: 22/05/2016.

SHIMADA Sôji, *Dai ikkai Shimada Sôji suiri shôsetsushô - Shimada sensei no honkaku misuteri no teigi ni tsuite* (Prima edizione Premio Shimada Soji per romanzi polizieschi - sulla definizione di "vero *mystery*" del Maestro Shimada) in "WS kan Shimada Sôji 'Shimada

Sōji Supervision Website".

島田荘司, 『第一回島田荘司推理小説賞、島田先生の本格ミステリーの定義について』、in WS 刊 島田荘司 "Sōji Shimada Supervision Website". <http://ssk-ws.cside3.com/new/award/note1.htm>, ultimo accesso 28/03/2016.

1993 nen: dai 16 kai pia firumu fesutibaru - PFF awādo 1993 (1993: sedicesima edizione del Pia Film Festival – Premi PFF). 『1993年: 第16回ぴあフィルムフェスティバル-PFF アワード』 in “PFF Pia Film Festival”. <http://pff.jp/jp/award/1993.html>, ultimo accesso: 03/05/2016.

Shudaika & seisaku staffu (Canzone principale & staff di produzione) “Fisshu sutōrī to Sekkusu Pisutoruzu” (“*Fisshu Sutōrī* e Sex Pistols”). 『主題歌 & 製作スタッフ』 in フィッシュストーリーとセックスピストルズ.

<http://fishstory-movie.jp/sex/staff.html> ultimo accesso: 13/15/2016.

Shindō Kanetoshō jushōsha ichiran (lista dei vincitori del Premio Shindō Kaneto) in Shindō Kanetoshō (Premio Shindō Kaneto). 『新藤兼人賞受賞者一覧』、新藤兼人賞 in “Shindo Kaneto awards”.

<http://www2.odn.ne.jp/jfma/archives.html>, ultimo accesso: 08/05/2016.

Kazuyoshi Saito Offical Website: <http://www.kazuyoshi-saito.com> ultimo accesso : 27/05/2016.

Materiale audiovisivo

NAKAMURA Yoshihiro, *The foreign duck, the native duck and God in a coin Locker*, DVD, Third Window Films, 2012.

NAKAMURA Yoshihiro, *Fish Story*, DVD, Third Window Films, 2010.

Indice delle immagini

Fig. 1 *Ahiru to kamo no koin rokkā*, Kawasaki/Eita, in *Windows on World, The Foreign Duck, The Native Duck and God in a Coin Locker* (via uk-anime.net), 2013

<https://windowsonworlds.com/tag/the-foreign-duck-the-native-duck-and-god-in-a-coin-locker/>

Fig. 2 *Fisshu Sutōrī*, La band Gekirin esegue il brano *Nanimo nai*, in *Asian Wiki*
http://asianwiki.com/Fish_Story

Fig. 3. *Fisshu Sutōrī*, Asami/Tabē Mikako, in *Asian Wiki*
http://asianwiki.com/Fish_Story

Fig. 4. *Fisshu Sutōrī*, il vinile di *Fish Story* dei Gekirin che compare nel film, in *Asian Wiki*,
http://asianwiki.com/Fish_Story

Fig. 5 *Gōrudēn suranbā*, Aoyagi/Sakai Masato in *Asian Wiki*
http://asianwiki.com/Golden_Slumber

Fig. 6 *Potechi*, Imamura/Hamada Gaku in *Cinema café.net*
<http://www.cinemacafe.net/movies/cgi/23935/>

Dizionari

Dizionario elettronico CASIO EX-word Dataplus 5 XD-A7400

WEBLIO 英和和英, <http://ejje.weblio.jp/>