



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea
Magistrale

**Di perdita e
di
abbandono:
Murakami
Haruki e
*Ascolta la
canzone del
vento***

— con traduzione
integrale dell'opera —



Università Ca'Foscari Venezia

Relatore

Ch. Prof. Carolina Negri

Correlatore

Ch. Prof. Caterina Mazza

Laureando

Martina Piva Veroi

Matricola 835204

Anno Accademico

2015/ 2016

要旨

本論文は現代小説家村上春樹のデビュー作品の『風の歌を聴け』を中心とした論文である。

1979年に『風の歌を聴け』は群像新人文学賞を受け、その後単行本化された。

小説家の人気にもかかわらず、彼のデビュー作品と次の『1973年のピンボール』は日本国外では2015年まで未刊のままであった。2015年にはアメリカとイギリスでこの二つの小説の英語の翻訳が合本で出版され、その翌年イタリア語にも翻訳され、イタリアでも出版された。

村上春樹や『風の歌を聴け』についての研究論文、評論、エッセイなどの大多数は日本の評論家や研究者によって書かれており、その中で特に本論文を書くために参考になったのは平野芳信と石原千秋と加藤典洋の著作である。また、文学界で人気のある研究者の英語の研究論文も数多くある。その中で、特にジェイ・ルービンとマシュー・ストレッチャーの作品は参考になった。村上春樹についての日本語や英語の論文が無数にあるのに対し、この作家についてのイタリア語の重要な論考の数は非常に少ない。さらに、これらの作品の中で『風の歌を聴け』は殆んど触れられておらず、または、軽く扱われている。しかし、村上の極めて長く、多作のキャリアの出発点となる『風の歌を聴け』を分析することは重要であると思われる。

本論文は主に四つの部分に分かれている。1章では、小説家としてのデビューまでの村上春樹の評伝を述べ、その後文壇はそのデビュー作品をどのように受け止めたか、また、村上春樹は文壇に対してどのような態度を取ったのかということに触れる。文壇の多くは、村上春樹の第一作も次の作品も、作品中のポップカルチャーの影響の大きさと作家の大人気のため、純文学として認められないという考えだった。しかし、村上春樹は批判をあまり気にすることなく、文壇に歓迎してもらうことにあこがれているわけではないと言った。彼にとって一番大事なことは自分の話を語れることとそれらを自分なりのスタイルで伝えられることだということである。

2、3章では、『風の歌を聴け』の内容を詳しく分析した。2章では小説の構造、ストーリーとプロット、作品のいろいろな解釈を検討しており、作品の「教訓」についても論じる。それから、3章では、登場人物、作品の舞台、作品で触れられるテーマやライトモチーフ、作家の個人的なスタイルについても論じる。

4章では、デビューから今日までの村上のキャリアを要約した。それから、最後に結論を提示した。

本論文の主な点は2、3章で見えてくる。それらは結論で再度触れられるが、まとめると以下ようになる。まず、主張したいのは、村上春樹がこの最初の短い小説で、その後の作品で展開され、深められていくノスタルジア、喪失感、死、無常、連帯感などといったテーマや二つの世界の存在、井戸、アメリカの文化などのようなライトモチーフを描き始めたということである。また、この一作目では簡単な言葉、リズム、ユーモアに基づいた作家の個人的な文体も形を成し始めている。それから、『風の歌を聴け』の中には小説家の思想の基本となるメッセージが隠されていることである。このメッセージは小説の題名通り「風の歌を聴」いて、つまり、どのような困難で不可解な状況に陥っても、不思議な人生の成り行きに身を任せよという「教訓」である。

なお、最後に、昨年アントニエッタ・パストーレの翻訳による『風の歌を聴け』のイタリア語訳がエイナウディ出版社によって出版されたが、それ以前に私も自分で『風の歌を聴け』のイタリア語訳を試みていたので、私のバージョンを論文に付録として追加した。

Indice

Introduzione	p. 3
---------------------------	------

Capitolo 1: Da zero all'esordio

1.1 Il ragazzo dello Hanshinkan	p. 10
1.2 Dagli anni del liceo a Kōbe al trasferimento a Tōkyō	p. 12
1.3 L'esperienza dello Zenkyōtō	p. 16
1.4 Matrimonio e Peter Cat	p. 18
1.5 "Romanzi nati sul tavolo della cucina"	p. 20
1.6 Letteratura pura o non pura? Questo <i>non</i> è il problema	p. 24

Capitolo 2: La struttura, il messaggio, l'invito all'abbandono

2.1 Un romanzo a frammenti	p. 30
2.2 La storia che Boku racconta	p. 35
2.3 La storia che Boku vorrebbe raccontare	p. 36
2.4 Un rapporto catartico	p. 39
2.5 Libero sfogo all'immaginazione	p. 43
2.6 Quello che non cambia	p. 53
2.7 E il titolo?	p. 54

Capitolo 3: L'universo di Murakami prende forma

3.1 Personaggi senza nome, città senza nome	p. 62
3.2 Boku, la firma di Murakami	p. 65
3.3 Gli altri personaggi	p. 71
3.4 Pozzi, musica, animali e non solo: i motivi che diverranno ricorrenti	p. 85
3.5 Sobrietà, ritmo e <i>humor</i> : la base di uno stile personale	p. 91

Capitolo 4: Il corso degli eventi

4.1 Dopo <i>Ascolta la canzone del vento</i>	p. 95
4.2 L'inizio del "fenomeno Murakami"	p. 98

4.3 Cambia la direzione del vento	p. 101
4.4 Conclusioni	p. 107
Bibliografia	p. 112
Sitografia	p. 116
Filmografia	p. 116
Appendici	
Appendice 1 — Abbreviazioni	p. 117
Appendice 2 — Ascolta la canzone del vento	p. 118

Introduzione

Nell'aprile del 1978, durante la partita inaugurale della stagione di baseball degli Yakult Swallows contro gli Hiroshima Carps, alle soglie dei trentanni, Murakami Haruki 村上春樹 (1949) ebbe all'improvviso l'illuminazione che lo avrebbe condotto a scrivere il suo primo romanzo e a diventare, in seguito, il punto focale di un vero e proprio fenomeno. Questo si sarebbe diffuso in tutto il mondo come una sorta di febbre, mania: si tratta del cosiddetto "fenomeno Murakami". Sono passati ormai quasi quarant'anni dall'esordio dello scrittore nipponico, che ha continuato ad essere prolifico in tutto questo arco di tempo, cimentandosi non solo nella scrittura di romanzi, ma anche di racconti e saggi, nonché di traduzioni di importanti opere di letteratura "pop" americana di cui egli è stato un grande amante sin dall'adolescenza.

Ma torniamo all'inizio, alla sua prima fatica. Murakami stava guardando la partita, comodamente seduto al Meiji Jingū Stadium di Tōkyō, bevendo birra — tanto amata anche dai suoi protagonisti — quando, non appena il nuovo battitore degli Yakult, Dave Hilton, battè un doppio, nella mente dello scrittore emerse, repentina, l'idea di scrivere. "Sì, scrivo un romanzo," pensò. Il frutto di questa sorta di rivelazione divina fu *Ascolta la canzone del vento* (*Kaze no uta wo kike* 風の歌を聴け, 1979), con cui vinse il premio letterario per scrittori esordienti indetto dalla rivista *Gunzō*, il *Gunzō shinjin bungakushō* 群像新人文学賞. *Ascolta la canzone del vento* è proprio l'oggetto di indagine della presente tesi.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad affrontare la traduzione, l'analisi e la critica di *Ascolta la canzone del vento* sono, in primo luogo — inutile dirlo — la passione e l'interesse che nutro nei confronti dell'opera di Murakami, un amore nato sin dalla mia prima lettura, con la raccolta di racconti *Tutti i Figli di Dio danzano* (*Kami no kodomotachi wa mina odoru* 神の子供たちはみな踊る, 2000) durante il mio primo anno universitario; e, altrettanto importante, la carenza di studi in lingua italiana sull'autore: esistono molti brevi articoli, interviste, pubblicate su giornali, riviste e in svariati siti internet, e saggi brevi, in testi universitari e in rete, ma l'unico studio esteso facilmente reperibile è *I segreti di Murakami: vita e opere di uno degli scrittore più misteriosi e più amati* (*Murakami Haruki no himitsu: zero kara wakaru sakuhin to jinsei* 村上春樹の秘密: ゼロからわかる作品と人生, 2010) del critico Tsuge Teruhiko 柘植 光彦 (1938-2011). Nel saggio viene ripercorsa la vita dello scrittore e sono toccate tutte le opere

principali fino all'ultima trilogia:¹ esso offre una piacevole panoramica, ricco di aneddoti e curiosità, adatto anche — o, forse, che meglio si addice — a una lettura non accademica. Tuttavia, si tratta dell'unica monografia sull'autore reperibile in lingua italiana: in quanto tale, ha senz'altro costituito un'utile fonte da cui trarre spunto e informazioni, soprattutto per quanto riguarda le notizie biografiche su Murakami.

L'aspetto che più mi appassionava all'idea di affrontare questo argomento era la traduzione del romanzo: rimasto inedito ovunque al di fuori del Giappone — dove, nel 1987, era stata rilasciata un'edizione in inglese dalla casa editrice Kōdansha con traduzione di Alfred Birnbaum dal titolo *Hear the wind sing*,² alla cui diffusione Murakami non aveva acconsentito, fino a tempi recenti, poiché considerava le sue prime opere immature —, fino al 2015, anno in cui fu pubblicata una traduzione in lingua inglese dalla casa editrice americana Alfred A. Knopf, *Wind/Pinball* — la quale include anche il seguito dell'opera, *Pinball, 1973* (*1973 nen no pinbōru* 1973年のピンボール, 1980) —, *Ascolta la canzone del vento* diviene finalmente disponibile ai lettori italiani nel giugno del 2016 con il rilascio di *Vento & Flipper* da parte di Einaudi. Anche in Italia, *Ascolta la canzone del vento* viene pubblicato in un unico volume con il suo seguito, *Il flipper del 1973*. Quest'ultimo, come l'opera d'esordio, non era stato ritenuto degno da Murakami di essere fatto conoscere al pubblico straniero: la trama troppo frammentaria, poco sviluppata, come poco e frammentato era il tempo che lo scrittore aveva da dedicarvi, come verrà spiegato più avanti. La prima opera grazie alla quale egli fu conosciuto all'estero fu il suo terzo romanzo, il primo con un vero e proprio intreccio: tradotto in inglese nel 1989, sette anni dopo l'uscita dell'originale, arrivò in Italia nel 1992 col titolo di *Sotto il segno della pecora* (*Hitsuji wo meguru bōken* 羊をめぐる冒険, 1982).³ Così il primo libro che avvicinò i lettori oltreoceano a Murakami fu l'ultimo della cosiddetta “trilogia del Ratto”,⁴ anche se quello che lo consacrò a scrittore di fama mondiale fu il bestseller *Norwegian wood* (*Noruei no mori* ノルウェイの森,

¹ Mi riferisco a 1Q84, di cui le prime due parti furono pubblicate in un unico volume il ventinove maggio del 2009, mentre la parte finale il sedici aprile dell'anno seguente.

² Si trattava di un testo a fine didattico. La casa editrice Kōdansha è solita, infatti, pubblicare traduzioni in lingua inglese, fornite di note grammaticali, di grandi classici della letteratura nipponica per studenti giapponesi.

³ Rilasciata da Longanesi & C., con traduzione dall'inglese di Anna Rusconi. Nel 2010 fu invece pubblicata una nuova edizione da Einaudi con un nuovo titolo, *Nel segno della pecora*, con traduzione dal giapponese di Antonietta Pastore.

⁴ Di cui fanno parte, appunto, *Ascolta la canzone del vento*, *Il flipper del 1973* e *Nel segno della pecora*.

1987), inizialmente tradotto in Italia col titolo di *Tōkyō blues*.⁵ Sicuramente quella della pubblicazione delle prime due opere di Murakami è stata una lieta notizia per tutti gli amanti del mondo distopico dipinto dall'autore, ma un duro colpo per il mio lavoro, poiché, oltre alle ragioni che ho addotto, il fatto che *Ascolta la canzone del vento* fosse ancora inedito in lingua italiana, quando ho iniziato a riflettere sull'oggetto della mia tesi magistrale, era stato la prima, vera molla che avesse fatto scaturire in me un forte desiderio di affrontare la traduzione di quel testo che aveva segnato l'ingresso di Murakami nell'universo della scrittura. Consideravo questa sfida come la perfetta sintesi tra l'utile e il dilettevole — come poi è effettivamente stato. Rendere nella mia lingua madre, per prima, le parole di un grande scrittore come Murakami, nonostante le avrebbero lette solo poche persone — e forse nemmeno quelle che avevo considerato nel conteggio —, era una sorta di utopia. E tale rimarrà. Sono comunque felice di aver concretizzato questo progetto. Ci tengo dunque a precisare che la traduzione presente nelle appendici del corrente studio è del tutto originale e nulla ha a che vedere con il lavoro pubblicato lo scorso anno, come già detto, da Einaudi, con traduzione di Antonietta Pastore, da molto tempo degna interprete di Murakami. Non ho voluto leggere la versione della dott.ssa Pastore fino a revisione della traduzione conclusa, proprio per non avere alcun tipo di influenza e per poter affermare che, nonostante la sfortunata coincidenza — unicamente dal punto di vista del mio umile lavoro, se questo fosse dotato della capacità di interloquire, si intende —, le parole che si trovano nella sezione finale sono del tutto frutto dei miei studi universitari e del mio impegno, e assolutamente filtrate dalla mia sensibilità.

Come menzionato prima, durante la ricerca del materiale per il mio lavoro, ho potuto constatare la carenza di studi sull'autore in lingua italiana.

La maggior parte della critica, naturalmente, è stata prodotta da studiosi giapponesi che scrivono nel proprio idioma e, per di più, una buona fetta di essa è di difficile reperibilità al di fuori del Giappone. La letteratura su Murakami è costituita da un numero esorbitante di saggi, monografie e articoli: non potrebbe essere altrimenti, vista la popolarità dell'autore in questione. Oltre a quelli in lingua nipponica, si trovano studi autorevoli anche in inglese. Tra i principali figurano quelli di Jay Rubin (1941) e del suo studente Matthew Carl Strecher, importanti studiosi dello scrittore, affianco ad

⁵ Questa prima edizione fu pubblicata da Feltrinelli nel 1993. Tuttavia, nel 2006 ne è stata rilasciata una nuova da Einaudi, *Norwegian wood-Tōkyō blues*, con traduzione di Giorgio Amitrano e una nota di Murakami stesso, in cui esprime il suo gaudio per il ripristino del titolo originale dell'opera.

altri nomi, quali Michael Seats e Rebecca Suter, i cui lavori sono stati delle interessanti letture di preparazione a questa tesi; non meno fondamentali, soprattutto per quanto concerne l'analisi vera e propria di *Ascolta la canzone del vento*, sono stati saggi e articoli prodotti da critici giapponesi quali, ad esempio, Hirano Yoshinobu 平野芳信 (1954), Katō Norihiro 加藤 典洋 (1948) e Ishihara Chiaki 石原千秋 (1955).⁶

Lo scopo di questa ricerca è analizzare a fondo *Ascolta la canzone del vento* per cercare di risolverne i misteri, dalla trama a, in particolare, messaggio celato nel romanzo, e mettere in luce quegli aspetti che sarebbero poi stati sviluppati — o modificati — durante la carriera dell'autore; per una miglior comprensione, verrà anche fornita una panoramica generale del percorso letterario di Murakami. In sintesi, la domanda principale a cui vorrei rispondere è: com'è nato e qual è il punto di partenza da cui si è sviluppata la lunga e controversa carriera dello scrittore kyōtoita?

In concreto, il presente studio è così organizzato: nel primo capitolo ripercorrerò brevemente i passi che lo scrittore del Kansai ha compiuto in questo mondo fino al suo esordio, con particolare attenzione a quegli aspetti che hanno avuto maggior influenza sulla sua opera e, in particolare, su *Ascolta la canzone del vento*. Mi soffermerò in seguito sulla risposta del pubblico e della critica al romanzo e la reazione del mondo letterario nipponico di fronte all'esordio di Murakami e, viceversa, anche sulla posizione dell'autore rispetto al dibattito letterario. La sua vittoria del premio *Gunzō* scatenò un'accesa discussione all'interno del *bundan* 文壇: la canonica dicotomia tra *jun bungaku* 純文学 e *taishū bungaku* 大衆文学 sembrava non essere sufficiente per classificare l'opera di questo giovane scrittore; molti erano scettici e restii nel definire *Ascolta la canzone del vento* e i lavori successivi *jun bungaku*; in prima linea tra le fila di coloro che criticavano Murakami figuravano il grande scrittore Ōe Kenzaburō 健三郎大江 (1935) e il critico Karatani Kōjin 柄谷行人 (1941). *Ascolta la canzone del vento* era senz'altro un libro fuori dagli schemi: degna metafora dell'autore stesso, un uomo che non è mai riuscito a identificarsi con un gruppo e che ha sempre preferito proseguire, anche piuttosto cocciutamente, per la propria, individuale, strada.

Nel secondo capitolo, verrà dapprima presentata la struttura del romanzo, seguita dal riassunto del contenuto così come lo racconta Boku. A questo punto, tuttavia, passerò a ricostruire la “vera” trama di *Ascolta la canzone del vento*: esso è costituito da quaranta frammenti in cui Murakami viaggia lungo la linea temporale, tra presente e

⁶ Per i testi presi in consultazione, vedere bibliografia.

passato, frammenti che raccontano frangenti di vita, in ordine sparso, ma sovente collocati in un momento preciso del tempo, per quanto questo non sia sempre esplicito. Quest'ultima caratteristica, insieme, come si vedrà, alla tendenza del narratore-protagonista al raccontare solo "la punta dell'iceberg", rende difficile ricostruire i rapporti di causa-effetto. Eppure, il lettore attento ha a sua disposizione tutti gli indizi necessari, disseminati nel romanzo, per ricostruire quale sia la concatenazione degli eventi o quali siano le parti mancanti: è per questo motivo che cercherò di dare un ordine alla vita di Boku, protagonista-narratore senza nome di *Ascolta la canzone del vento* (e non solo). Tuttavia, in questo primo romanzo, come del resto nell'intera opera dell'autore, Murakami lascia comunque spazio alla fantasia dei lettori: nel mondo da lui descritto, infatti, gli eventi accadono e non sempre, o meglio, quasi mai viene fornita una spiegazione; vi è sempre qualcosa di inafferrabile, qualcosa che si percepisce, ma che non si riesce a definire. "È possibile che si tratti di semplici coincidenze. Ma io non lo credo: ho la sensazione che dietro ci sia qualcosa",⁷ viene da pensare. Del resto è in questo, secondo Murakami, che risiede il fascino, nonché l'essenza stessa, del romanzo: nel lasciare dietro di sé l'interrogativo, il dubbio o la speranza che ci sia qualcosa oltre alle parole scritte, ai fatti narrati, che ci sia un nesso tra due o più eventi, nonostante non si riesca a vedere il filo che li unisce. È proprio questo che fanno le sue storie: lasciano impressa la sensazione che ci sarà sempre qualcosa che non si riuscirà a cogliere, ma di cui si percepirà sempre la presenza; danno modo al lettore di utilizzare l'immaginazione per creare una propria teoria. O, forse, lo invitano ad accettare la realtà per quella che è, nel momento in cui la ragione mostra la sua natura fallacea. Spesso all'autore è stato contestato di fare troppo affidamento a coincidenze e artifici a discapito del piano realistico dell'opera:⁸ ad esempio, l'episodio in cui il signor Nakata assassina il padre del protagonista, il quindicenne Tamura Kafka, in *Kafka sulla spiaggia* (*Umibe no Kafuka* 海辺のカフカ, 2002), ha lasciato perplessi molti lettori per il fatto che, nonostante sia Nakata a compiere l'omicidio, anche Kafka si ritrova, pur essendo a centinaia di chilometri dal luogo dell'assassinio, ad avere i vestiti intrisi del sangue del padre. Quando gli viene chiesto come mai, Murakami risponde: "Perché è possibile, ecco perché. Come può accadere una cosa del genere? Perché una storia può esprimere cose a un livello che trascende qualsiasi spiegazione, cose che non possono essere spiegate in un contesto ordinario. Perché una storia

⁷ MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia*, tr. Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2008, cit., p. 220.

⁸ Jay RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, Londra, Vitage Books, 2012, cfr., p. 288.

esprime le cose in un modo diverso da qualsiasi altra forma di espressione”.⁹ Certo, in *Ascolta la canzone del vento* mancano ancora questi episodi così eclatanti e inspiegabili, ma non per questo non si trova spazio per interpretazioni che sconfinino nel famoso “doppio mondo” creato dallo scrittore, come vedremo più avanti.

Inoltre, per Murakami, la forza che risiede nell’ineffabile sembra essere una delle più potenti forme di fascino: “Per qualche motivo, le cose che catturano la mia attenzione mi sono sempre incomprensibili”,¹⁰ dice il narratore del racconto *Storia di una zia povera* (*Binbō na obasan no hanashi 貧乏な叔母さんの話*, 1983). In *Ascolta la canzone del vento*, l’incapacità di esprimersi a parole è una tematica fondamentale: vedremo come sia proprio nel “non-detto” a risiedere la parte più importante della storia. Dopo la ricostruzione della “vera” trama, si passerà alle interpretazioni più interessanti della storia cui Boku dedica la maggior parte della narrazione, ovvero quella compresa tra l’otto e il ventisei agosto del 1970: come si vedrà, *Ascolta la canzone del vento* dà modo al lettore di pensare a più livelli, uno “globale”, per riordinare gli eventi della vita di Boku nel loro insieme, per mettere tutti i tasselli al loro posto, ma anche “particolare”, perché la storia che si svolge nel periodo di tempo appena citato, per quanto “normale” e semplice possa apparire, ha dato luogo di per sé a diverse interpretazioni, di cui vedremo in particolare quella di Hirano Yoshinobu, Katō Norihiro, Ishihara Chiaki e Matthew Strecher. Nell’ultima parte del capitolo, a partire dal titolo, si ragionerà sul messaggio con cui Murakami ha fatto il suo ingresso nel mondo letterario.

Nel terzo capitolo, approfondirò ulteriormente l’analisi ponendo l’attenzione sui personaggi, le tematiche ad essi legate, lo spazio in cui si muovono, i motivi ricorrenti e lo stile.

Infine, nel quarto capitolo, proseguirò brevemente con la carriera dello scrittore, dal punto in cui si interrompe nel primo capitolo fino al giorno d’oggi; a seguire, le conclusioni finali della tesi.

In generale, vedremo come, in *Ascolta la canzone del vento*, siano già presenti in fase germinale gli aspetti fondamentali della narrativa di Murakami i quali hanno reso così distinguibile l’universo ideato dal suo genio, ma anche alcuni dettagli che, invece, sono in contrasto con il futuro sviluppo dell’opera Murakamiana; verrà data inoltre particolare

⁹ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 288 or. in YUKAWA Yutaka, KOYAMA Tetsurō, “Murakami Haruki rongu intabyū: ‘Umibe no Kafuka’ wo kataru” (Intervista lunga a Murakami Haruki: “Kafka sulla spiaggia raccontato”), *Bungakukai*, Aprile 2003, cit., p. 12.

¹⁰ MURAKAMI Haruki, *I salici ciechi e la donna addormentata*, tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2010, cit., p. 141.

attenzione al messaggio celato nell'opera.

In ultimo, si trova, invece, la mia versione in lingua italiana di *Ascolta la canzone del vento*: spero che le mie parole riescano, anche in minima parte, a trasmettere quel senso di nostalgia, tanto amato dai lettori, tipico delle storie di Murakami. Personalmente, è l'aspetto che più mi fa identificare con i protagonisti, per quanto non mi sia mai capitato di incontrare un uomo pecora o i "Little People", di assistere a una pioggia di sardine o di fuggire da creature chiamate gli "Invisibili". Eppure, ogni volta che inizio un nuovo romanzo di Murakami so che, in un modo o nell'altro, per tutto il tempo della lettura, mi sembrerà di essere pervasa da una sorta di sintonia catartica con il narratore, perché, puntualmente, le frasi che si susseguono "assumono a poco a poco una risonanza familiare, e ogni singola parola trova il suo posto dentro di me".¹¹ È proprio la ricerca di questa sensazione che ogni volta mi fa correre in libreria, non appena viene pubblicata una nuova opera dello scrittore.

Prima di procedere, vorrei dare un consiglio a coloro che, per un motivo o per l'altro, non abbiano ancora letto *Ascolta la canzone del vento* e, in generale, che saranno abbastanza pazienti da leggere il mio lavoro: onde evitare qualsiasi influenza e per poter pienamente attingere al proprio potere immaginario, sarebbe ideale leggere la novella prima di addentrarsi nel secondo capitolo, dove inizia l'analisi; oppure, nel caso in cui la pazienza dei lettori, già messa a dura prova, non si esaurisca strada facendo, nulla vieta di rileggere una seconda volta l'opera alla luce delle nuove prospettive.

Ma il mio è un semplice invito, per definizione soggetto ad essere respinto: rimane il tempo del primo capitolo per riflettere se accettarlo o meno.

Iniziamo, dunque, col ripercorrere la storia da cui hanno avuto origine tutte le altre, quella di Murakami Haruki, uno scrittore tanto amato quanto misterioso, la cui estrema riservatezza ha contribuito a creare intorno alla sua figura una sorta di aura "mitica", tanto da spingere qualcuno a metterne in dubbio l'esistenza.¹²

¹¹ MURAKAMI, *Kafka sulla spiaggia*, cit., p. 248.

¹² TSUGE Teruhiko, *I segreti di murakami: vita e opere di uno degli scrittori più amati*, Milano, Vallardi Editore, 2013, cfr., pp. 9-10.

Capitolo 1: Da zero all'esordio

1.1 Il ragazzo dello Hanshinkan

Murakami Haruki nasce a Kyōto il dodici gennaio del 1949. Presto si sposta dall'antica capitale per trascorrere la sua infanzia e adolescenza tra Ōsaka e Kōbe, zona definita col termine “Hanshinkan” 阪神間. Murakami stesso, in una sorta di diario di viaggio pubblicato nel 1998, *Henkyō, kinkyō 辺境 ・ 近境* (Paese lontano, breve distanza), dà a se stesso l'appellativo “il ragazzo dello Hanshinkan”, ripreso poi in un commentario a lui dedicato.¹ Figlio unico in un periodo — il cosiddetto *baby-boom* — in cui il numero di nascite annuali in Giappone è altissimo, Murakami sviluppa un carattere solitario per diventare in seguito, in età adulta, un vero e proprio individualista. Questa sua natura introversa, che oggi lo spinge alla ricerca della solitudine e a fuggire i media e le apparizioni televisive, richiama l'indole dei protagonisti delle sue opere, a partire proprio dal narratore di *Ascolta la canzone del vento*, Boku 僕, quasi onnipresente, nella carriera dello scrittore, e anonimo, finché non trova un nome con Watanabe Tōru ワタナベ・トオル in *Norwegian wood*.

Qualche anno dopo la sua nascita, Murakami si sposta con la famiglia a Nishinomiya, città che si trova nella periferia di Ōsaka, a causa di un trasferimento di lavoro del padre. Sia questi, Murakami Chiaki, che la madre, Murakami Miyuki, hanno esperienza nell'insegnamento della lingua e della letteratura giapponese. Il primo, figlio del bonzo di un tempio di Kyōto, abbandonerà la professione di insegnante per succedere al padre nella carica di priore. La madre, invece, ha già lasciato il campo dell'istruzione scolastica in seguito alla nascita del piccolo Murakami per dedicarsi al figlio e alla famiglia, come succede tradizionalmente nelle famiglie giapponesi.

Una delle prime memorie dello scrittore, risale agli anni in cui viveva a Nishinomiya: egli ricorda di essere caduto nelle acque di un fiume che scorreva di fronte casa e rammenta con chiarezza l'oscurità dei flutti che lo trascinarono verso l'imboccatura del canale sotterraneo dove stava per finire, prima di essere salvato.² Secondo alcuni, è da ricordi come questo che si è sviluppato il motivo ricorrente del “pozzo”, presente sin

¹ KONISHI Kōji, *COMMENTARY/ The Hanshinkan kid (1): Why Haruki Murakami Can't Go Home again*, <http://www.asahi.com/ajw>, 13 ottobre 2013, cfr., p. 1.

² RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cfr., p. 14.

da *Ascolta la canzone del vento*, la cui discesa diviene negli anni, in maniera sempre più chiara, metafora dell'esplorazione dell'inconscio.³

Altre esperienze infantili hanno portato Murakami a diretto contatto con la morte: ad esempio, quella del nonno, morto suicida travolto da un treno; o, ancora, nel discorso tenuto in Israele nel 2009, in occasione della cerimonia di consegna del Jerusalem Prize, prestigioso riconoscimento letterario, Murakami racconta di quando, da bambino, vedeva il padre, seduto di spalle, recitare i *sūtra* davanti al *butsudan*. Un giorno gli chiese come mai lo facesse e il padre gli rispose di stare pregando per gli spiriti dei caduti al fronte.

Murakami è nato solo quattro anni dopo la fine della guerra e il genitore stesso, da giovane, aveva militato in Cina. Lo scrittore riferisce che, mentre ogni giorno lo guardava pregare per coloro che avevano perso la vita durante il conflitto, gli "sembrava di percepire le ombre dei morti che fluttuavano intorno a lui".⁴ La dipartita traumatica del nonno e immagini come quella appena descritta hanno senz'altro contribuito allo sviluppo di quel senso di perdita e morte che accompagna tutta la narrativa dell'autore. Ed è egli stesso a confermarlo: "Mio padre è morto e con lui i suoi ricordi, ricordi che non potrò mai conoscere. Ma la presenza della morte che si annidava in lui permane nella mia memoria. È una delle poche cose che mi restano di lui, ma anche una delle più importanti".⁵

La famiglia Murakami da Nishinomiya si trasferisce nella vicina città di Ashiya, dove Murakami passerà tutta l'adolescenza. Qualcuno ha suggerito che sia proprio questa la cittadina che fa da sfondo alle prime opere, tra cui *Ascolta la canzone del vento*.⁶ Lo scrittore frequenta qui le scuole medie, di cui non ha un bel ricordo: alunno non diligente, viene spesso picchiato dagli insegnanti per la sua negligenza nello studio. Se da una parte non si applica agli studi scolastici, dall'altra il giovane Murakami inizia a sviluppare un grande interesse per la letteratura occidentale, a partire da quella russa, di cui apprezza Tolstoj e, in particolare, Dostoevsky. Non altrettanto grande, invece, è la curiosità nei confronti dei classici della letteratura giapponese, con gran rammarico del padre. Questi ha cercato da subito di far fiorire nel figlio l'interesse per la materia,

³ YAMA Megumi, "Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture", *Jung Journal*, vol. 10, n°1, 2016, pp. 87-95, cfr., p. 87.

⁴ MURAKAMI Haruki, *Always on the Side of the Egg*, 15 gennaio 2009, cit., disponibile al link <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/always-on-the-side-of-the-egg-1.270371>.

⁵ Ibid.

⁶ AKIYOSHI Suzuki, "Mapping the Subterranean of Haruki Murakami Literary's World", *The IAFOR Journal of Literature and Librarianship*, vol. 2, n°1, 2013, pp. 17-41, cfr., p. 17.

ma Murakami afferma di non essere mai stato fortemente impressionato da un'opera giapponese.⁷

1.2 Dagli anni del liceo a Kōbe al trasferimento a Tōkyō

La passione per la letteratura occidentale lo accompagnerà alle scuole superiori — e per il resto della sua vita fino a oggi —, durante le quali scopre i romanzi gialli *hard-boiled* di scrittori come Raymond Chandler (1888-1959) e altri importanti autori statunitensi quali Truman Capote (1924-1984), F. Scott Fitzgerald (1896-1940) e Kurt Vonnegut (1922-2007) e viene rapito in particolare dalla prosa di J.D. Salinger (1919-2010); inoltre, più avanti si appassionerà anche a scrittori a lui contemporanei come Raymond Carver (1938-1988), John Irving (1942) — con i quali avrà un incontro *vis-à-vis* durante un viaggio in America di sei settimane nell'estate del 1984. Curioso quello col secondo: Murakami e Irving condividono la passione per la corsa, così i due si incontrano a New York, a Central Park, in tenuta sportiva e tra una chiacchiera e l'altra, fanno jogging insieme —⁸ e Tim O' Brien (1946). Si immerge totalmente nella lettura americana dagli anni Venti in avanti: grande sarà l'influenza che questi personaggi avranno sul suo stile. Egli li ama a tal punto da tradurre molte delle loro opere, nelle pause di lavoro tra un romanzo e l'altro, come vedremo più avanti. In seguito, il gusto per l'Occidente devolgerà anche nel campo della musica pop britannica e americana, il rock'n'roll, il jazz e la musica classica, per non parlare dell'amore per il cinema, passione da cui maturerà il sogno di diventare regista.

L'aver frequentato le scuole superiori nella vicina città di Kōbe, zona portuale e di scambio, in cui erano molti gli stranieri, soprattutto statunitensi, a risiedervi, deve aver influito moltissimo sulle preferenze dello scrittore. Passare l'adolescenza a contatto con una cultura che in gran parte del Giappone era ancora percepita come esotica⁹ o nei confronti della quale la popolazione ancora rispondeva con quella sensazione che in giapponese viene definita con il termine *iwakan* 違和感 — ovvero un senso di non familiarità che porta sentirsi a disagio —, ha giocato un ruolo fondamentale

⁷ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 15, or. in MURAKAMI Haruki, 1997, *Wakai dokusha no tame no tanpen shōsetsu annai* (Guida al racconto breve per i giovani lettori), Tōkyō, Bungei Shunjūsha, cit., p. 10. Da far notare che, se da una parte l'autore predilige la letteratura straniera, è anche vero che tra i suoi "maestri" annovera anche i connazionali Natsume Sōseki e Tanizaki Jun'ichirō.

⁸ Id., cfr., pp. 98-101.

⁹ Id., cfr., p. 17.

nell'assorbimento da parte dell'autore della cultura popolare americana e di tutti quegli elementi che ne fanno parte, dalla letteratura alla musica, dall'alimentazione al vestiario.

Se al primo incontro con l'Occidente dopo la riapertura del Paese all'inizio del periodo Meiji (1868-1912) — periodo che, in solo poche decadi, vide una frenetica corsa all'occidentalizzazione e modernizzazione in ogni campo, artistico, letterario e scientifico, nonché nelle abitudini e nella vita quotidiana, con una conseguente crisi identitaria del popolo nipponico, combattuto tra la tradizione e la nuova e affascinante cultura oltreoceano — scrittori come Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916) e Tanizaki Jun'ichirō 谷崎潤一郎 (1886-1965) risposero con una critica nei confronti della diffusione di usi e costumi occidentali a discapito di quelli autoctoni e con l'auspicio di un ritorno alla tradizione, con la generazione di scrittori di cui Murakami Haruki fa parte, invece, inizia ad esserci un cambiamento radicale: gli elementi della cultura popolare americana e, in generale, Occidentale, cominciano a non essere più percepiti come estranei, ma come parte integrante della vita di tutti i giorni. Questa nuova generazione, forte della capacità tipica dei bambini di assorbire e adattarsi all'ambiente circostante, è nata e cresciuta negli anni del dopoguerra e dell'occupazione americana, dunque un'assimilazione profonda dei nuovi elementi era pressoché inevitabile. Per le vecchie generazioni, invece, risultava ancora difficile accettare la prorompente invasione statunitense post-bellica, giunta a destabilizzare la già fragile identità nipponica, nella quotidianità.

Tuttavia, qualche traccia della vecchia “mentalità dell'occupazione” che portava i giapponesi a provare il citato senso di *iwakan*, diffidenza o addirittura totale rifiuto e odio nei confronti della presenza americana, si trova ancora, ad esempio, nello scrittore Murakami Ryū 村上龍 (1952), nonostante questi sia di tre anni più giovane di Murakami Haruki e benché anch'egli rimanga comunque affascinato dalla cultura della grande potenza occidentale. Basti pensare all'opera di esordio *Blu quasi trasparente* (*Kagirinaku tōmei ni chikai burū* 限りなく透明に近いブルー, 1976), in cui “i marines americani sono ritratti come violenti ed egoisti, mentre i personaggi giapponesi sono vittime del degrado cui i primi li spingono”.¹⁰ Ma, se nell'opera del più giovane Murakami l'America è vista primariamente come una potente forza militare occupante

¹⁰ Rebecca SUTER, *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Asia Center, 2008, cit., p. 132.

a cui il popolo giapponese non ha la capacità o, forse, la volontà di resistere,¹¹ da Murakami Haruki, invece, questo senso di oppressione non è percepito:¹² per lui la cultura americana è qualcosa di avulso rispetto all'America stessa; quello che rappresenta per il futuro scrittore, negli anni Sessanta, quelli della sua adolescenza, è una sorta di paese dei balocchi, "una finestra su un paesaggio straniero, un mondo fantastico".¹³ Questo fascino magnetico si tradurrà poi nella massiccia presenza di citazioni di titoli di libri, canzoni e film americani, ma anche europei, nella narrazione della quotidianità dei suoi personaggi. Murakami è stato definito "il primo scrittore a sentirsi completamente a proprio agio con gli elementi della cultura "pop" americana che permeano il Giappone odierno".¹⁴ Così, ad esempio, in *Ascolta la canzone del vento* per evocare una sensazione di nostalgia per gli anni Sessanta, per le estati dell'adolescenza, egli non va a ripescare dal repertorio delle vecchie canzoni giapponesi, ma sceglie *California girls* dei Beach Boys che agli americani stessi suscita il ricordo di spensierate estati passate al suono del buon vecchio rock'n'roll.¹⁵

In questo modo, Murakami diviene uno dei primi scrittori a ritrarre il Giappone capitalista nel pieno del boom economico, con la sua cultura "pop" che ormai è tanto giapponese quanto americana, per la nuova generazione di lettori, cresciuta negli anni dell'incredibile ripresa e fioritura economica del paese.

Come accennato in precedenza, durante gli anni alle scuole superiori di Kōbe, Murakami approfondisce il suo interesse sia per la letteratura che per il cinema occidentale, trascurando d'altro canto i suoi impegni scolastici. Tuttavia, nonostante non si applichi allo studio, riesce ad avere dei voti accettabili. Nemmeno l'apprendimento dell'inglese secondo i tradizionali canoni d'insegnamento lo appassiona: il futuro scrittore è in grado di leggere romanzi americani in lingua originale, ma quando si tratta di studiare regole grammaticali per la scuola non riesce in alcun

¹¹ Glynne WALLEY, "Two Murakamis and their American Influence", *Japan Quarterly*, vol. 44, n°1, 1997, pp. 41-50, cfr., p. 45.

¹² Da notare che Murakami Ryū è nato e cresciuto nelle vicinanze della base militare americana di Nagasaki e ha dunque vissuto più da vicino, rispetto a Murakami Haruki, l'occupazione e la presenza della milizia americana.

¹³ WALLEY, "Two Murakamis and their American Influence", cit., p. 41 or. in Jay McINERNEY, "Roll over Bashō: Who Japan is Reading and Why", *The New York Times Book Reviews*, 27 settembre, 1992, cit., p. 28.

¹⁴ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 17. Tuttavia, altri, come Rebecca Suter sostengono che l'introduzione degli elementi della cultura occidentale non sia tanto dettata dalla familiarità che prova l'autore o che possono provare i suoi lettori nei confronti di essi, quanto da una scelta voluta per creare un senso di ironia, straniamento e distacco. Cfr. SUTER, *The Japanization of Modernity*, pp. 132-3.

¹⁵ WALLEY, "Two Murakamis and their American Influence", cfr., p. 42.

modo ad applicarsi. Anche lui, in fondo, è un adolescente ribelle, che salta le lezioni, fuma, frequenta jazz-bar, va al cinema, gioca a *mahjong*, legge libri durante le ore scolastiche e scherza con le ragazze (è solo un po' più introverso degli altri). Così passano gli anni del liceo e giunge il momento di affrontare l'esame di ammissione. Il padre di Murakami, come la maggioranza dei genitori, per il figlio sognerebbe l'ammissione all'università pubblica. Murakami tenta di superare l'esame per la facoltà di giurisprudenza — sembra essere l'unica materia che possa interessargli — all'Università di Kōbe, ma lo fallisce ed è così costretto a passare un anno da *rōnin* 浪人 (letteralmente "samurai senza signore", termine che al giorno d'oggi è passato a indicare un giovane che non sia riuscito a superare il test d'ammissione all'università). Durante questo anno di pausa, ha modo di schiarirsi le idee sul suo futuro. Passa gran parte del 1967 nella biblioteca locale di Ashiya per prepararsi al successivo esame di ammissione, dedicandosi in particolare all'inglese, unanimemente considerato uno degli scogli più ardui da superare nei test d'ingresso. Ma ancora una volta, preferisce prepararsi a modo suo, ovvero traducendo passi dai suoi amati thriller americani. Nello studio dell'inglese, incappa in un racconto di Truman Capote che lo segna particolarmente e, grazie anche a scoperte come questa, abbandona il progetto di studiare Legge. È così che la scelta del percorso universitario porta il giovane Murakami alla caotica capitale. Il non ancora scrittore tenterà con successo l'esame d'ammissione alla facoltà di Lettere dell'Università di Waseda, dove studierà drammaturgia. Alla prima lezione, nell'aprile del 1968, incontra Takahashi Yōko 高橋陽子 (1948), sua futura moglie: tra i due si instaura subito un rapporto d'amicizia, ma la relazione amorosa inizia solo qualche anno più tardi. Durante i primi sei mesi, prima di essere espulso per la cattiva condotta, Murakami alloggia al Wakei Juku 和敬塾, che diventerà il modello per il dormitorio in cui vive il protagonista di *Norwegian wood*. Anche all'università, egli continua con una condotta simile a quella tenuta durante le scuole superiori: studia ancora meno, non va mai a teatro, salta le lezioni (che trova irritanti) per andare a bere e divertirsi nei jazz-bar di Shinjuku o nei dintorni di Waseda e preferisce leggere per conto suo le innumerevoli sceneggiature conservate nel Museo del teatro dell'università.

Prima ho menzionato il sogno di Murakami di divenire un regista: negli anni universitari tenta di produrre qualcosa di personale, ma scopre che questa professione non si confaccia alla sua natura solitaria, poiché si tratta di un lavoro che richiede grande

cooperazione e lavoro di squadra.

1.3 L'esperienza dello Zenkyōtō

Pressappoco in concomitanza con l'inizio della vita indipendente di Murakami, da poco espulso dal dormitorio, a Waseda iniziano i tumulti delle manifestazioni studentesche: i focolai e le proteste continueranno ad essere alimentati fino all'anno seguente. Tra il 1968 (che, com'è risaputo, fu un anno rilevante e di attivismo politico per la gioventù di gran parte del mondo) e il 1970, nelle università giapponesi sorgerà infatti il cosiddetto Zenkyōtō 全共闘, il "Fronte Unito", costituito da gruppi non organizzati di studenti universitari formatisi spontaneamente, senza essere affiliati a un partito, a differenza del vero e proprio movimento studentesco: ciò che unisce le voci degli universitari non è una ideologia politica condivisa, ma il malcontento che essi provano nei confronti del sistema o semplicemente della propria università. Nella protesta, gli studenti non solo danno voce al proprio scontento, ma l'adesione corale a una causa comune riempie anche quel vuoto identitario provocato dai lunghi anni di occupazione americana e dai precedenti incontri con l'Occidente. Nella protesta collettiva, questi giovani trovano dunque anche la propria identità. Gli anni delle rivolte studentesche furono così anni di promessa per il futuro, tempi carichi di aspettative per l'avvenire.

Lo Zenkyōtō è particolarmente consistente a Waseda, dove avvengono persino scontri intestini: il "Fronte Unito" degli studenti dell'università, infatti, si scaglierà contro il consiglio studentesco, affiliato al movimento rivoluzionario marxista. Questi movimenti di protesta vanno a inserirsi in un contesto più ampio di manifestazioni: il Giappone degli anni Sessanta è infatti palcoscenico di proteste piuttosto violente, generate dallo scontento generale della popolazione e degli studenti per questioni di politica delicate, quali la posizione del paese nella guerra del Vietnam e i trattati di sicurezza nippo-americani Anpo 安保, rinnovati nel 1960 e di nuovo nel 1970, sancendo per l'ennesima volta, agli occhi dei giapponesi, l'affermazione della superiorità degli Stati Uniti d'America e la sottomissione del Giappone ad essi, con un conseguente clima di delusione e sconforto generale. I giapponesi e i giovani in particolare, a questo punto, senza una causa per cui lottare, non hanno più dei valori cui aggrapparsi.

Nonostante Murakami viva con distacco questo periodo di rivolte, esso si ripresenta con una certa costanza, in maniera più o meno imponente, nella narrativa dell'autore. Già a partire da *Ascolta la canzone del vento*, nel raccontare delle sue relazioni

amoroze passate, il narratore Boku fa menzione delle grandi manifestazioni del 21 ottobre 1968, svoltesi a Shinjuku in maniera particolarmente violenta, in occasione della Giornata Internazionale Contro la Guerra. Per di più, come fa notare Rubin, nelle opere di Murakami ambientate in quegli anni, c'è "un 'tempo prima' e un 'tempo dopo': la promessa del 1969 e la noia del 1970".¹⁶ Non a caso, in *Ascolta la canzone del vento*, in cui i fatti narrati avvengono proprio nell'estate del 1970, Boku racconta:

Con l'inizio dell'estate, io e il Sorcio, come in preda a una possessione, iniziammo a tracannare birre in quantità equivalenti a piscine di venticinque metri, disseminando il pavimento del J's bar con strati di cinque centimetri di arachidi. Se non avessimo fatto così, quella sarebbe stata un'estate di una noia mortale.¹⁷

Così, anche se Murakami non prende parte ad alcuno schieramento e si mantiene a debita distanza dalle discussioni politiche, l'atmosfera di fermento di quegli anni influenza indubbiamente la sua giovane mente. Certo, può capitare che lo scrittore si unisca occasionalmente agli studenti nel lanciare qualche pietra ai poliziotti, ma, in ogni caso, non riesce a identificarsi totalmente né con lo Zenkyōtō di Waseda né con il movimento marxista di cui, in particolare, non apprezza gli studenti radicalisti che si riempiono la bocca di slogan copiatati. La critica di Murakami non è rivolta al Marxismo in sé, ma verso coloro che si appropriano di frasi altrui. Egli infatti, come avrebbe espresso in futuro, non crede alle "belle parole" prese in prestito da altri, per quanto possano essere forti e incisive, ma predilige l'originalità e l'onestà di quelle proprie.¹⁸ Un pensiero affine si trova in una scena di *Kafka sulla spiaggia*. Nel libro, Murakami esprime il proprio pensiero tramite le parole di Ōshima:

Anche quelli che allora uccisero il ragazzo della signora Saeki erano gente così.¹⁹ Gente priva di immaginazione, intollerante, senza orizzonti. Gente che vive una realtà di convinzioni tutte sue, slogan vuoti, ideali orecchiati qua e là, sistemi rigidi. Sono queste le persone che a me fanno davvero paura. Le temo e le disprezzo.²⁰

Il non provare alcun senso di appartenenza a un gruppo, in una nazione in cui il

¹⁶ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 24.

¹⁷ MURAKAMI Haruki, *Kaze no uta wo kike*, Tōkyō, Kōdansha, 2004 (prima ed. 1979), cit., p. 15.

¹⁸ Matthew C. STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, cfr., p. 10.

¹⁹ Si riferisce proprio ai partecipanti ai moti studenteschi di cui si è appena parlato.

²⁰ MURAKAMI, *Kafka sulla spiaggia*, cit., p. 200.

prendere parte alla comunità è tutto e in cui la propria identità è definita in base alla propria posizione sociale, è una costante nella vita di Murakami. I tempi universitari non fanno eccezione: egli è sempre stato un *outsider*, come si definisce in un'intervista del 1997.²¹

Mentre tutti i coetanei sono impegnati nella lotta contro il sistema, Murakami, che già prima non seguiva le lezioni, ora che queste vengono completamente sospese a causa dell'occupazione studentesca, passa i mesi delle rivolte continuando a lavorare part-time in negozi di dischi e a bazzicare nei jazz-bar di Shinjuku, come sempre, a leggere, ascoltare musica e andando al cinema. In un anno guarda ben più duecento film. Molti giovani in questo periodo lasciano l'università — come fa anche l'alter ego, nonché migliore amico del protagonista di *Ascolta la canzone del vento*, il Sorcio, (Nezumi 鼠). Quanto allo scrittore, non abbandona gli studi, ma impiegherà sette anni per laurearsi.

1.4 Matrimonio e Peter Cat

A un certo punto, il rapporto tra Murakami e Yōko diventa intimo e i due decidono di sposarsi, nonostante l'opposizione del padre del futuro scrittore. La sua riluttanza nel dare il proprio benessere al matrimonio del figlio, del resto, è comprensibile: né Murakami né la promessa sposa sono ancora laureati e tantomeno in grado di mantenersi economicamente. Tuttavia, la giovane coppia decide di procedere e nell'ottobre del 1971, senza sfarzose cerimonie, i due si registrano come marito e moglie. Al contrario del padre di Murakami, il signor Takahashi ha acconsentito al matrimonio e, anzi, sosterrà (anche economicamente) l'idea degli sposi novelli di aprire un jazz-bar. Il progetto della coppia venticinquenne si concretizza con l'inaugurazione del Peter Cat, dal nome di un vecchio gatto dello scrittore, a Kokubunji, dove si trasferiscono a vivere.

In questo periodo, giovani non ancora laureati che aprono attività proprie non sono affatto rari. In seguito alla repressione dei moti studenteschi da parte delle autorità e al ripristino del regolare corso delle lezioni, molti studenti, come già accennato, abbandonano gli studi per arrangiarsi e fare fortuna in qualche modo. Per quanto riguarda Murakami, di natura tendente ad andare controcorrente, non ha alcuna intenzione di seguire il percorso previsto per ogni giapponese, ovvero quello di

²¹ MURAKAMI Haruki, *Yume wo miru tame ni maiasa mezameru no desu-Murakami Haruki intabyūshū 1997-2011*, Tōkyō, Bunshubunko, 2012, cfr., p. 15.

laurearsi, intraprendere la classica carriera aziendale e confondersi tra i milioni di *salaryman* in completo scuro.

Così, nel 1974, insieme alla moglie, apre il suo jazz-bar. L'anno seguente concluderà gli studi laureandosi con una tesi intitolata "L'idea del viaggio nei film americani". Murakami Yōko, invece, è riuscita a diplomarsi regolarmente nel 1972.

Lo scrittore, stando a una corrispondenza personale tra lui in persona e Rubin, è fermamente convinto che, se non avesse aperto un jazz-bar, non sarebbe mai diventato uno scrittore. Grazie al Peter Cat, Murakami ha potuto osservare "la vita reale degli esseri umani":

Considerato che tipo di persona sono, non avrei mai avuto modo di intercorrere con così tante persone differenti, come mi è successo nella stressante condizione di gestore del bar. [Quest'esperienza] mi ha fornito una preziosa disciplina per vivere che non avrei avuto modo di acquisire altrimenti.²²

Al Peter Cat, durante il giorno, nello spazio sotterraneo e privo di finestre del bar, veniva proposto un normale menù da caffetteria, mentre la sera si iniziavano a servire gli alcolici.

Murakami passa le giornate mettendo i suoi amati dischi di jazz (di cui ha una conoscenza impressionante), leggendo, lavando i piatti e preparando drink e *otsumami* おつまみ, "stuzzichini", mentre la moglie si occupa del servizio in sala e della contabilità, essendovi abituata in quanto figlia di negozianti.

Il bar diventa così per Murakami anche una sorta di palestra per le interazioni sociali: ragazzo timido, fa del suo meglio, in quanto *bartender*, per intrattenere conversazioni con i clienti, ma pare che sotto questo punto di vista non faccia proprio un buon lavoro: anche lo scrittore Nakagami Kenji 中上健次 (1946-1992), che farà visita al bar quando questo verrà trasferito nella più spaziosa sede di Sendagaya nel 1977, definisce il Murakami di quei tempi come un totale antisociale. E non è l'unico: molti dei clienti lo considerano antipatico, nonostante i suoi sforzi di essere il più socievole possibile.

Nakagami non è il solo scrittore a frequentare il bar di Murakami: anche Murakami Ryū è un cliente del Peter Cat dei tempi di Kokubunji. I due proprietari, entrambi laureati all'università di Waseda, attirano molte personalità di spicco — o che lo diventeranno.

²² RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., pp. 27-8, da un'intervista con Murakami Yōko, Tōkyō, 7 settembre 1997.

1.5 “Romanzi nati sul tavolo della cucina”

Quando Murakami inizia a scrivere la novella d’esordio, lavora ancora presso il Peter Cat e così sarà per un altro paio d’anni. Come accennato in precedenza, lo scrittore sente l’improvviso bisogno di raccontare una storia mentre assiste a una partita di baseball allo stadio Jingū di Tōkyō.

Non l’ho ancora menzionato, ma Murakami è un grande appassionato di questo sport sin da quando era bambino. Nella città dove passò tutta la sua infanzia si trova lo stadio Hanshin Kōshien, uno dei più importanti del Giappone. Da bambino, racconta Murakami, se vi veniva tenuto qualche torneo delle scuole superiori, si recava a vedere le partite quasi ogni giorno, solo una breve corsa in bicicletta a separarlo dal campo. Inoltre era tifoso della squadra di casa, gli Hanshin Tigers, anche se, in seguito, col trasferimento nella capitale, la sua fedeltà sarebbe passata agli Yakult Swallows.

Durante una partita di questi ultimi, nell’aprile del 1978, Murakami ha la rivelazione divina, la fulminante ispirazione non cercata per scrivere un romanzo. Nell’introduzione inedita scritta in occasione della pubblicazione di *Wind/Pinball* del 2015, l’autore scrive:

Ricordo ancora perfettamente la sensazione che provai in quel momento: avevo afferrato qualcosa che era sceso volteggiando dal cielo. Non sapevo perché fosse venuto ad atterrare proprio sul palmo delle mie mani. Non lo capivo allora, e non lo capisco oggi. Ma era successo, qualunque fosse la ragione. Era stata una sorta di rivelazione. O forse sarebbe meglio definirla un’epifania. Tutto quello che posso dire è che la mia vita è cambiata drasticamente in quell’attimo, quando Dave Hilton, al Jingū Stadium, conquistò quella splendida seconda base.²³

Dev’essere stato davvero uno dei momenti più importanti della vita dell’autore, il quale ha voluto subito immortalarlo nel suo primo romanzo, con una di quelle inusuali metafore cui così spesso egli fa ricorso: infatti, l’immagine di qualcosa che scende volteggiando dal cielo viene utilizzata in un dialogo tra il protagonista Boku e una sua ragazza, la quale definisce l’ammissione all’università del primo come frutto di un intervento divino. Alla domanda di lui, che le chiede in cosa consista un intervento divino, lei risponde: “E come posso saperlo? [...] Però cade dal cielo come se fosse una piuma d’angelo”.²⁴

²³ MURAKAMI Haruki, *Vento & Flipper*, tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2016, cit., p. 6.

²⁴ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 102.

Di ritorno dallo stadio, Murakami si ferma ad acquistare carta e penna e la sera stessa si mette a lavoro.

Non è facile trovare il tempo da dedicare alla scrittura quando si lavora tutto il giorno e si chiude un bar a notte inoltrata. Così, Murakami, scrive per una o due ore, a notte fonda, di ritorno da lavoro, con il gatto che sonnecchia sul suo grembo. “Al gatto non doveva piacere il fatto che io scrivessi un romanzo”, scherza in un suo saggio, perché “spesso metteva sottosopra il manoscritto sul tavolo”.²⁵

In una lunga conversazione con lo psicanalista Kawai Hayao 河合隼雄 (1928-2007), lo scrittore ricorda con felicità questo periodo della sua vita:

Fino a quel momento non avevo mai pensato di scrivere un romanzo. Semplicemente lavoravo e, un giorno, all'improvviso ho pensato: “sì, scrivo un romanzo”, ho comprato una penna stilografica e della carta e, ogni giorno, dopo il lavoro, scrivevo regolarmente per un'ora o due in cucina e questo mi rendeva davvero felice.²⁶

Il risultato di questo lavoro frammentario nel cuore della notte è *Ascolta la canzone del vento*, la somma di quaranta brevi frammenti. Una volta concluso, l'ormai prossimo scrittore esordiente si sente più leggero e il prodotto che ha tra le mani è qualcosa di mai visto prima:

Dopo aver finito di scrivere, mi sono sentito come se mi fossi tolto un peso dalle spalle. La scrittura che ne è risultata alla fine, chiamateli “aforismi” o chiamatelo “distacco”, aveva una forma diversa da qualsiasi altro romanzo giapponese o libro che avessi mai letto.²⁷

Certamente, il breve romanzo, frutto dei sei mesi di scrittura notturna al tavolo della cucina, è qualcosa che il mondo letterario giapponese non ha mai incontrato, tanto che la critica si divide drasticamente nel giudizio e nella classificazione. C'è chi lo critica aspramente e chi lo elogia in maniera entusiasta, grande è la confusione: in che categoria far rientrare quest'opera? Senza dubbio, il dibattito che *Ascolta la canzone del vento* apre nel *bundan* è uno dei più accesi e vivi di sempre e lo rimarrà per quasi

²⁵ KONISHI Kōji, *COMMENTARY/ The Hanshinkan Kid (7): Haruki Murakami's Love for Cats Comes through in his Works*, <http://www.asahi.com/ajw>, 13 luglio 2013, cit., p. 1, or. in MURAKAMI Haruki, *Chōju neko no himitsu* (Il segreto del gatto longevo), in *Murakami Asahidō wa ikanishite kitaerareta ka* (Come ci si è allenati nella Asahidō di Murakami?), Tōkyō, Asahi Shinchōbunko, 1997.

²⁶ KAWAI Hayao, MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni aini iku*, Tōkyō, Shinchōbunko, 1998, cit., p. 80.

²⁷ Id., cit., pp. 80-1.

quattro decenni, ovvero per tutto l'arco della lunga carriera, ancora in corso, dell'autore. La struttura, i contenuti e lo stile dell'opera verranno analizzati nel dettaglio nei prossimi capitoli. Tuttavia, ora vorrei fare una piccola digressione sulla relazione tra la struttura del romanzo, il luogo e la modalità in cui esso è nato.

Visto il carattere frammentario di questa prima opera, alcuni la hanno paragonata a Vonnegut, come ad esempio uno dei membri della commissione del premio *Gunzō*, Maruya Saiichi 丸谷才一 (1925-2012).²⁸ Murakami stesso dice che in quel periodo fosse appassionato all'autore, come molti coetanei, e che quindi ne conoscesse bene lo stile, ma più che a un'influenza di Vonnegut, egli sostiene che il motivo per cui *Ascolta la canzone del vento* "sembri essere una raccolta di brevi componimenti"²⁹ sia semplicemente da ricondurre al fatto che non avesse né tempo né modo di fare altrimenti. Egli dunque vede la natura di questo lavoro (e della sua continuazione, *Il flipper del 1973*) come diretta conseguenza delle condizioni in cui è stato scritto e non frutto dell'influenza di sue prevee letture e conoscenze. Anzi, all'epoca Murakami sentiva che, se solo avesse avuto il tempo di dedicarsi, avrebbe potuto scrivere un romanzo di gran lunga migliore. Considerato questo suo ultimo pensiero, non c'è da sorprendersi se lo scrittore non abbia acconsentito alla pubblicazione di questi "romanzi da cucina" al di fuori del Giappone per più di trent'anni, ma abbia preferito farsi conoscere con la sua terza opera, *Nel segno della pecora*, evidentemente la prima che, secondo l'autore, esprima il suo potenziale, il primo, vero e proprio risultato di un lavoro da scrittore e della sua totale concentrazione: nel 1981, infatti, Murakami cedette i diritti del *Peter Cat* per dedicarsi completamente alla scrittura, con il pieno sostegno della moglie.

Ma torniamo brevemente al Murakami che scriveva al tavolo della cucina dell'appartamento vicino al jazz-bar di Sendagaya.

Egli realizza il manoscritto in circa sei mesi e, una volta concluso, lo spedisce alla rivista *Gunzō*, l'unica che abbia una competizione che accetti lavori di quella lunghezza. Quando, una domenica all'inizio della primavera del 1979, lo chiamano per comunicargli che l'opera sia stata selezionata, insieme ad altre quattro, per il premio riservato agli esordienti, Murakami si è quasi completamente dimenticato di aver spedito il manoscritto, confessa lui stesso.³⁰ Nello stesso giorno avrà la "profondissima

²⁸ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cfr., p. 56.

²⁹ Matthew C. STRECHER, "Murakami Haruki: Japan's Coolest Writer Heats up", *Japan Quarterly*, vol. 45, n°1, 1998, pp. 61-9, cit., p. 62

³⁰ MURAKAMI, *Vento & Flipper*, cfr., p. 11.

intuizione” che riuscirà a vincere il premio. E così sarà.

Nonostante Murakami ritenga le sue prime due opere immature, le tiene comunque in alta considerazione definendole come “vecchi amici insostituibili”.³¹ Esse sono la prima manifestazione materiale del potenziale che lo scrittore ha scoperto di possedere dentro di sé in quella giornata di aprile del 1978 allo stadio Jingū. Questa sensazione e quella che ha accompagnato l’intuizione della sua vittoria del premio, mentre tra le mani trasportava un piccione ferito di cui percepiva il delicato tepore, verso la stazione di polizia più vicina, sono quelle che gli tornano in mente quando riflette sul senso della scrittura.³² Leggendo le sue parole in merito, non ho potuto fare a meno di pensare al passo di *Ascolta la canzone del vento* o in cui il Sorcio dice: “Scrivere per se stessi... o scrivere per le cicale”.³³ Boku chiede spiegazioni in merito a questa affermazione, allora l’amico gli racconta del pomeriggio passato a Nara anni prima, tra i sentieri di montagna: quel giorno non c’era nessuno in giro, animali e insetti gli unici esseri viventi, intorno solo i rumori della natura. Sul pendio dove si era fermato a riposare, il Sorcio si era lasciato andare all’ascolto dei suoni che lo circondavano e spaziava con la vista verso il grande *kofun* 古墳 che si ergeva in lontananza. E, all’improvviso, ebbe forse quella che Murakami ha chiamato “profondissima intuizione”, una sorta di inspiegabile e velata sensazione di connessione tra se stessi e la natura, che porta alla sorgente stessa del proprio essere, che poi a sua volta è la fonte stessa di ogni cosa ed essere vivente. Una sensazione fulminante, ma che, nella sua intensa brevità, rimane impressa in modo permanente. La si potrebbe chiamare un’intuizione divina, a voler fondere insieme le espressioni “profondissima intuizione” e “rivelazione divina”. Quantomeno, è questo quello che ho pensato leggendo le parole del Sorcio presenti nel passo seguente che mi sembra doveroso riportare per intero:

Io, in silenzio, ammiravo il tumulo e tendevo le orecchie oltre l’acqua. L’emozione che ho sentito in quel momento non si può descrivere a parole. No, non era un’emozione. Avevo come la sensazione di essere interamente avvolto da qualcosa. Insomma, le cicale, le rane, i ragni e il vento, erano diventati tutti un’unica cosa per poi partire e fluttuare nell’universo.

Detto ciò, il Sorcio beve l’ultimo sorso di coca-cola ormai sgasata.

- Quando mi metto a scrivere, mi tornano in mente quel pomeriggio d’estate e quel tumulo

³¹ Id, cit., p. 12.

³² Ibid.

³³ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 118.

dove gli alberi crescevano in abbondanza. Poi penso questo: “Quanto sarebbe meraviglioso se si potesse scrivere qualcosa per le cicale, le rane, i ragni, per l’erba estiva e per il vento?”³⁴

In questo passo dai tratti lirici, nel personaggio del Sorcio, possiamo ritrovare reminiscenze “del principio della letteratura tradizionale giapponese della perdita del Sè nella contemplazione della natura”.³⁵

Se dunque per il Sorcio si tratta di “scrivere per le cicale”, in quanto, ipotizzo, le cicale stanno a simboleggiare il momento dell’illuminazione, allora per Murakami si potrebbe parlare di qualcosa di simile allo “scrivere per Dave Hilton” o allo “scrivere per i piccioni”. Ironia a parte, credo che in quei momenti l’autore abbia compiuto le prime, brevi, visite nel profondo del proprio inconscio. Quale fosse il collegamento tra il doppio di Dave Hilton e il pensiero di scrivere un romanzo, non è possibile saperlo, perché, si sa, è un mistero il modo in cui operino l’intuito e la mente umana. Ma, da quel momento in avanti, Murakami avrebbe imparato a visitare i meandri del suo sé fino ad arrivare a discendervi in maniera consapevole, per tirare fuori da dentro se stesso storie che, come dotate di vita propria, stanno lì, in attesa di essere scovate dietro altri muri, per essere portate alla luce, “storie che non sono solo personali, ma anche universali”.³⁶

1.6 Letteratura pura o non pura? Questo *non* è il problema

Il comitato del premio Gunzō si trova così tra le mani qualcosa che, come accennato in precedenza, è completamente diverso da qualsiasi altra opera di letteratura giapponese scritta fino a quel momento. La designazione di *Ascolta la canzone del vento* come vincitore segna l’inizio di un acceso dibattito sulla posizione dell’autore nel panorama letterario nipponico, inizialmente svolto unicamente all’interno del Giappone, ma che, verso la fine degli anni Ottanta, valicherà i confini del paese per espandersi a livello mondiale.³⁷

³⁴ Id., cit., p. 119.

³⁵ Susan FISHER, *A Genre for our Times: the Menippean Satires of Russel Hoban and Murakami Haruki*, tesi di dottorato, Università della Columbia Britannica, 1997, cit., p. 178.

³⁶ YAMA, “Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture”, cit., p. 94. Nell’articolo Yama approfondisce il processo tramite cui Murakami entra in contatto con il proprio inconscio, o meglio, “scava” a fondo dentro di sé, superando di volta in volta le barriere, i “muri”, che incontra tanto da arrivare a un livello che non è più personale, ma universale, entrando in contatto con quello che è l’“inconscio collettivo”, che nelle sue opere si manifesta come l’“altro mondo”.

³⁷ STRECHER, “At the Critical Stage”, cfr. p. 956

In un primo momento, la reazione della critica nei confronti di *Ascolta la canzone del vento* è ambivalente, confusa: Murakami viene definito uno scrittore “pop”, fatto dovuto soprattutto alla massiccia presenza, nella sua opera, di elementi della cultura popolare occidentale, soprattutto americana, dalla musica — con ad esempio *California girls* dei Beach Boys, *Return to sender* o *Good luck charm* di Elvis Presly e altro ancora — al cinema — tra gli altri, *La gatta sul tetto che scotta* (*Cat on a hot tin roof*, 1958) di Richard Brooks — ed è con questa etichetta che, più avanti, verrà introdotto negli Stati Uniti.³⁸ Anche la buona risposta a livello commerciale (che non farà che aumentare in maniera esponenziale ad ogni pubblicazione) al libro contribuisce all'accusa di “non serietà” dell'autore.³⁹ Allo stesso tempo, tuttavia, la sua prosa si distingue dalle convenzioni del *taishū bungaku*, il quale opera all'interno di schemi prestabiliti a livello di trama e stile, e che, dunque, è caratterizzato da una certa scontatezza.⁴⁰ Vien da sé che il carattere innovativo dello stile (che verrà affrontato più approfonditamente nel capitolo seguente) e l'intreccio tutt'altro che prevedibile della novella dell'esordiente Murakami, per quanto essa sia piena di cultura “pop”, stridano con le caratteristiche della letteratura popolare.

In patria molti critici lo considerano come l'ennesimo esordiente figlio del capitalismo che produce nient'altro che letteratura di svago per le giovani generazioni e prevedono che la sua carriera sia destinata a un rapido declino (il tempo avrebbe dimostrato quanto si sbagliassero): tra questi, il critico Miyoshi Masao 三好将夫 (1928-2009), grande sostenitore dello scrittore Ōe Kenzaburō (premio Nobel per la Letteratura nel 1994) non lo considera nemmeno degno di essere preso seriamente, anzi, a sua detta, soltanto uno stolto potrebbe farlo.⁴¹ Anche Ōe in persona, in linea con il pensiero di Miyoshi, ma anche di altri importanti critici letterari, tra i quali Karatani Kōjin, si schiera tra coloro che criticano il giovane esordiente e lamenta addirittura l'avvicinarsi della fine della lettura “pura”: “Essa potrà rivedere la luce solo quando il *gap* esistente tra la generazione di scrittori di Murakami Haruki e la letteratura del Dopoguerra troverà il modo di essere colmato”.⁴² Agli occhi di Ōe, Murakami Haruki, con la sua novella, nonostante abbia vinto il premio *Gunzō*, non può essere considerato come “serio” ed

³⁸ Ibid.

³⁹ Celeste LOUGHMAN, “No Place I Was Meant to Be: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami”, *World Literature Today*, vol. 71, n°1, 1997, pp. 87-94, cfr., p. 93.

⁴⁰ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cfr., p. 4.

⁴¹ STRECHER, “At the Critical Stage”, cfr., p. 857.

⁴² ŌE Kenzaburō, “Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma”, *World Literature Today*, vol. 62, n°3, 1988, pp. 359-69, cit., p. 363.

essere di conseguenza affiancato a scrittori che prima di lui hanno rappresentato questa categoria e hanno portato avanti il nome del *jun bungaku* dagli anni Trenta in avanti, come Tanizaki Jun'ichirō, Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972), Abe Kōbō 安部公房 (1924-1993), Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925-1970), lo stesso Ōe o, ancora, Nakagami Kenji.

Fino agli anni Settanta erano per lo più scrittori come quelli appena citati a costituire la gilda letteraria. A poco a poco, tuttavia, tutte queste figure sono venute a mancare. L'ultimo rappresentante rimasto in vita del "vecchio" *bundan* è Ōe. Così, a partire dagli anni Ottanta, hanno iniziato a fare il loro ingresso nella cerchia letteraria nuove figure come critici, antropologi e giornalisti, che introducono nuovi parametri di giudizio: se una volta la letteratura di cui valesse la pena parlare era unicamente quella "alta", artistica, dunque adatta a una cerchia ristretta di letterati, ora, invece, l'attenzione della critica non verte necessariamente su ciò che è artistico, ma su ciò che "è ritenuto socialmente utile e appetibile per il pubblico di massa giapponese".⁴³ Tra queste nuove figure, spiccano ad esempio i critici Kuroko Kazuo 黒古一夫 (1945) e Katō Norihiro, l'antropologo Aoki Tamotsu 青木保 (1938) e il giornalista Kawamoto Saburō 川本三郎 (1944). Ōe stesso ha una visione del *jun bungaku* strettamente legata all'impegno sociale, fattore che invece ritiene mancare del tutto nell'opera di Murakami, apparentemente priva di una qualsiasi morale. Il narratore Boku, nell'incipit di *Ascolta la canzone del vento*, dice che, nei fatti raccontati "potrebbe esserci qualcosa da imparare",⁴⁴ ma qual è la morale che Murakami vuol far passare? Vedremo più avanti, in maniera approfondita, quale sia l'insegnamento celato nel romanzo, ma per il momento lo lasciamo da parte.

Sono in molti a far notare, come Ōe, il distacco dalla società e il disimpegno politico dei protagonisti dei primi lavori di Murakami. Essi vengono descritti come "per nulla interessati, tanto meno dedicati, all'impegno sociale e politico" nonché "agli antipodi dei protagonisti della 'narrativa eroica' del *jun bungaku* del Dopoguerra" e, in quanto tali, minano i canoni su cui quest'ultimo si basa.⁴⁵ Certamente non si può dare loro torto. Tuttavia, come è stato fatto notare, la letteratura prodotta nel dopoguerra differisce da quella di Murakami (e da quella dei suoi coetanei) semplicemente perché

⁴³ STRECHER, "Murakami Haruki: Japan's Coolest Writer Heats up", cit., p. 61.

⁴⁴ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 12.

⁴⁵ KAWAKAMI Chiyoko, "The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map", *Monumenta Nipponica*, vol. 57, n°3, 2002, pp. 309-37, cit., p. 309.

il contesto culturale, sociale e politico in cui gli autori sono cresciuti è completamente diverso.⁴⁶ Ōe e gli altri rappresentanti del vecchio *jun bungaku* hanno vissuto la guerra e portano dentro di sé la sua ombra. La generazione di Murakami è nata dopo la fine del conflitto, è cresciuta durante la ripresa economica e ha goduto del benessere diffusi a partire dagli anni Settanta. D'altro canto, è anche vero che abbia vissuto l'attivismo politico degli anni Sessanta e il fallimento dei moti studenteschi. Quest'ultimo ha lasciato dietro di sé solamente speranze disilluse e un vuoto di ideali, a causa della perdita di punti di riferimento stabili. In un simile clima, viene da chiedersi, che senso avrebbe intraprendere battaglie politiche? Infatti, scrivono:

È solo quando il potere presenta se stesso come una consistente unità ideologica che il confronto dell'individuo con esso diventa possibile e significativo: coloro che lo hanno sconfitto — o che credono di averlo fatto — possono definire se stessi come eroi oppure come martiri e perdenti coloro che ne vengono sopraffatti. [...] Avendo vissuto il fallimento dell'attivismo politico degli anni Sessanta a Tōkyō, Murakami sente che questa mappatura sociale non sia più sostenibile.⁴⁷

Come non dar credito a queste parole: se non vi è una controparte con cui lottare, a che scopo intraprendere una battaglia? Mi vengono in mente le parole che utilizza ironicamente Murakami per descrivere Derek Heartfield, scrittore fittizio presente in *Ascolta la canzone del vento*:

Molto di quello che conosco riguardo alla scrittura l'ho imparato da Derek Heartfield. Forse dovrei dire quasi tutto. Sfortunatamente, Heartfield stesso era, in tutti i sensi, uno scrittore improduttivo. [...] Ma, nonostante questo, era anche uno di quei pochi autori fuori dal comune che riuscivano a lottare usando la scrittura come un'arma. [...] Anche se, purtroppo, fino alla fine, non riuscì a individuare chiaramente la controparte della sua battaglia. In fin dei conti, il suo essere improduttivo consiste in questo. Per otto anni e due mesi continuò la sua lotta inconcludente, finché morì.⁴⁸

In questo modo Murakami, ancora ignaro delle polemiche che avrebbe sollevato col suo breve romanzo, esprime da subito l'obsolescenza di qualsiasi lotta al potere. Tuttavia, con gli anni, i suoi protagonisti cambieranno atteggiamento e in particolare,

⁴⁶ WALLEY, "Two Murakamis and their American Influence", cfr., pp. 48-9.

⁴⁷ KAWAKAMI, "The Unfinished Cartography", cit., p. 318.

⁴⁸ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 9.

nel 1995, l'autore, in continua evoluzione, inizierà a sentire la volontà di impegnarsi socialmente, come si vedrà nel quarto capitolo; da questo cambio di rotta conseguirà anche una rivalutazione della posizione dello scrittore, che oggi pare essere generalmente accettato nella sfera del *jun bungaku*.⁴⁹

Alcuni hanno suggerito che l'importanza di Murakami risieda nella sua capacità di rappresentare la crisi dell'individuo moderno che vive in una realtà in cui "i legami sociali, un tempo facilmente realizzabili — o addirittura dati per scontato — [...] sono divenuti meno sostenibili"⁵⁰ e che sia in base a questo tipo di parametri che i canoni della letteratura "alta" debbano essere ridefiniti.⁵¹ Murakami trasmette lo smarrimento dell'uomo moderno, la sua difficoltà nelle relazioni interpersonali, nel trovare un posto in cui sentirsi comodi e un modo per colmare il vuoto percepito dentro di sé. In quest'ottica, la critica di Ōe, — che, in sintesi, non considera in primis Murakami come scrittore di *jun bungaku* e, in secondo luogo, ritiene che la sua popolarità rifletta il decadimento di questo tipo di letteratura —, come afferma Jay Rubin,⁵² non risulta altro che dettata dalla mentalità della sua stessa generazione (ovvero quella di uno scrittore del Dopoguerra) e dunque ormai anacronistica.

Approvazione da parte dei letterati o meno, non è mai stato questo ciò a cui Murakami ha mirato. Quel che gli interessa, sin dall'inizio, è di scrivere le sue storie e di sperimentare liberamente, senza per questo avere l'intenzione di schierarsi contro il *bundan* o voler auspicare un declino della letteratura "pura", come spiega lui stesso in un'intervista.⁵³

Se la critica è stata indecisa sulla sua collocazione sin dal principio, se Murakami con le sue opere ha attirato l'attenzione sia di letterati che del pubblico di massa, è proprio perché egli, come molti sostengono,⁵⁴ è al di sopra di qualsiasi dogmatica suddivisione. Anche in questo, come nella vita, è un *outsider*. La sua prosa può mischiare elementi di letteratura alta e popolare, può essere motivo di interesse tanto per gli studiosi quanto per i lettori in cerca di svago, può, in sostanza, presentare elementi appartenenti a gruppi diversi senza identificarsi totalmente con nessuno di essi.

⁴⁹ Micheal SEATS, *Murakami Haruki: The simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lanham, Lexington Books, 2006, cfr., p. 25.

⁵⁰ KAWAKAMI, "The Unfinished Cartography", cit., p. 333.

⁵¹ Id., cfr. p.309.

⁵² Rubin, infatti, scrive: "Nella critica di Ōe c'è una chiara impronta generazionale, eco del lamento che si solleva così spesso in ambienti riconosciuti quando l'arte volge verso nuove direzioni, distruggendo tutto quello che la 'vera' arte rappresenta". RUBIN, "The Other World of Murakami Haruki", *Japan Quarterly*, vol. 32, n°4, 1992, pp. 490-500, cit., p. 499.

⁵³ STRECHER, "Beyond 'Pure' Literature", cit., p. 354, da un'intervista con Kawamoto Saburō, 1985.

⁵⁴ Cfr. STRECHER, "Beyond 'Pure' Literature".

Ma, quel che più conta, è che Murakami con la sua opera, come del resto dice il narratore stesso nell'incipit della novella d'esordio, non ha intenzione di proporre né arte né letteratura, né romanzi: *Ascolta la canzone del vento* non è nient'altro che una lista, da cui forse si può imparare qualcosa.

Certo, il narratore non dice chiaramente "cosa" possa esserci da imparare, ma Murakami è proprio con l'intento di trovare il messaggio che porta celato dentro di sé che scrive romanzi, non, viceversa, perché abbia sin da subito lezioni da impartire. Lo scrittore, infatti, afferma:

Scrivere romanzi [...] per molti versi è un'azione di autoterapia. Si può anche scrivere perché si ha un messaggio da trasmettere, ma non si tratta del mio caso. Al contrario, a me sembra di scrivere romanzi proprio per cercare quale sia il messaggio che porto dentro di me.⁵⁵

In una realtà in cui l'individuo non sa dove andare a cercare la propria identità, dunque, Murakami intraprende un viaggio all'interno di sé per trovarla, e lo fa tramite la scrittura. E, paradossalmente, nella mancanza di un messaggio concreto, il messaggio è forse il mezzo stesso con cui si cerca di trovarne uno: nella carenza di un appiglio, di una lezione da trasmettere, di valori cui aggrapparsi, lo scrittore invita implicitamente a cercare le risposte dentro se stessi, da sempre il messaggio più importante di tutti. Che la manifestazione di questa ricerca da parte di Murakami, ovvero il romanzo stesso, non venga reputato *jun bungaku* è quindi una questione del tutto secondaria o, addirittura ininfluente, agli occhi dell'autore.

Nel prossimo capitolo, dopo aver ricostruito la trama e ripercorso le principali interpretazioni fornite dalla critica, indagheremo proprio sul significato del titolo dell'opera e sul suo messaggio.

Tuttavia, rammento il mio invito a leggere *Ascolta la canzone del vento*, inserito integralmente nelle appendici, prima di proseguire.

⁵⁵ KAWAI, MURAKAMI, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni aini iku*, cit., pp. 79-80.

Capitolo 2: La struttura, il messaggio, l'invito all'abbandono

2.1 Un romanzo a frammenti

Nel primo capitolo abbiamo ripercorso le tappe principali della vita dello scrittore del Kansai fino alla sua vittoria del premio *Gunzō*, considerato la reazione del mondo letterario nipponico nei confronti di *Ascolta la canzone del vento* e, viceversa, la posizione dell'autore rispetto ad esso. Ora, invece, è il momento analizzare a fondo la novella d'esordio dell'autore, a partire dalla sua struttura.

Sei mesi di lavoro notturno di uno o due ore al massimo al tavolo della cucina danno vita ai quaranta *danpen* 断片 (“frammenti”) o *danshō* 断章 (“brani frammentari”) numerati che compongono *Ascolta la canzone del vento*. Nella versione pubblicata dalla casa editrice Kōdansha, ovvero quella in commercio, tuttavia, è presente un frammento in più, non inserito nel manoscritto originale. Si tratta appunto di un post-scriptum fatto *ad hoc* per l'uscita del romanzo: a tale frammento aggiuntivo, come vedremo più avanti, Komemura Miyuki 米村みゆき attribuisce una particolare importanza, sostenendo che esso trasferisca l'intera storia in una dimensione completamente nuova.¹

In generale, l'opera si presenta come una sorta di memoriale del narratore dall'ordine cronologico non lineare, ma prevalentemente incentrato su un determinato periodo dell'estate di otto anni prima, tra l'otto e il ventisei agosto del 1970; a questo racconto si aggiungono episodi della vita di Boku ad esso precedenti, dall'infanzia in avanti, fino a poco tempo prima della fatidica estate; sono inoltre presenti riflessioni, considerazioni e divagazioni del narratore.

I quaranta *danpen* sembrano così seguire un ordine casuale: alcuni sono incentrati sul momento presente in cui un Boku ventinovenne dichiara le sue intenzioni di narrare una storia, fa discorsi metaletterari disquisendo sulla scrittura e parlando dello scrittore immaginario Derek Heartfield デレク・ハートフィールド o si lascia andare a malinconiche riflessioni; in altri viene narrata quella che sembra essere la storia principale, prima menzionata, risalente all'estate del 1970, quando Boku aveva

¹ KOMEMURA Miyuki, *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi: Murakami Haruki “Kaze no uta wo kike”* (Morte, resurrezione, nascita e il senso della vita: “Ascolta la canzone del vento” di Murakami Haruki) in KURITSUBO Yoshiki, TSUGE Teruhiko (a cura di), *Murakami Haruki sutadīzu (01)*, Tōkyō, Wakakusa Shobō, 1999, pp. 65-81, cfr., p. 66

ventuno anni e frequentava ancora l'università; infine, sono presenti frammenti che danno voce a *speaker* radiofonici, fatti di soli testi di canzoni, o di storie fittizie.² Secondo Hirano la principale peculiarità di *Ascolta la canzone del vento* è rappresentata proprio da questa sua struttura rapsodica. Nel suo saggio, dopo aver affermato ciò, prosegue spiegando:

Quest'opera presenta una sorta di struttura a collage formata da quaranta frammenti in tutto. Inoltre, come il rapporto tra le varie parti sembra essere volutamente ambiguo, così il tempo e lo spazio sono disposti in maniera casuale.³

Hirano non è certo il primo a riconoscere l'originalità dell'opera di Murakami: egli cita, ad esempio, il critico Miura Masashi 三浦雅士 che scrive: "La storia non è nuova. È una di quelle che si possono trovare ovunque. Tuttavia, si ricava un'impressione di freschezza perché è lo stile ad essere nuovo".⁴ La struttura dell'opera non è dunque l'unica componente innovativa, ma avremo modo di approfondire in che modo Murakami abbia ideato il suo personale *buntai* 文体 ("stile") più avanti.

Ancora, Nakamura Miharuru 中村三春 attribuisce alla forma dell'opera, costituita dall'accumulo di brani frammentari (che si traduce in giapponese con *danshō shūseki keishiki* 断章集積形式) una sorta di "carattere di sospensione nel vuoto" (*chūdurisei* 宙づり性), termine con cui intende che la storia non si presenti come completa, ma al contrario, come incompleta (*kansei shinai* 完成しない), senza un inizio, un corpo centrale e una fine ben definiti o, ancora meglio, che essendo la storia stessa che Boku vuole raccontare ancora *in fieri*⁵ e, come il protagonista stesso afferma, rappresentando essa solo il primo passo verso l'"auto-guarigione" (*jiko chiriyō* 自己治療), ne risulta una struttura volutamente disordinata e confusa.⁶

² Come nel frammento sei, in cui è presente un breve episodio tratto dal romanzo che il Sorcio vorrebbe scrivere, di cui lui stesso sembra essere il protagonista.

³ HIRANO Yoshinobu, *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"*, Tōkyō, Kanrinshobō, 2011, cit., p. 41.

⁴ Id., cit., pp. 42-3, or. in MIURA Masashi, *Murakami Haruki to kono jidai no rinri* (Murakami Haruki e l'etica di quest'epoca) in *Shutai no hen'yō* (La trasformazione del soggetto), Tōkyō, Chūōkōronsha, 1984.

⁵ Inoltre, si ha una sensazione di incompletezza anche per il fatto che questa storia rappresenti solo il primo volume della tetralogia di cui fa parte insieme a *Il flipper del 1963*, *Nel segno della pecora* e *Dance dance dance*.

⁶ NAKAMURA Miharuru, "Kaze no uta wo kike" "Senkyūhyakunanajūsannen no pinbōru" "Hitsuji wo meguru bōken" "Dansu-dansu-dansu": *yonbusaku no sekai -enkan no sonshō to kaifuku* ("Ascolta la canzone del vento, "Il Flipper del 1963", "Nel Segno delle Pecora", "Dance Dance Dance": il mondo

In tale struttura non organica, viene inizialmente riconosciuta dalla giuria del premio *Gunzō* l'influenza di scrittori americani come Vonnegut. Ancora, tante le etichette che sono state affibbate al manoscritto: “romanzo di formazione” (*seichō shōsetsu* 成長小説), “romanzo per ragazzi” (*seishun shōsetsu* 青春小説) o “romanzo urbano” (*toshi shōsetsu* 都市小説).⁷

D'altra parte, vi è anche chi va a ripescare dalla tradizione, come Giorgio Amitrano, che ricollega il carattere frammentario dell'opera a un genere letterario sviluppatosi nella letteratura giapponese del XII secolo, il cosiddetto *zuihitsu* 随筆, “lasciar scorrere il pennello”. Egli infatti scrive:

La struttura rapsodica, il gusto aforistico per il breve, [...] mostrano una fragile, eppure inconfondibile somiglianza con lo *zuihitsu* 随筆 (seguire il pennello), la tradizionale prosa miscelanea giapponese dalla struttura libera.⁸

Le parole stesse di Boku, che verso la fine del primo frammento scrive di poter abbozzare soltanto una lista, un elenco (*tada no risuto*, ただのリスト), potrebbero far tornare alla mente, a chi ha un minimo di familiarità con la letteratura giapponese, gli elenchi alla Sei Shōnagon 清少納言 del *Makura no sōshi* 枕草子 (Note del guanciale, inizi XII secolo), opera capostipite del genere in questione. Effettivamente, se leggiamo le parole che Adriana Boscaro utilizza nell'introduzione al genere dello *zuihitsu*, si può notare come esse possano essere accostate allo stile che Murakami adotta per il suo primo lavoro:

Affidare alla carta note sparse e occasionali, ricordi, assonanze, brevi riflessioni, citazioni, giudizi benevoli o caustici, annotare alla rinfusa il fluire dei pensieri frammentari è un modo di scrittura congeniale ai giapponesi e molto amato sino ai giorni nostri.⁹

(segue nota) della tetralogia – il ciclo del dolore e della guarigione”), in *Murakami Haruki sutadīzu* (01), pp.194-206, cfr., p. 195.

⁷ SEATS, *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, cfr., p. 116.

⁸ Giorgio AMITRANO, *The New Japanese Novel: Popular Culture and Literary Tradition in the Work of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*, Kyōto, Istituto Italiano di Cultura: Scuola di Studi sull'Asia Orientale, 1996, cit., p. 13.

⁹ BOSCARO Adriana, *Makura no Sōshi*, in BIENATI Luisa, BOSCARO Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio Editori, 2010, pp. 85-91, cit., p. 85.

“Note sparse”, “ricordi”, “assonanze”, “brevi riflessioni”, “citazioni”: tutti elementi che costituiscono la precaria struttura di *Ascolta la canzone del vento*. Un collegamento con lo *zuihitsu* pare dunque legittimo.

La frammentazione della narrazione e l'intreccio di linee temporali hanno attirato critiche tanto positive quanto negative. Interessante il giudizio di Maeda Ai 前田愛 che suggerisce che la struttura del romanzo rappresenti il modello della concezione del tempo dei lettori moderni, abituati a guardare la televisione e all'alternanza tra programmi, film e pubblicità: l'inizio di quest'ultima, più che una brusca interruzione, non sarebbe che un mezzo per “spegnere” momentaneamente i sentimenti. Proseguendo nella spiegazione, Maeda suggerisce che sia con quest'attitudine che si dovrebbe leggere l'opera. Ella infatti scrive:

[...] il metodo più naturale per leggere *Ascolta la canzone del vento* potrebbe essere quello che si adotta quando si guardano programmi alla televisione che si susseguono come in un mosaico senza una continuità temporale.¹⁰

In questo modo, come le pubblicità, gli aneddoti raccontati dal narratore, le canzoni e i monologhi dello *speaker* radiofonico darebbero una sorta di tregua al coinvolgimento del lettore coi fatti narrati ed è anche forse grazie a quest'alternanza che il *pathos* viene stemperato senza mai raggiungere picchi drammatici troppo elevati — che sono comunque presenti, anche se a emozionare e commuovere non è mai Boku — e viene mantenuta quella sorta di calma apparente nel corso della narrazione. La sua struttura appare così frutto di una strategia ben organizzata.

Tra le critiche negative, invece, viene sottolineata la mancanza di una vera e propria trama, di un intreccio, elemento alla base della definizione di romanzo (tanto che il testo è stato addirittura definito l'“anti-romanzo”). Tale affermazione, a mio avviso, potrebbe essere sia vera che falsa: vera perché, come già spiegato, il corpus dell'opera sembra essere una sorta di *pastiche* — caratteristica che, oltretutto, verrà portata avanti e sviluppata largamente nella narrativa futura —, di brevi episodi tra cui non sempre si riesce facilmente a trovare un nesso; falso perché, anche se non in maniera evidente, il nesso c'è, eccome. Ma così come Boku è “una persona che riesce a

¹⁰ MAEDA Ai, *Boku to Nezumi no kigōron — nishinhouteki sekai toshite no “Kaze no uta wo kike”* (La simbologia di Boku e il Sorcio: Il mondo binario di “Ascolta la canzone del vento”), in *Murakami Haruki sutadīzu (01)*, pp. 13-29, cit., p. 19.

comunicare i propri sentimenti solo a metà”¹¹ e che, a sua detta, si dimentica sempre di dire le cose più importanti, così il suo manoscritto espone solo una parte della verità, racconta solo una piccola fetta della storia, mettendo in secondo piano o tralasciando del tutto gli avvenimenti più importanti. Eppure, se si fa un po’ d’attenzione, si intuisce che al di sotto dei fatti narrati, si dipana una rete di storie intrecciate tra loro, di cui, qua e là, traspaiono dei segnali. Ma il narratore, incapace di parlarne, perché più cerca “di essere sincero, più le parole si perdono nel buio più profondo”,¹² si nasconde dietro a un atteggiamento *cool*, a una narrazione parziale, tanto piatta e pacata da venire paragonata da Hirano alla bonaccia, *nagi* 凪, la perfetta calma del mare quando non c’è vento a turbarlo.¹³ Così quello che si trova in *Ascolta la canzone del vento* non è altro che il meglio che il narratore-protagonista sia riuscito a esprimere; tutto il resto, quello che si trova più a fondo, è il lettore, invitato in questo dedalo, a doverlo ricostruire; proprio come il Boku di *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* (*Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando* 世界の終わりとハードボイルドワンダーランド, 1985), il quale, investito della carica di “Lettore di Sogni”, cerca di decifrare le immagini oniriche trasmesse dai teschi degli unicorni, in cui “tra un frammento e l’altro” non c’è “alcun tipo di nesso” e che trasmettono la sensazione di star facendo “ruotare la manopola di una radio a tutta velocità da una stazione emittente all’altra”.¹⁴ Bisogna tuttavia aggiungere che Murakami stesso non comprende interamente questo suo primo scritto, i cui frammenti sembrano essere fuoriusciti autonomamente dal suo inconscio,¹⁵ tramite lo stesso processo di “scavo” compiuto per le opere successive, come abbiamo visto quando si è fatta menzione del modo con cui lo scrittore dà forma ai suoi romanzi.

¹¹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 113.

¹² Id., cit., p. 8.

¹³ HIRANO, *Murakami Haruki to “saisho no otto no shinu monogatari”*, cfr., p. 47. Per l’esattezza, il critico utilizza la locuzione *nagi no katari* 凪の語り, “narrazione in bonaccia”. Anche ques’apparente calma ha attirato critiche, soprattutto quando essa viene mantenuta nei passi in cui viene affrontata la tematica della drammatica morte prematura di una ragazza del protagonista: in questo particolare caso, questa “calma” viene letta percepita come “superficialità” dello scrittore nell’affrontare un argomento così delicato.

¹⁴ MURAKAMI Haruki, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, trad. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2008, cit., p. 218.

¹⁵ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cfr., p. 32.

2.2 La storia che Boku racconta

Così, all'apparenza, *Ascolta la canzone del vento* sembrerebbe incentrato sul racconto di una semplice storia “quasi” d'amore estiva che Boku, alle soglie dei trent'anni, decide di raccontare, dopo un lungo periodo passato ad ascoltare le storie confessioni altrui. Di seguito riassumo gli eventi accaduti quell'estate, così come li presenta il narratore.

Boku, studente al terzo anno universitario, fa ritorno da Tōkyō al paese natio per passarvi il periodo delle vacanze estive. Qui, trascorre il tempo nel suo bar di fiducia, il J's bar, a bere birra e chiacchierare con il suo migliore amico e compagno di bevute, il Sorcio. I fatti narrati iniziano proprio al J's bar con i due amici impegnati in una conversazione; a questo, segue l'incontro da parte di Boku con una misteriosa ragazza che nessuno sembra conoscere: il giovane la trova svenuta, a causa di una brutta sbornia, sul pavimento del bagno del locale e la accompagna a casa, dove passerà la notte per accertarsi che la ragazza si riprenda. Mentre lei giace addormentata, Boku nota la mancanza del mignolo nella mano sinistra di lei. Al risveglio della ragazza, Boku cerca di darle delle spiegazioni quanto più esaustive possibili, ma lei appare infastidita e diffidente. Il protagonista la accompagna vicino al luogo di lavoro e i due si separano senza l'intenzione di rivedersi. L'universo ha tuttavia piani diversi. Arriva al protagonista una chiamata da una stazione radio: una ragazza gli ha dedicato una canzone e Boku si ricorda così di lei e del disco che questa gli aveva prestato, ma che lui non le ha mai tornato e che, anzi, ha perduto. Ecco che la dedica di questa canzone e la chiamata del DJ portano Boku, alcuni giorni dopo, in un negozio di dischi: qui il giovane ritrova per caso la ragazza senza mignolo in veste di commessa. La ragazza è ancora mal disposta nei suoi confronti e rifiuta l'invito di Boku a pranzare insieme. Così, questi, dopo aver fatto i suoi acquisti, tra cui un regalo per il Sorcio e il disco che aveva perduto, se ne va. Per una settimana circa, impegnato nella ricerca della ragazza — che alla fine non troverà — da cui aveva preso in prestito l'LP, Boku non frequenta l'amato bar. Un giorno gli arriva una chiamata da parte della ragazza senza mignolo, che nel frattempo si è procurata il suo numero al J's bar, tramite il Sorcio, e che sembra aver improvvisamente rivalutato il protagonista, con cui si scusa per il proprio comportamento. Inizia una sorta di relazione tra i due, ma di fatto non succederà mai nulla. Appena un paio di giorni dopo, la ragazza annuncia di star per partire per un viaggio: starà via per circa una settimana. Il giorno stesso, il Sorcio esprime il suo desiderio di far conoscere a Boku la sua ragazza, così i due amici si accordano per incontrarsi tutti insieme, ma alla fine l'appuntamento a tre salta, perché il Sorcio sembra aver chiuso con l'ormai ex-

fidanzata. Nella settimana seguente, Boku nota il peggiorare dell'umore del Sorcio e si decide a parlargli dopo un consulto col barista J. Con questo obiettivo, invita l'amico a uscire e i due passano il pomeriggio presso la piscina di un albergo, ma, alla fine, l'amico non rivelerà quale sia il problema che lo affligge.

La ragazza senza mignolo torna dal suo viaggio e contatta nuovamente il protagonista. I due si incontrano, ma lui nota qualcosa di diverso in lei e l'atmosfera sembra cambiata. Passano la serata e la notte insieme, dormono l'uno accanto all'altra senza fare nulla: la ragazza, che quando ha conosciuto Boku era incinta del ragazzo con cui si è appena lasciata, confessa di aver appena abortito e che quella del viaggio era una bugia. Questo è l'ultimo incontro tra i due. Il ventisei agosto, prima di partire per Tōkyō col bus notturno, Boku passa al J's bar per un ultimo saluto a J.

Oltre alla storia appena narrata, veniamo a conoscenza di altri importanti dettagli del passato di Boku: scopriamo che i suoi problemi di comunicazione sorgono già durante l'infanzia, tanto che i genitori lo portano per un anno da uno psichiatra per cercare di risolvere il suo mutismo; durante le medie il problema sembra risolversi, perché Boku tutt'a un tratto inizia a parlare a raffica e va avanti così per tre mesi, per poi divenire un ragazzino del tutto ordinario; alle superiori farà un passo indietro e assumerà un atteggiamento *cool*, decidendo di esprimere solo la metà delle cose che pensa; dopo un po' di tempo, tuttavia, scoprirà di essere davvero diventato una persona capace di esprimersi solo a metà; veniamo anche a sapere delle partner passate del protagonista, tre in tutto; che la più importante di queste, "la terza ragazza", di cui Boku parla in maniera piuttosto superficiale elencandola insieme alle altre, è incinta del figlio del protagonista, quando si impicca in un boschetto all'interno del campus universitario, nella primavera precedente all'estate in cui si svolgono i fatti prima riassunti.

Altro elemento importante è il fatto che il protagonista parli spesso dello scrittore immaginario Derek Heartfield, di cui, nel frammento trentadue, riassume un racconto, *I Pozzi di Marte*, dove per la prima volta compare l'immagine del "pozzo", uno dei motivi più importanti e ricorrenti nell'universo di Murakami.

2.3 La storia che Boku vorrebbe raccontare

Come più volte specificato, i tasselli della storia globale di Boku vengono forniti un po' alla volta, in maniera alquanto disordinata: i fatti non seguono un ordine cronologico e, per di più, alcuni non sembrano affatto attinenti al contesto generale. Di conseguenza,

a una prima lettura e, soprattutto, se ad ogni indicazione temporale non ci si ferma a pensare per inserire la tessera del puzzle al posto giusto, si rischia, ad esempio, di non notare che la terza ragazza del protagonista si sia tolta la vita solo pochi mesi prima dell'incontro di questi con la ragazza senza mignolo. A far passare in secondo piano la storia con la terza ragazza è anche il tono asciutto con cui Boku parla della sua morte. Nel frammento diciannove, racconta così il suicidio, in poche righe, senza alcuna emozione che traspaia dalle sue parole:

La mia terza ragazza era una studentessa di letteratura francese che avevo conosciuto nella biblioteca dell'università, ma, durante le vacanze primaverili dell'anno seguente, si impiccò nella boscaglia che costeggiava il campo da tennis e morì. Nessuno si accorse del suo cadavere fino all'inizio del nuovo semestre e così rimase appesa, completamente esposta al vento, per due settimane. Ora, quando si fa sera, nessuno si avvicina più a quel boschetto.¹⁶

Murakami, a causa di questo suo modo di parlare della morte di una ragazza, fu criticato e considerato superficiale, ma, in realtà, passi come questo sono volutamente tratteggiati con toni neutrali per far trasparire l'incapacità del protagonista di trasmettere il proprio dolore: questo è l'unico modo possibile di parlarne, così come preannuncia Boku nell'incipit del romanzo, quando mette in luce i suoi sforzi di essere sincero, impresa che però si rivela ardua; la storia che vorrebbe raccontare, quella per cui ha iniziato a scrivere in modo di avviare una sorta di processo di guarigione, non risulta che solo accennata nel corso del romanzo. In quest'"accenno" si trova quello che Boku chiama "un piccolo passo"¹⁷ verso l'auto-guarigione.

Eppure, a tratti, si riesce a cogliere la profonda ferita che la morte di lei ha provocato nel protagonista. Infatti, durante la narrazione capita che Boku lasci trapelare il proprio senso di impotenza e la propria frustrazione nel non riuscire a trovare una spiegazione alla morte della giovane ragazza e in questi rari momenti la perfetta calma del narratore, seppur lievemente, vacilla. Quelli che seguono sono due esempi di quanto appena descritto:

Per quale ragione e a che scopo una cosa simile possa succedere, non riesco a capirlo.

¹⁶ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 77.

¹⁷ Id., cit., p. 8.

Nessuno può.¹⁸

E, ancora:

Non riesco a comprendere perché sia morta. Dubito che persino lei stessa lo sapesse.¹⁹

Da queste brevi considerazioni si riesce a evincere quali siano i fatti che più abbiano sconvolto la vita del protagonista e da cosa derivi il suo improvviso bisogno di scrivere. Tuttavia, egli sceglie di parlare della storia con la ragazza senza mignolo, che ha incontrato ben poche volte e con la quale non ha mai davvero avuto una relazione. A questo punto, dunque, con spontaneità affiora alle labbra la seguente domanda: perché?

E qual è il legame che unisce tutti i frammenti, apparentemente così sconnessi tra loro?

In realtà ognuno di essi corrisponde a una tessera fondamentale di un puzzle dal disegno particolarmente difficile.

Tutte le parti in cui Boku ci confida i problemi di comunicazione che ha avuto sin da bambino fungono da campanello d'allarme: il narratore sta ancora lottando con la sua difficoltà nell'esprimersi, dunque chi legge *Ascolta la canzone del vento* dovrebbe tenere a mente di avere sotto gli occhi le parole di qualcuno che, per riprendere la descrizione che Boku fa di se stesso, riesce a raccontare le cose solo a metà, si dimentica di dire le cose più importanti e a cui qualche volta capita di mentire; egli all'apparenza è *cool*, non sembra avere alcun turbamento emotivo, ma la verità è che non riesce a parlare della propria sofferenza. Di conseguenza, in maniera indiretta, Boku ci suggerisce che la storia della ragazza senza mignolo sia solo "la metà" di quello che avrebbe da raccontare e che la parte più importante sia l'"altra metà", la storia con la terza ragazza, di cui vengono esplicitati pochi dettagli.

Ma, a questo punto, se, come ho detto in precedenza, ogni frammento ha il suo posto preciso nel piano generale dell'opera ed è collegato agli altri, cosa ha a che vedere la storia della ragazza senza mignolo con il tentativo di "auto-terapia" di cui Boku fa menzione all'inizio, intrapreso nella speranza di alleviare il senso di perdita e dolore causato dalla morte della ex-ragazza? In sostanza, cosa unisce le due storie?

¹⁸ Id., cit., p. 101.

¹⁹ Id., cit., p. 102.

Boku racconta l'esperienza con la ragazza senza mignolo, perché essa ha costituito un'importante passaggio nella metabolizzazione della morte della terza ragazza e attraverso cui ha "rivissuto" il rapporto con l'ex partner. Ora, vedremo in che modo.

2.4 Un rapporto catartico

Nel corso della lettura, è impossibile non notare i parallelismi esistenti tra la terza ragazza e la ragazza senza mignolo, sia in piccole cose come, ad esempio, il fatto che la prima studiasse letteratura francese all'università e la seconda, invece, sembra conoscere o studiare il francese (quando, per il loro ultimo appuntamento, Boku la passa a prendere, lei è a fare conversazione di francese), ma anche in aspetti più significativi. Innanzitutto la morte della terza ragazza, non a caso, è avvenuta il quattro di aprile.²⁰ In giapponese, la pronuncia alla cinese del numero quattro, *shi* 四, è omofona a quella dell'ideogramma che indica la morte, *shi* 死. La data del quattro aprile, il quarto giorno del quarto mese, in cui il numero si ripete ben due volte, appare dunque simbolico della morte della ragazza e del bambino che portava in grembo. Per quanto riguarda l'incontro con la ragazza senza mignolo, invece, esso avviene l'otto agosto, esattamente il "doppio" del quattro aprile:²¹ anche in questo caso la data sembra veicolo di un messaggio, come se la ragazza senza mignolo fosse "il doppione" della terza ragazza, come più di un critico, tra cui Hirano e Komemura, ha fatto notare.²² Per di più, a voler essere pignoli, la storia con l'ex ragazza inizia nell'agosto del 1970, ovvero nello stesso mese in cui la ragazza senza mignolo fa la sua comparsa. A riferirci quando sia cominciata la relazione con la terza ragazza è Boku, anche se lo fa in una maniera del tutto particolare:

Stando alle registrazioni di quel periodo, tra il quindici agosto del 1969 e il tre aprile dell'anno seguente, ho assistito a trecentocinquantotto lezioni universitarie, ho fatto sesso

²⁰ In realtà, la data della morte della ragazza non viene detta esplicitamente, ma bisogna risalirvi tramite gli indizi presenti nell'opera. Non si è certi che il suicidio sia stato commesso il quattro di aprile, ma pare essere questo il giorno più votato. Tra chi la pensa diversamente, ad esempio, c'è Katō Norihiro, il quale sostiene che il quattro aprile sia il giorno in cui Boku sia venuto a sapere della morte della fidanzata e che dunque questa sia avvenuta prima del venti di marzo, poiché il cadavere è stato scoperto solo due settimane dopo il suicidio. Cfr. KATŌ Norihiro, *Murakami Haruki ierōpēji 1*, Tōkyō, Gentōsha Bunko, 2006, p. 40.

²¹ Anche in questo caso, Katō non sembra d'accordo: egli, infatti, non pone la data dell'incontro l'otto agosto, bensì il cinque. KATŌ, *Murakami Haruki ierōpēji 1*, cfr., tab. p. 21.

²² HIRANO, *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"*, cfr., p. 47 e KOMEMURA, *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi*, cfr., p. 71.

cinquantaquattro volte e ho fumato seimilanovecentoventuno sigarette.²³

Questo passo ci suggerisce che la relazione con la terza ragazza sia iniziata nell'agosto del 1969, perché, se ci si attiene a quanto Boku confessa nel frammento diciannove, il protagonista avrebbe avuto rapporti sessuali con tre ragazze: la prima, una ragazza delle superiori con cui si separa improvvisamente subito dopo il diploma; la seconda, una ragazza di sedici anni, incontrata durante le manifestazioni di Shinjuku dell'ottobre del 1969, che per una settimana vive nella casa del protagonista per poi sparire da un giorno all'altro; la terza, infine, è la ragazza morta suicida. Considerando che la prima fidanzata non la veda dal liceo e che i rapporti con la seconda siano avvenuti solo nell'arco di una settimana, c'è ragione di credere che il periodo "tra il quindici agosto del 1969 e il tre aprile dell'anno seguente" equivalga a quello della relazione con la terza ragazza (e che, oltretutto, questa fosse quasi sicuramente viva fino al tre aprile).²⁴ Comunque sia, in quel periodo, il protagonista, preso dal bisogno di trovare la sua *raison d'être* e di avere un messaggio da trasmettere agli altri per potersi così accertare della propria esistenza — a riguardo di questo vorrei ricordare la lezione dello psichiatra: "La civiltà è comunicazione. Quando le cose da esprimere e da comunicare vengono meno, la civiltà finisce. *Click... off.*" —,²⁵ tramuta ogni cosa in un numero, convinto che in questo modo avrà qualcosa da comunicare. Ma il messaggio che ne risulta è qualcosa di vuoto, numeri privi di qualsiasi significato e la morte della propria ragazza mette Boku di fronte alla realtà dei fatti: i suoi tentativi di comunicare col mondo esterno trasmettendo delle mere cifre sono del tutto inutili e il ragazzo si rende conto di aver perso l'unica persona che riconoscesse la sua esistenza e la sua *raison d'être* — che lei identifica con l'organo sessuale del giovane, molla che spinge Boku ad essere ossessionato dall'idea di trovare quale sia davvero la sua "ragion d'essere" —, l'unica che lo tenesse ancorato alla realtà, come fa notare ancora Kuroko Kazuo.²⁶ Così, dopo essere venuto al corrente del suo suicidio, il protagonista lascia perdere la strana abitudine che aveva preso.

Ma ritorniamo alle correlazioni esistenti tra il personaggio della ragazza senza mignolo

²³ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 96.

²⁴ Un altro dettaglio che può essere saltato all'occhio da quanto appena scritto (e che, invece, passa inosservato leggendo il romanzo) è che la seconda partner sia entrata in gioco quando il protagonista era già coinvolto nella relazione sentimentale con la terza ragazza che, di conseguenza, egli ha tradito.

²⁵ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 31.

²⁶ KUROKO Kazuo, "Sōshitsu" no monogatari kara "tenkan" no monogatari e, Tōkyō, Bensei Shuppan, 2007 cfr., pp. 30-1.

e della terza partner. Il punto di comunanza più significativo è senza dubbio il fatto che entrambe fossero incinte e che, in un modo o nell'altro, il bambino che portavano in grembo, non sia venuto alla luce. La prima, infatti, in seguito alla rottura con il suo ragazzo, abortisce, mentre la seconda si suicida, nonostante la vita che portava dentro di sé. Un altro punto in comune celato dalla narrazione criptica del protagonista è che per entrambe le ragazze sembra esserci stato un giorno in cui sia successo qualcosa con i rispettivi fidanzati che le abbia portate a compiere gesti disperati: la terza ragazza si suicida proprio il giorno dopo in cui ha l'ultimo rapporto con Boku, che avviene il tre aprile; sempre grazie alle registrazioni numeriche di cui si è parlato poco fa, veniamo inoltre a sapere che, nel periodo della relazione con la ragazza, Boku fuma seimilanovecentoventuno sigarette. Questo fino al tre aprile, il giorno prima del suicidio di lei. Tuttavia, sappiamo anche che la seimilanovecentoventiduesima sigaretta, Boku la fuma almeno due settimane dopo la morte della ragazza, ovvero il giorno in cui viene a sapere della sua morte.²⁷ Da questi fatti si evince che debba essere successo qualcosa la fatidica sera del tre aprile, quella dell'ultimo rapporto, qualcosa che ha portato la fidanzata di Boku al suicidio e questi a non riuscire nemmeno a fumare per due settimane, come fa notare Ishihara Chiaki.²⁸

Forse il tre aprile Boku scopre la gravidanza e cerca di smettere di fumare in previsione della futura nascita del figlio; o, forse, non prende bene la notizia e ne è talmente sconvolto da non riuscire ad accendere una sigaretta per due settimane, mentre, forse, la ragazza, disperata di fronte alla reazione negativa di Boku e all'imminente conclusione della relazione, non riesce a pensare ad altro che a togliersi la vita.

In maniera simile, la sera che Boku incontra la ragazza senza mignolo, anche questa ha probabilmente appena subito un trauma: cosa potrebbe altrimenti spingere una ragazza incinta ad essere talmente incosciente da ubriacarsi fino allo svenimento? È probabile che il misterioso padre del bambino non abbia avuto la reazione sperata di fronte alla prospettiva di diventare genitore e la giovane, sconvolta, abbia cercato di affogare la disperazione nell'alcol. Del resto, di fronte a lei si diramava un bivio le cui strade avrebbero portato entrambe a un difficile e incerto futuro: o portare avanti la gravidanza da sola, senza un sostegno da parte del padre e in condizioni economiche critiche — la sua famiglia è infatti povera e ha speso tutti i risparmi in cure mediche

²⁷ Ho scritto "almeno due settimane", perché nel testo non c'è nulla che suggerisca che il giorno in cui Boku viene informato del suicidio sia lo stesso del ritrovamento del corpo, avvenuto appunto due settimane dopo la morte della ragazza.

²⁸ ISHIHARA Chiaki, *Nazotoki Murakami Haruki*, Tōkyō, Kōbunsha Shinsho, 2007, cfr., pp. 39-40.

per il tumore al cervello del padre, poi morto, come racconta a Boku — o abortire. Non vi sarebbe stato nulla da meravigliarsi se pure lei si fosse tolta la vita, seguendo in tutto e per tutto i passi della terza ragazza. Ma qui interviene Boku: la accompagna a casa e si ferma a dormire da lei. A questo punto, un ruolo importante nel capire cosa sia successo quella sera e come mai Boku abbia deciso di fermarsi a dormire dalla ragazza, potrebbe averlo svolto la cartolina che Boku trova nella borsa della ragazza, come evidenzia Ishihara. Quest'ultimo fa notare che un indizio sull'importanza di questa cartolina sia il fatto che la ragazza si preoccupi subito di chiedere al protagonista se l'abbia letta, cosa che suggerisce che non voglia che il messaggio contenuto si venga a sapere, perché, probabilmente, di natura personale. Forse tramite il biglietto, Boku viene a sapere della gravidanza della ragazza ed è così che, rivivendo quello che aveva provato con la sua ex e sentendosi in qualche modo responsabile della sua morte, preoccupato che anche la ragazza senza mignolo possa compiere atti estremi, le viene in aiuto e rimane con lei per tutta la notte per assicurarsi che stia bene. Alla fine i due finiranno per avvicinarsi e trovare un po' di conforto l'uno nell'altra: lei riesce a parlare di cose di cui non era mai riuscita a parlare con nessuno; Boku, invece, ha simbolicamente modo di riscattarsi "salvandola" da un forse tragico destino. Infine, svolta la sua funzione, la ragazza sparirà nel nulla.

In questo senso, l'incontro con la ragazza senza mignolo e il breve rapporto con lei potrebbero aver avuto una sorta di effetto catartico sul protagonista, ma per riuscire a metabolizzarlo e a essere in grado di parlarne, gli ci sono voluti otto anni: è solo a questo punto che la catarsi vera e propria, tramite la scrittura, ha inizio. Potrebbe metterci anche decine di anni per arrivare a compimento e non è nemmeno dato per scontato che funzioni. Ciò che conta è che Boku abbia compiuto il primo passo.

Quella appena presentata è la ricostruzione della "vera" storia di Boku: tramite essa abbiamo collegato tra loro i caotici frammenti di *Ascolta la canzone del vento*, in cui il rapporto causa-effetto ha legami talmente nascosti da venire difficilmente colti. Tuttavia, rimangono ancora fuori dallo schema, i passi che parlano dello scrittore immaginario Derek Heartfield e, in particolare, il frammento numero trentadue, in cui viene riassunto un suo racconto, *I pozzi di Marte*: più avanti, quando si indagherà sul significato del titolo dell'opera, vedremo come la narrazione su questo personaggio fittizio si inserisca nel quadro generale.

Prima, però, vorrei fare un ulteriore approfondimento sui famosi fatti compresi tra l'otto e il ventisei agosto del 1970: vedremo come, pur mantenendo la storia di Boku appena

ricostruita inalterata, si possa fare un ulteriore passo in avanti e scandagliare più a fondo gli eventi di quell'estate. Vari critici hanno fornito la propria originale interpretazione: come accennato in precedenza, per dare un'idea del dialogo creatosi ne verranno presentate le più significative.

2.5 Libero sfogo all'immaginazione

Ho già fatto menzione del fatto che le opere di Murakami, spesso carenti di spiegazioni, lascino ampio spazio alla fantasia del lettore per riempire tali lacune e di come sia proprio in questo che consista l'affascinante forza dei suoi romanzi. È altrettanto vero che questa peculiarità sia la stessa che al contrario, come mi è capitato spesso di sentire di persona, spinge non pochi a rispondere con un perplesso "non lo capisco, non fa per me" o ancora "non mi dice niente, non mi piace": questa caratteristica suscita reazioni diametralmente opposte. Ma la verità è che il fascino dell'opera dello scrittore stia proprio tutto in quel "non capisco", nell'istintiva e inconscia reazione che si ha nei confronti dell'ignoto: o gli si va incontro e lo si esplora o lo si rifugge; o si ama Murakami o lo si respinge del tutto. Ma, se si sceglie la prima via, proseguire per la strada della ricerca, immedesimarsi nella storia per cercare di trovare una risposta può portare a un sorprendente risultato, può essere uno strumento per intraprendere a propria volta un viaggio dentro se stessi, come lo scrittore in persona fa nel momento in cui scrive, per verificare quali corde del proprio animo la storia abbia fatto vibrare e per indagare come il l'intuito colleghi gli eventi presentati nella storia. Nel percorso, potrebbe anche capitare di capire qualcosa di più del mistero che ognuno porta dentro di sé. Questo viaggio ha prodotto disparate interpretazioni di cui vedremo alcuni interessanti esempi.

La prima lettura dell'opera di cui vorrei fare menzione è quella di Hirano che, nel suo saggio *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"* 村上春樹と<<最初の夫の死ぬ物語>> (Murakami Haruki e "la storia della morte del primo marito", 2001), dedica il secondo capitolo all'interpretazione del romanzo. Fino a prima dell'analisi del critico, *Ascolta la canzone del vento* era visto né più né meno come il racconto della storia tra Boku e la ragazza senza mignolo, come Ishihara (la cui interpretazione toccheremo tra poco) fa notare.²⁹ Hirano ricostruisce l'intreccio in funzione di

²⁹ ISHIHARA, *Nazotoki Murakami Haruki*, cfr., p. 23.

un'interessante teoria: i tre personaggi principali da lui elencati, Boku, il Sorcio e la ragazza senza mignolo, sarebbero tutti collegati tra loro. I tre frequentano tutti il J's Bar, ma per qualche motivo non vi si trovano mai *tutti e tre* contemporaneamente. Questo, forse, fa notare Hirano, non è casuale: il rapporto di Boku con il Sorcio e con la ragazza senza mignolo è esposto alla luce del sole, ma, ciò che invece è celato è la relazione esistente tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo. Hirano, infatti, afferma che non ci sia da nessuna parte una descrizione del rapporto tra i due, ma che, tuttavia, qua e là siano disseminate delle tracce che rendono tale rapporto non così impensabile.³⁰ Effettivamente, in quest'ottica, sembrerebbero esserci dei parallelismi e delle coincidenze, se si vanno ad analizzare le due storie "superficiali", ovvero quelle basate sulle relazioni di Boku con gli altri due personaggi: ad esempio, il fatto che la sera in cui Boku trova la ragazza senza mignolo svenuta al bar sia la stessa in cui non vi trova, invece, l'amico, che chiama a casa per avere sue notizie; al telefono, tuttavia, risponde una ragazza, fatto anomalo che infastidisce il protagonista. La ragazza senza mignolo, dunque, potrebbe essere arrivata ad ubriacarsi tanto da svenire perché col suo ragazzo non procede affatto bene ed è al corrente della sua relazione con un'altra persona, la ragazza che ha risposto al telefono. Un'altra coincidenza è il fatto che l'appuntamento "a tre" fissato dal Sorcio salti: proprio in questo giorno, veniamo a sapere, la ragazza senza mignolo è partita per un viaggio e rimarrà via per circa una settimana (sappiamo, in realtà, che abortirà) e, non a caso, per tutto questo periodo, l'umore del Sorcio continua a peggiorare.

Queste sono alcune delle coincidenze tra i due filoni che aiuterebbero a ricostruire la verosimile storia nascosta tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo.

Anche Ishihara Chiaki in *Nazotoki Murakami Haruki* 謎とき村上春樹 (Il rompicapo di Murakami Haruki, 2007) riprende questa teoria, espandendola. Il critico presenta nuovamente tutti gli indizi già elencati da Hirano, come, tra gli altri, la famosa cartolina che compare nel nono frammento, di cui ho parlato poco fa: Boku, avendola vista, deve aver notato il mittente, che tuttavia non viene rivelato; ma, supponendo che sia il Sorcio, si chiarirebbe come mai il protagonista, quando poi spiega alla ragazza senza mignolo le circostanze che li hanno portati a svegliarsi uno accanto all'altra, inizi la storia da molto prima del loro incontro, includendo anche il Sorcio nel racconto; spiegherebbe, inoltre, anche perché il termine cui Boku ricorre per riferirsi all'amico sia *yatsu* 奴, che

³⁰ HIRANO, *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"*, cfr., p. 63.

compare per ben due volte. Vediamo nel dettaglio i casi:

- 「[...] 奴のアパートに電話をかけてみたんだ。」³¹
- “*Yatsu no apāto ni denwa wo kakete mitanda.*”
- “Ho provato a fare una chiamata al **su**o appartamento.”

- 「奴はそういったタイプじゃないんだ。」³²
- “*Yatsu wa sō itta taipu ja nainda.*”
- “**Lui** non è un tipo del genere.”

Il termine *yatsu*, di solito, si usa per indicare terzi, quando le persone coinvolte nel dialogo sanno di chi si stia parlando: da questo si può presupporre che Boku abbia sufficienti ragioni per credere che l'interlocutrice conosca il Sorcio; per questo motivo, poco più avanti, la ragazza, accortasi del modo in cui Boku parla del Sorcio, chiede, preoccupata, se abbia letto il contenuto della lettera, ai suoi occhi l'unico motivo plausibile per cui il protagonista possa parlare in quei termini.

Un'altra coincidenza che viene fatta notare è legata al presidente Kennedy. Il suo nome viene menzionato in più circostanze nel romanzo, di cui, in particolare, due tornano utili nel collegare un possibile rapporto esistente tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo: la prima si trova nel sesto frammento, dove viene presentato un estratto del fittizio romanzo che il Sorcio ha intenzione di scrivere. Nel breve passo, viene inscenato un dialogo tra il Sorcio e una ragazza, rincontrata per caso dopo tanti anni dopo che, in seguito a un naufragio, i due si erano ritrovati soli, in mezzo al mare, e avevano optato il primo per rimanere a galleggiare aspettando soccorso, la seconda per nuotare alla ricerca della terraferma. Alla fine, nessuno aveva torto, entrambi avevano ragione: in maniera attiva o passiva, entrambi si sono salvati. Al termine di questo dialogo, il Sorcio cita Kennedy. La seconda circostanza in questione, invece, la si può trovare alla fine del nono frammento, quando Boku e la ragazza senza mignolo si separano dopo il loro primo incontro: la ragazza chiede nuovamente a Boku di cosa abbia parlato la sera precedente, mentre non era in sé; Boku, allora, le risponde che, tra le varie cose, ha parlato di Kennedy. Questo, potrebbe far pensare che la ragazza si stesse riferendo al contenuto del romanzo del Sorcio e, dal fatto che ne sia a

³¹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 36

³² Ibid.

conoscenza, si può presupporre un alto livello di intimità con l'amico del protagonista. Non mi addentro ulteriormente nella spiegazione, già esaustivamente esposta da Ishihara, e Hirano prima di lui, nei rispettivi saggi. Basti sapere che i punti chiave delle loro teorie siano: in primo luogo, nuovamente, che il Sorcio e la ragazza senza mignolo siano coinvolti in una relazione sentimentale; in secondo luogo, che entrambi i critici vedano in questo rapporto un parallelismo con la storia tra Boku e l'ex ragazza morta. Hirano, infatti scrive:

Dovrebbe divenire chiaro come *Ascolta la canzone del vento*, se osservato nell'ottica da me azzardata, appaia costituito da una "doppia struttura" nella cui filigrana, tramite la raffigurazione della conclusione dell'amore attuale tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo, è impressa la fine dell'amore passato di Boku.³³

Anche Ishihara vede una corrispondenza nei due rapporti, ma fa un passo avanti: egli spiega come Boku stia subendo gli strascichi del rapporto con l'ex ragazza tragicamente conclusosi e che cerchi a tutti i costi di reprimere questo passato. Il tentativo di nascondere si nota dalla sua riluttanza a parlarne. Tuttavia, sostiene il critico, tutto ciò che viene represso, in qualche modo "trabocca" e, presto o tardi, la vita costringerà ad affrontarlo. Così, il modo in cui la terza ragazza "fa ritorno" sarebbe con le sembianze della ragazza senza mignolo. Il critico descrive la volontà di nascondere storie del proprio passato come una sorta di mitizzazione delle stesse. Riporto di seguito le sue parole:

Nascondere storie che si dovrebbe raccontare, non consiste in altro che nella mitizzazione delle stesse. Queste, infatti, sono solo nascoste e non cancellate. Ciò che reprimiamo, però, si appropria dei luoghi dove viviamo, tornando più e più volte. In questo consiste la trasformazione di una storia in un mito.

"La storia da scrivere" è quella tra Boku e la terza ragazza. Essa viene nascosta e, dunque, rivede la luce, come un mito, sotto la forma della storia tra Boku e la ragazza senza mignolo.³⁴

Boku così si trova faccia a faccia con il suo passato: similmente a quanto spiegato prima nella ricostruzione della "vera" storia, dunque, la ragazza senza mignolo sarebbe

³³ HIRANO, *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"*, cit., p. 64.

³⁴ ISHIHARA, *Nazotoki Murakami Haruki*, cit., p. 55.

una “copia” della terza ragazza, come anche Komemura sostiene, ponendo anche lei l’accento su come le date della morte della seconda e dell’incontro da parte di Boku con la prima siano l’una il “doppio” dell’altra, come spiegato in precedenza.³⁵ Ishihara, inoltre, ipotizza che il protagonista, poiché ancora attanagliato dal rimorso di non aver impedito il suicidio della fidanzata (anche a questo si è fatto cenno in precedenza), venga in aiuto della ragazza senza mignolo e rimanga a farle da balia per tutta la notte per scongiurare il rischio di un nuovo suicidio; per di più, il rimorso spingerebbe il protagonista a favorire un riavvicinamento tra questa e l’amico Sorcio, nonostante, forse, qualcosa stia nascendo tra lui stesso e la giovane. Il critico spiega questa sorta di triangolo amoroso in questi termini:

In questo momento, Boku sta vivendo due storie “contemporaneamente”: una è quella con la ragazza ormai morta, l’altra quella con la ragazza senza mignolo. La prima è già conclusa, ma Boku ne subisce ancora gli strascichi; la seconda, invece, è appena iniziata, ma il protagonista non se ne rende del tutto conto. Così, nel tentativo di favorire un progresso nella relazione tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo, Boku nega queste due storie.³⁶

Secondo il critico, dunque, il protagonista non solo starebbe reprimendo tutto quello che è derivato dall’improvvisa e tragica fine della relazione con l’ex ragazza, ma starebbe anche negando e ignorando quello che di nuovo sta forse nascendo tra lui e la misteriosa ragazza con nove dita, pur di cercare di risolvere la crisi scatenatasi tra questa e l’amico. Concretamente, sia secondo Hirano che Ishihara, questo tentativo di riconciliare il Sorcio con la sua ragazza, sarebbe rappresentato dal regalo per il suo compleanno che Boku acquista nel negozio di dischi dove lavora la giovane in questione: il protagonista, spiegano, non avrebbe motivo di fare un regalo di compleanno un mese in anticipo, che per di più consista in un LP che nessuno dei due conosce. È per questo che il regalo, estemporaneo e che tra l’altro pare scelto alla bell’e meglio, sarebbe così un messaggio implicito al Sorcio per comunicargli che la ragazza senza mignolo stia bene e un modo indiretto per spingerlo a prendere in mano la situazione.

Un altro punto toccato da Ishihara è la misteriosa questione di come mai, se si tracciano tutti i movimenti di Boku e si cerca di farli rientrare nel periodo da lui indicato all’inizio del racconto, ovvero quello compreso tra l’otto e il ventisei agosto, questo arco

³⁵ KOMEMURA, *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi*, cfr., p. 71.

³⁶ ISHIHARA, *Nazotoki Murakami Haruki*, cit., pp. 97-8.

di tempo sembri non essere sufficiente e che parrebbe essere necessaria almeno una settimana in più. Il critico riprende il problema da Katō Norihiro che, in *Murakami Haruki ierō pēji 1* 村上春樹・イエローページ 1 (Le pagine gialle di Murakami Haruki, 2006) tenta di svelare tale arcano che diviene così il punto di partenza di un'interessante teoria. I due critici hanno risposte totalmente diverse per far quadrare i conti. Da una parte, Ishihara spiega tale incongruenza sostenendo l'inattendibilità del narratore: per argomentarla, adduce come prova il fatto che questi, nel corso della narrazione, dica più di una bugia, cosa che, dice il critico, non rende inattendibile tutta la storia, ma, d'altronde, prendendone atto, non si dovrebbe nemmeno credere che *tutto* quello che questi racconta sia vero; ancora, la necessità di una settimana "in più" per includere tutti i fatti narrati messa in luce da Katō sarebbe il risultato del tentativo di Boku di far collimare in un unico resoconto due storie, una "aperta", ovvero quella tra Boku e la ragazza senza mignolo, e una celata, cioè quella del Sorcio con la stessa giovane donna. La fusione delle due diverse esperienze ha dato luogo all'incongruenza. Il critico scrive:

Pare proprio che *Ascolta la canzone del vento* sia un testo formato dalla combinazione di due storie le quali, entrambe, hanno a che fare con la ragazza senza mignolo. [...] Se si riflette sulla settimana "in più", la contraddizione non sta nei fatti accaduti tra Boku e il Sorcio, ma sorge nel momento in cui vengono allineate le storie che riguardano il protagonista, l'amico e la ragazza senza mignolo. Inoltrandosi ancora un po' nel discorso, l'incongruenza nasce nella trasposizione della storia tra il Sorcio e la ragazza senza mignolo in quella di Boku con la stessa ragazza. Il risultato del tentativo di scrivere entrambe le storie facendole convenire in un unico resoconto è l'inattendibilità dell'opera stessa.³⁷

D'altra parte, invece, Katō, dopo aver sollevato il problema della differenza tra il periodo di tempo dichiarato da Boku all'inizio e quello che invece risulta dall'insieme dei vari indicatori temporali disseminati nel racconto, spiega come il programma radiofonico del sabato (che compare all'interno dell'opera nei frammenti undici e dodici la prima volta e nel frammento trentasette la seconda) "sia la chiave nel calcolo dei giorni":³⁸

³⁷ Id., cit., p. 47.

³⁸ KATŌ, *Murakami Haruki ierōpēji 1*, cit., p.19.

Questo programma compare due volte, una verso l'inizio e un'altra alla fine. Tra l'otto e il ventisei agosto ci sono diciannove giorni. In questo lasso di tempo il sabato ricorre, ovviamente, solo tre volte: l'otto, il quindici e il ventuno. [...] Tra le due puntate del programma, per racchiudere tutti gli avvenimenti, sarebbero necessarie tre settimane.³⁹

L'incongruenza viene risolta dal critico tramite l'esistenza di un doppio mondo. Katō, infatti, afferma che “questo primo romanzo è, di già, la storia di due realtà di cui una presenta la struttura dell'altromondo”,⁴⁰ di quell'altrove imprescindibile dalla futura opera dell'autore. Lo studioso chiama la sua ipotesi “la teoria del Sorcio-fantasma” (*Nezumi yūrei setsu* 鼠幽霊説). Secondo tale teoria:

Questo romanzo è la “storia di un'estate” divisa tra due mondi: quello reale dove vive la ragazza senza mignolo e quello dove si trova il Sorcio, ovvero l'altromondo (il mondo degli spiriti), tra cui Boku fa avanti e indietro.⁴¹

Il portale tra il mondo reale e l'altrove, in questo caso una sorta di mondo degli spiriti, sarebbe il J's bar; elemento fondamentale nella teoria del critico, è il fatto che il Sorcio, in realtà, sia morto e che quello con cui il protagonista si incontra non sia altro che lo spirito dell'amico ormai passato a miglior vita. A suggerire che il Sorcio sia in realtà un fantasma sarebbe anche il soprannome stesso del personaggio: “in Europa”, argomenta Katō, “esiste una leggenda secondo la quale gli spiriti delle persone che hanno abbandonato il corpo fisico prendano le sembianze di topi”.⁴²

Ad accedere all'altro mondo non è solamente Boku: anche la ragazza senza mignolo, quando, per scusarsi del proprio comportamento, va alla ricerca del protagonista al J's bar, fa ingresso nella realtà parallela. In questa dimensione anche il tempo scorre in maniera diversa. Come scrive anche Amitrano, nei romanzi di Murakami sono sempre presenti “due diversi mondi chiamati semplicemente il ‘mondo di qua’ (*kotchi no sekai* こっちの世界) e il ‘mondo di là’ (*atchi no sekai* あっちの世界)” e, a questi, corrispondono due diverse percezioni del tempo, il ‘tempo del di qua’ (*kotchi no jikansei* こっちの時間性) e il ‘tempo del di là’ (*atchi no jikansei* あっちの時間性), “ovvero un

³⁹ Id., cit., pp. 19-21.

⁴⁰ Id., cit., p. 36.

⁴¹ Ibid.

⁴² Id., cit., p. 29.

tempo immanente e un tempo trascendente”.⁴³

Nel momento in cui la ragazza senza mignolo entra al J's bar e incontra il Sorcio, tramite cui ottiene il numero del protagonista, fa scattare il meccanismo che non fa quadrare i conti alla fine del racconto.

In sintesi, è questo che secondo Katō è successo: Boku incontra per caso la ragazza senza mignolo nel negozio di dischi e, in questa occasione, la ragazza è scortese con lui; il giorno stesso il protagonista va al J's bar per consegnare il regalo all'amico; dopo l'incontro al negozio, forse pentita, anche la ragazza senza mignolo si reca al J's bar per cercare Boku, ma non lo trova e si fa così dare il suo numero dal Sorcio; quando poi chiama il protagonista, dice che tutti al bar sentano la sua mancanza perché, dicono, non si fa vedere da una settimana. Questa settimana sarebbe proprio il lasso di tempo in più necessario a racchiudere tutti gli eventi: in questo modo, dunque, nel mondo reale, tra il momento in cui Boku ha fatto visita al bar in cui vi si è recata la ragazza senza mignolo sarebbe passato solo un giorno, ma, nel mondo degli spiriti, dove il tempo scorre secondo logiche incomprensibili, sarebbe passata una settimana. Così, da “questa parte”, tra l'incontro al negozio di dischi e quello successivo (che seguirà la chiamata di cui si è parlato poco fa) tra il protagonista e la ragazza senza mignolo, è passato solo un giorno, mentre, se ci si attiene alle parole dei personaggi, sembrerebbe passata una settimana.

In questo modo, secondo Katō, “la ‘teoria del Sorcio-fantasma’ risolve del tutto la contraddizione”⁴⁴ e già in questa prima opera l'esistenza di due mondi paralleli e speculari ha già una distinta forma.

Anche Strecher, pur non toccando la questione del conteggio dei giorni, offre una lettura metafisica dell'opera. Egli, infatti, afferma che in *Ascolta la canzone del vento* si abbia “una provvisoria occhiata al regno metafisico”,⁴⁵ di cui troviamo la metafora nel trentaduesimo frammento. Qui, viene riassunto il racconto dello scrittore fittizio Derek Heartfield: in esso, un giovane, si reca su Marte alla ricerca di un luogo dove togliersi la vita, lontano da occhi indiscreti, e decide così di calarsi in uno dei tanti pozzi senza fondo scavati sulla superficie del pianeta; dopo essere sceso in uno di essi e aver successivamente imboccato e percorso uno dei tunnel laterali, riemerge in superficie; si ritrova così in un luogo fuori dallo spazio e dal tempo, poiché i pozzi

⁴³ AMITRANO, *The New Japanese Novel*, cit., p. 25

⁴⁴ KATŌ, *Murakami Haruki ierōpēji 1*, cit., p. 34.

⁴⁵ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cit., p. 76.

sarebbero stati scavati lungo assi di distorsione spazio-temporale; giunto in questo luogo, dopo un breve dialogo con il vento, una voce che in realtà sembra provenire dalla mente del giovane stesso, questi si toglie la vita.

Questo racconto, dunque, serve a fornire il modello secondo cui leggere l'opera: la discesa del giovane nel pozzo rappresenta la discesa di Boku nei meandri del proprio Sé e, il luogo in cui il giovane "astronauta" giunge, di conseguenza, corrisponde al livello inconscio del protagonista del romanzo.

Quando Boku fa ritorno al suo paese natio, luogo di memorie e nostalgia, egli vi proietta le immagini del proprio inconscio, i propri ricordi, così ne risulta la sovrapposizione di due realtà, due città: l'una dove vive il Sorcio che "esiste come parte della 'città'" stessa, la quale rappresenta "la memoria del posto dove [Boku] ha passato la sua gioventù";⁴⁶ l'altra in cui, parallelamente, il protagonista vivrebbe la storia con la ragazza senza mignolo nella realtà. Quest'ultima viene inoltre dotata dallo studioso di poteri paranormali, in quanto ella presenta una "simultanea esistenza in entrambi i mondi".⁴⁷ Le due visioni di un mondo "duale" non sono necessariamente in contrasto, ma presentano solo qualche piccola differenza: entrambe postulano l'esistenza di una doppia realtà, di cui l'altrove è per lo studioso statunitense la manifestazione dell'inconscio del protagonista — anche se esso assume talvolta le caratteristiche di un luogo di morte —, mentre per il critico giapponese si tratterebbe di una sorta di regno degli spiriti; entrambi i critici, per di più, pongono l'esistenza del Sorcio nell'altro mondo, ma, se per Strecher il personaggio è una proiezione della mente di Boku, per Katō è il fantasma dell'amico ormai morto; ancora, entrambi riconoscono nella ragazza senza mignolo un tramite tra le due dimensioni, l'uno nelle caratteristiche fisiche (facendo notare il modo in cui viene descritta da Boku — che verrà affrontato nel dettaglio nel prossimo capitolo —, con una "commistione di buona salute", rappresentata dalle "belle curve del seno", e di morte, attraverso l'espressione "carne in decomposizione"),⁴⁸ l'altro sostenendo che vi faccia proprio accesso.

Infine, vorrei fare un'ultima menzione della teoria elaborata da Komemura nel suo saggio *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi: Murakami Haruki "Kaze no uta wo kike"* 死、復活、誕生、そして生きることの意味 村上春樹『風の歌を聴け』 (Morte, resurrezione, nascita e il senso della Vita: Murakami Haruki e "Ascolta la canzone del

⁴⁶ Id., cit., p. 79.

⁴⁷ Id., cit., p. 82.

⁴⁸ Id., cfr. p. 82. Cfr. anche MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, p. 33.

vento”, 1995): la critica sostiene che, l’aggiunta della postilla “Heartfield, ancora... (come post-scriptum)”, menzionata all’inizio di questo capitolo, apra una nuova prospettiva sull’intera opera. Alla fine di questo frammento aggiuntivo, Boku pone data, maggio 1979, e firma per cui viene usato il nome “Murakami Haruki”.⁴⁹ Tuttavia, è chiaro che questo Murakami non corrisponda al *vero* scrittore, ma sia parte della *fiction*, per il semplice fatto che, in questo capitolo postero, Boku-Murakami vada a far visita alla tomba dello scrittore fittizio Derek Heartfield, personaggio dell’opera. Secondo Komemura, questo “Boku” è un personaggio diverso rispetto a quello dell’opera e sarebbe l’immaginario editore che cura le memorie del Boku-protagonista-narratore dei fatti narrati, il quale sarebbe in realtà morto e che, tramite la stesura dei suoi ricordi, “fa tornare in vita” la terza partner tramite il racconto della storia con la ragazza senza mignolo. A sua volta, il redattore farebbe “rivivere” Boku tramite la pubblicazione del suo scritto.

La critica infatti scrive:

Potrebbe essere che il protagonista Boku sia deceduto e che, dunque, *Ascolta la Canzone del Vento* si possa considerare come un romanzo basato sulle memorie di una persona ormai morta redatte [da terzi].⁵⁰

E, più avanti:

In questo lavoro, quello che vorrei mettere in evidenza è il ruolo di “editore” svolto dal narratore del 1979. Con “editore” intendo un personaggio che abbia redatto le memorie di una differente persona e le abbia poi presentate ai lettori.⁵¹

“Il Boku del 1978 è il *medium* tramite cui persone scomparse vengono riportate in vita”⁵² e, allo stesso tempo, “anche questo editore-Murakami Haruki svolge lo stesso ruolo di Boku”,⁵³ poiché, infatti, “tramite la ‘trasmissione’ fa esistere Boku”.⁵⁴ Ancora una volta, risuonano le parole dello psichiatra: “La civiltà è comunicazione. Se non comunichi qualcosa, è come se non esistesse. *Click... off*”.

⁴⁹ Sia la data che la firma non vengono inserite nella versione italiana di Einaudi.

⁵⁰ KOMEMURA, *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi*, cit., p. 66.

⁵¹ Id., cit., p. 67.

⁵² Id., cit., p. 74.

⁵³ Id., cit., p. 75.

⁵⁴ Id., cit., p. 78.

2.6 Quello che non cambia

Nel paragrafo precedente abbiamo passato in rassegna e confrontato le principali interpretazioni fornite dalla critica negli anni. È interessante notare come, comunque si voglia “adornare” la storia, in nessuno di questi casi l’aspetto catartico del rapporto tra Boku e la ragazza senza mignolo messo in evidenza nella ricostruzione della “vera” trama entri in contrasto con le teorie elaborate finora, ma potrebbe, anzi, complementarle: che la giovane sia la ragazza del Sorcio, che esista un doppio-mondo diviso tra questa e l’altra parte, che quest’ultima sia un luogo situato nell’inconscio del protagonista o una dimensione parallela e che Boku sia in realtà morto e le sue memorie siano state pubblicate *post-mortem* da una terza persona, il protagonista ha incontrato la ragazza senza mignolo e ha avuto la possibilità di rivivere, razionalizzare e, in qualche modo, riscattare la morte dell’ex-fidanzata.

Le persone che incrociano la nostra strada lo fanno per un motivo preciso: camminano con noi per il tempo necessario e, una volta adempiuto il proprio ruolo, proseguono con la loro vita. Certo, anche il protagonista — come del resto ognuno di noi — capita nella vita della ragazza senza mignolo per un motivo, ma *Ascolta la canzone del vento* è la storia di Boku, non di questa giovane.

A proposito dell’incontro con la ragazza, Dil scrive:

Vi è la sensazione che questa strana coincidenza, in effetti, possa non essere così casuale e sia un esempio di quello che Jung avrebbe chiamato “sincronicità”. È come se l’universo si stesse assicurando che Boku incontri la sua anima. [...] Ciò che abbiamo in questo romanzo, è una figura di anima cui è stato letteralmente strappato qualcosa di prezioso da dentro di lei [...]. Mentre l’immagine di Boku lo costringe a rimanere freddo e distaccato, ci sono i suoi personaggi-anima a ricordargli che, in realtà, anche lui stia soffrendo e che abbia bisogno di aprirsi e iniziare a guarire.⁵⁵

Così, la ragazza senza mignolo entra nella vita del protagonista, lo accompagna per breve tempo e, svolto il suo compito, svanisce nel nulla. Otto anni dopo, Boku, forse avendo finalmente compreso il motivo dell’incontro di quell’estate, scrive la sua storia e decide finalmente di avviarsi verso la propria guarigione — anche se, nel caso in cui si dia credito alla versione di Komemura, si dovrebbe credere che il tentativo non sia

⁵⁵ Jonathan DIL, “Writing as Self-Therapy: Competing Therapeutic Paradigms in Murakami Haruki’s Rat Trilogy”, *Japan Forum*, vol. 22, n°2, 2010, pp. 43-64, cit., p. 51.

andato a buon fine.

2.7 E il titolo?

È giunto il momento di riflettere sul significato del titolo del romanzo e sul suo messaggio. Innanzitutto, Murakami si ispira alle parole di uno dei suoi amati scrittori americani, Truman Capote, per coniare il nome del suo primo manoscritto. In particolare, riprende il tono imperativo dal titolo del racconto *Shut a Final Door* (“Chiudi un’ultima porta”, 1947) e dell’immagine del vento che compare al suo interno, anche se l’opera di Capote ha un’atmosfera dalle tinte molto più cupe rispetto a quella dello scrittore nipponico.⁵⁶

Per quanto mi riguarda, di primo impatto, la sensazione che si ha leggendo i caratteri sulla copertina del libro di Murakami è quella di essere invitati ad abbandonarsi all’ascolto del “vento”, ovvero di qualcosa che fluisce, come un corso d’acqua, come il tempo, a volte rapido, a volte lento, a volte immobile. La chiave sta, appunto, nell’ascoltare quel flusso, dunque ad assecondarlo, senza opporvisi. Non a caso, l’atteggiamento del protagonista per antonomasia dell’opera omnia di Murakami, Boku, venuto al mondo con *Ascolta la canzone del vento*, è stato definito “a go-with-the-flow attitude”⁵⁷, vale a dirci “un atteggiamento” che comporta il “seguire il corso” degli eventi. Devo dire, che, anche dopo aver letto e tradotto il romanzo, il suggerimento che il titolo mi ha dato di primo acchito si è rivelato coerente con il contenuto. Molte interpretazioni seguono questa linea di pensiero, anche se non tutte in chiave positiva.

Ad esempio, Kuroko Kazuo collega, non del tutto a torto, il messaggio di *Ascolta la canzone del vento* al senso di impermanenza e di effimerità delle cose, asserendo che Murakami abbia “pensato che tutti gli esseri” seguano “il proprio inarrestabile corso e così, includendo anche se stesso” abbia “battezzato come ‘vento’ tutti gli esseri”.⁵⁸ A supporto di questa tesi, subito dopo, il critico cita una frase, un “aforisma”, si potrebbe quasi dire, posto alla fine del frammento trentotto, proprio come sigillo della narrazione degli eventi dell’estate del 1970:

Tutte le cose passano. Nessuno le può afferrare.

⁵⁶ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cfr., pp. 31-2.

⁵⁷ IWAMOTO Yoshio, in “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”, *World Literature Today*, vol. 67, n°2, 1993, pp. 295-300, cit., p.300.

⁵⁸ KUROKO, “*Sōshitsu*” *no monogatari kara “tenkan” no monogatari e*, cit., p. 37.

È così che noi viviamo.⁵⁹

Alla base di queste poche parole si riconoscono tracce del cosiddetto *mujōkan* 無情観 di derivazione buddista (e, prima, induista) ovvero il “senso di impermanenza” che pervade la realtà e tutti i suoi fenomeni, quello stesso sentimento che ha ispirato opere come lo *Heike monogatari* 平家物語 (Storia dei Taira, metà del XIII secolo) e lo *Hōjōki* 方丈記 (Ricordi di un Eremita, 1212), specchi di questo pensiero a partire dai loro famosi incipit. In quanto figlio di un bonzo insegnante di letteratura classica giapponese, Murakami è probabilmente entrato in contatto con concetti come quello del *mujōkan* molto presto e con essi è anche cresciuto.

L’evanescenza presente nella citazione di cui sopra e, in generale, che Kuroko riconosce nel messaggio dell’opera, è percepita dal critico in maniera del tutto negativa. Nella sua ottica, Murakami ci esorterebbe all’accettazione della caducità delle cose, destinate a sfiorire prima ancora di lasciarci il tempo di realizzarlo, e l’essere umano, impotente, non può far nulla per cambiare lo stato in incessante divenire del mondo reale. Per questo motivo, lo studioso, equiparando l’accettazione a una sconfitta, si chiede: “non ci resta davvero altro che ascoltare la canzone del ‘vento’ come dice Murakami Haruki? Ma in questo modo la vita non sarebbe una battaglia persa in partenza?”.⁶⁰

Eppure, sin dal primo paragrafo (dove Murakami sostiene che si trovi tutto quello che avesse da dire)⁶¹ di *Ascolta la canzone del vento*, in mezzo a parole che lasciano trasparire esperienze dolorose, permane comunque nell’aria un leggero sentore di positività e fiducia:

Nonostante ciò, penso questo: se continuerà ad andare tutto bene, tra alcuni anni o alcune decine, potrei scoprirmi salvato.

E allora, a quel tempo, l’elefante farà ritorno alla pianura e io inizierò a raccontare il mondo con parole più belle.⁶²

Leggendo queste righe, la visione negativa di desolata rassegnazione di Kuroko appare inadeguata. Il critico collega il vento all’evanescenza della realtà, non del tutto

⁵⁹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., pp. 152-3.

⁶⁰ KUROKO, “*Sōshitsu*” *no monogatari kara “tenkan” no monogatari e*, cit., p. 37.

⁶¹ RUBIN, *Haruki Murakami and the music of words*, cfr., p. 32

⁶² MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., pp. 8-9.

senza ragione; cionondimeno, in quest'ottica non è incluso quello che sta al di sotto, o al di là, di questa realtà evanescente. Si potrebbe dire che manchi il concetto di mondo duale, imprescindibile dalla narrativa di Murakami, in cui da un lato vi è una dimensione dove viviamo un'esistenza di separazione gli uni dagli altri e dalla natura, dove gli accadimenti non sembrano avere un senso, ma dove allo stesso tempo, si può avere la fortuna o la sensibilità di percepire, per un attimo fugace, un senso di comunione e armonia con tutto ciò che ci circonda, in frangenti come, ad esempio, quello descritto dal Sorcio, in cui tutto intorno a noi diventa "un'unica cosa per poi partire e fluttuare nell'universo",⁶³ attimi che dunque rivelano quello che c'è oltre l'illusoria divisione del reale, vale a dirsi un'altra dimensione, nel tempo chiamata nei più svariati modi, a seconda delle varie culture, religioni o filosofie: "altrove", "mondo di là" o "altra parte" in gergo murakamiano, Inconscio Collettivo, Narrativa Universale, Sorgente Divina, Essere, Dio, Assoluto, *kakuriyo* 隠り世 ("mondo nascosto"), ecc.; se, come Kuroko, ci si focalizza su un solo lato della medaglia e si identifica il "vento" con la metà imperfetta dell'esistenza, allora sì, non resta che sentirsi impotenti e, al massimo, cercare di trarre il meglio dalle circostanze che ci si presentano. Di per sé, non sarebbe sbagliato, ma la propensione a voler imparare non è da considerarsi una passiva decisione per mancanza di alternative, bensì una volontaria scelta di vedere il lato positivo degli eventi, perché si ha fiducia che in tutto quello che accade ci sia un senso, anche se questo non appare chiaro a livello conscio e razionale.

Anche Komemura, nel saggio prima citato, dove ragiona su cosa sia quel "qualcosa" che "ci potrebbe essere da imparare" di cui fa menzione Boku nell'incipit, parlando del proprio scritto, individua tale lezione proprio nella volontà di trarre insegnamento da qualsiasi situazione, per quanto difficile e dolorosa, ci troviamo di fronte. Il narratore, infatti, scrive:

Sicuramente, fintanto che si continua a mantenere la volontà di imparare da ogni cosa, invecchiare non è una pena così grande. Questa è l'opinione comune.

Da poco dopo i vent'anni a questa parte, ho continuato a vivere assumendo questa filosofia. Motivo per cui, più e più volte ho ricevuto duri colpi, sono stato ingannato e frainteso dagli altri, ma, allo stesso tempo, ho fatto numerose esperienze incredibili.⁶⁴

⁶³ Id., cit., p. 119.

⁶⁴ Id., cit., pp. 7-8.

Presumibilmente dopo la morte della terza ragazza (“da poco dopo i vent’anni”), dunque, Boku, per far fronte al suo dolore e trovarvi un senso, assume la “filosofia” di cui sopra: accetta ciò che gli succede, in un modo che sembra passivo, ma che in realtà è attivo, poiché egli cerca di trovare il lato positivo e, in questo modo, se da una parte non ha comunque potuto evitare eventi spiacevoli, dall’altra ha avuto “numeroso esperienze incredibili”. Ancora non ha le risposte, l’elefante non ha ancora fatto ritorno alla pianura e potrà forse volerci molto tempo, ma, quello che conta, è fidarsi che ciò possa accadere. E da dove viene questa fiducia se non dall’intuito, quanto di più irrazionale e primordiale ci sia tra le doti umane, che scaturisce direttamente da quella fonte dove tutto trova un senso?

Boku sta ancora imparando a convivere con questo approccio alla vita: la tendenza ad arrendersi al senso di perdita e abbandono è ancora forte in lui, ma d’altro canto si aggrappa a questa inspiegabile fiducia nel fatto che debba esserci un significato in ognuna di queste perdite, che comunque vengono quantomeno lenite e bilanciate, in piccola parte, da esperienze positive. La stessa ambivalenza tra sofferenza e fiducia la troviamo anche nella lettera che il DJ, alla fine dell’opera, dunque in una posizione di rilievo, legge alla radio. È una ragazzina, malata e costretta in un letto d’ospedale da ormai tre anni, ad averla scritta. Di seguito, un estratto significativo da tale lettera:

Quello che ho appreso in questi tre anni di degenza, è che le persone hanno qualcosa da imparare anche dalle situazioni più miserabili e che, proprio per questo, si può andare avanti a vivere, un passo alla volta.⁶⁵

Anche Komemura, di nuovo, mette in evidenza il ruolo di questa adolescente, suggerendo che forse stia proprio in questo il messaggio dell’opera e che sia questa la lezione di cui fa menzione il narratore.⁶⁶ Il fatto stesso che questo concetto venga ribadito più volte suggerisce la sua importanza.

A questo punto, è il momento di riprendere il discorso sul racconto di Derek Heartfield del frammento trentadue, come anticipato in precedenza: il titolo dell’opera è intimamente collegato a questo racconto, poiché si tratta dell’unico punto in cui il “vento” parli. Secondo Tsuge, in tale racconto, il “vento” rappresenta l’“inconscio collettivo” che parla al ragazzo tramite l’“inconscio individuale” di quest’ultimo, come suggerirebbe il

⁶⁵ Id., cit., p. 147.

⁶⁶ Quando nell’incipit afferma che nella sua lista “forse, potrebbe esserci qualcosa da imparare”.

dialogo tra il vento e il giovane:

- Non far caso a me. Sono solo il vento. Se vuoi, puoi chiamarmi "marziano". Non suona male. Oltretutto, per me le parole non hanno alcun senso.
- Però stai parlando.
- Io? Sei tu quello che sta parlando. Io sto solo dando una spintarella al tuo cuore.⁶⁷

Anche il modo in cui il vento si presenta contribuisce a giustificare perché Tsuge lo identifichi con l'inconscio collettivo:

Il pozzo che hai percorso è scavato lungo un'asse di distorsione temporale. In poche parole, noi stiamo vagando per il tempo. Dalla creazione dell'Universo alla sua fine. Quindi per noi non esiste né vita né morte. Siamo il vento.⁶⁸

Il giovane dunque sarebbe arrivato in un luogo dove non c'è inizio e non c'è fine, dove il tempo non esiste o scorre secondo logiche incomprensibili, dove non c'è vita e non c'è morte, dove gli opposti corrispondono e confluiscono nel Nulla o nel Tutto: ecco che dunque il ragazzo tramite la discesa del pozzo è giunto nell'altrove, di cui abbiamo un primo assaggio.

In questo modo, il titolo dell'opera, secondo il critico, diviene chiaro: Murakami ci invita ad "ascoltare la voce dell'inconscio collettivo"⁶⁹ che emerge dal proprio inconscio individuale.

Anche in questo breve racconto, viene ripreso il tema della ricerca di un insegnamento dalla vita. Il giovane protagonista, infatti, chiede al vento che cosa abbia imparato nella sua lunghissima esistenza, ma in risposta ottiene solo una risata. Certo, la risata non dev'essere rassicurante per un ragazzo che ha deciso di togliersi la vita, probabilmente proprio perché non riusciva a trovarvi un senso. La sua domanda è stata forse un ultimo, disperato tentativo di ottenere una risposta cui aggrapparsi. Dopo averne ottenuta una che, in perfetto stile murakamiano, dà adito a più interpretazioni, prosegue con la sua decisione di suicidarsi.

Ma qual è il significato della risata del vento? Questo, probabilmente, ride per un

⁶⁷ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p.126.

⁶⁸ Id., cit., p. 127.

⁶⁹ STRECHER, "At the Critical Stage", cit., p. 859, or. in TSUGE Teruhiko, "Media toshite no 'ido': Murakami Haruki wa naze Kawai Hayao ai ni itta ka" (Il "pozzo" come *medium*: perché Murakami Haruki è andato a incontrare Kawai Hayao?), *Kokubungaku*, vol. 43, n°3, 1998, pp. 50-4, cit., p. 51.

semplice motivo: com'è possibile spiegare a parole (mezzo di comunicazione limitante che, oltretutto, per il vento "non ha alcun senso") qualcosa di ineffabile come il senso della vita? Da qui la sarcastica risata del vento, forse male interpretata dal giovane, che, credendo che essa equivalga a un cinico "non esiste" (la stessa sfiduciata interpretazione suggerita da Kuroko), persa ogni fiducia e speranza, si uccide.

Così, il racconto del giovane su Marte è un esempio "in negativo" di quello che il titolo significa: il ragazzo non riesce più a trovare la forza di andare avanti né la motivazione di credere che ci sia qualcosa oltre la vita reale che dia un senso alle sofferenze che la caratterizzano e rifiuta, dunque, di abbandonarsi alla corrente, di "ascoltare la canzone del vento".

Boku stesso è caratterizzato da una sorta di dicotomia (la stessa che, a livello più ampio, sta alla base dell'opera di Murakami): a livello conscio sono molte le cose che non riesce a comprendere, come la tragica morte della sua ex ragazza, e le continue perdite apparentemente senza senso che ricorrono nella sua vita e che suscitano in lui paura. Questa traspare, ad esempio, dal seguente passo:

Proprio come quando, in un aereo col motore danneggiato, per diminuire il peso, si scaricano bagagli, sedili e, infine, anche i poveri attendenti, in quindici anni ho messo da parte qualsiasi cosa per poi rimpiazzarla con pressoché nulla. Non riesco ad avere la certezza che ciò sia stato giusto o meno. Mettiamo anche che le cose siano divenute più semplici, ma se penso a cosa mi sarà rimasto, quando, ormai vecchio, mi appresterò ad accogliere la morte, ho paura. Dopo che mi avranno cremato, non rimarrà nemmeno un osso?⁷⁰

Il giovane che si uccide su Marte, dunque, potrebbe rappresentare la parte di Boku ancora cinica, scettica e riluttante a credere che tutto quello che ci capita abbia un senso e trovi posto in un disegno molto più ampio e totale, non comprensibile a livello razionale, di cui ogni essere fa parte: il disegno dell'altrove, o qualunque altro nome ad esso si voglia dare.

L'altro lato di Boku, invece, quello che, nonostante tutto, ha deciso di dare ascolto al canto del vento, è rappresentato dalla ragazzina malata che ha spedito la lettera alla stazione radiofonica: anche nelle situazioni più miserabili, c'è qualcosa da imparare. Non è un caso che, la fine del racconto, si riempia di parole legate ad un messaggio

⁷⁰ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 11.

di unione, armonia e comunione: ad esempio, nel già citato passo in cui il Sorcio va in gita a Nara; o quando Boku passa a salutare J prima di fare ritorno a Tōkyō, quando quest'ultimo gli dice: "Però siamo tutti fratelli, sai."⁷¹ o ancora prima, e in maniera più significativa, durante la puntata del programma radiofonico del sabato, subito dopo la lettura della lettera, quando lo *speaker* si apre con gli ascoltatori. Di seguito, le sue parole:

Ho ricevuto questa lettera ieri, dopo le tre. L'ho letta nella saletta da tè dell'ufficio, mentre bevevo un caffè. Finito il lavoro, ho camminato fino al porto e ho guardato verso le montagne. Se dalla tua finestra si vede il porto, allora anche dal porto si dovrebbe scorgere la tua finestra. Verso i monti, c'erano davvero tantissime luci. Naturalmente non so quale di esse sia quella della tua stanza. Alcune sono luci di modeste abitazioni, altre di grandi ville. Alcune sono luci di hotel, di scuole, altre di aziende. "Per ognuna di quelle luci, vivono diverse persone," ho pensato. È stata la prima volta che mi sia venuta in mente una cosa del genere. Non appena ho formulato quel pensiero, tutt'a un tratto mi sono salite le lacrime. Era davvero tanto tempo che non piangevo. Però va bene, non piango perché ti sto compatendo. Ciò che voglio dire, è questo. Lo dirò solo una volta, quindi ascoltatevi bene. IO-VI-AMO.

Tra anche dieci anni, se vi ricorderete di questo programma, dei dischi che ho messo e di me, ripensate anche a quello che ho detto.⁷²

Lo *speaker*, dunque, nel contemplare le luci degli edifici si rende conto di condividere l'esistenza con innumerevoli altre persone e, per un attimo, percepisce un senso di unione e fratellanza con ognuna di esse: l'emozione scaturisce dalla realizzazione di far parte di una totalità in cui convergono le esistenze di infinite vite e smuove lacrime bloccate da lungo tempo; il DJ la trasmette agli ascoltatori con una confessione d'Amore: "IO-VI-AMO",⁷³ dice.

Giunti a questo punto, pare evidente quale sia il significato del titolo: sii forte abbastanza da abbandonarti al corso degli eventi, perché questi capitano per una ragione; è naturale avere paura, ma non lasciare che questa sia più forte della tua fiducia; fidati che le trame della tua vita sono governate da logiche che trascendono questa realtà, le logiche dell'altrove, dell'Inconscio collettivo, del Tutto, dell'Universo, di un luogo cui tutti possono accedere attraverso una discesa nei meandri del proprio

⁷¹ Id., cit., p. 151.

⁷² Id., cit., p. 149.

⁷³ Ibid.

inconscio, perché il Sé e il Tutto sono la stessa cosa.

In ultimo, quindi, Murakami non starebbe facendo altro che suggerirci: “Ascolta te stesso”.

Capitolo 3: L'universo di Murakami prende forma

3.1 Personaggi senza nome, città senza nome

In generale, nel precedente capitolo, è venuto alla luce come in un così breve romanzo, all'apparenza una semplice accozzaglia di ricordi e riflessioni, sia ben celato un complesso schema sotterraneo, in cui si intersecano storie a più livelli; in questo schema è incastonato il messaggio dell'autore — o quello che esso è secondo la mia personale visione — che sembrerebbe suggerire di abbandonarsi al corso degli eventi senza opporvisi, perché, anche se non si comprendono le logiche ad essi sottostanti, questi capitano tutti per un motivo.

Ma, adesso, andiamo avanti con l'analisi di altri aspetti dell'opera: rimane, infatti, ancora qualche dettaglio da definire, i personaggi, le tematiche e lo stile del romanzo. Questo nuovo capitolo verterà proprio su questi aspetti.

Partiamo dalle pedine messe in gioco nella partita d'inizio dello scrittore, i personaggi della novella, già così tipicamente murakamiani, lo spazio in cui si muovono e le tematiche ad essi legate.

Quello che li accomuna indistintamente, con l'eccezione dello scrittore fittizio Derek Heartfield, è il loro anonimato. Alcuni hanno ipotizzato che il rifiuto di Boku di rivelare e pronunciare i nomi delle persone (indicate al massimo con dei soprannomi) con cui si relaziona sia sintomo della sua riluttanza a riconoscerne l'esistenza in quanto individui dotati di vita propria. Iwamoto Yoshio, infatti, scrive:

L'atteggiamento di Boku nei confronti degli "altri" è forse rispecchiato al meglio nella sua avversione a riferirsi nei loro confronti con i loro nomi propri (che non sono mai rivelati), come a negare ad essi la loro indipendenza, [la loro] identità soggettiva.¹

Altri suggeriscono che si tratti semplicemente di personaggi "tipo" o di "archetipi" junghiani (all'interno delle abbondanti interpretazioni psicanalitiche dell'opera dello scrittore),² che rappresentino più un concetto, un'idea, un ruolo, un motivo o un mezzo per il protagonista di definire se stesso nel proprio viaggio verso l'individuazione, tutte ragioni per cui la necessità di attribuire loro un nome proprio viene a mancare.

¹ IWAMOTO, "A Voice from Postmodern Japan", cit., p. 298.

² DIL, "Writing as Self-Therapy", cfr., p. 50.

Col passare degli anni — e l'accrescersi dell'universo narrativo dello scrittore — Murakami inizierà a battezzare i suoi personaggi; nel frattempo, tuttavia, il primo e unico nome a comparire fino a *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* compreso, come fa notare Karatani, è quello di Naoko 直子 ne *Il flipper del 1973*, preludio di un altro, futuro personaggio. Chi conosce i romanzi dell'autore, sa che tale nome è accompagnato da una triste sorte: Naoko, infatti, è sia l'ex-ragazza morta suicida di cui Boku sente la mancanza ne *Il flipper del 1973* nonché la ragazza malata di mente, amore del protagonista, che si toglie la vita nel *best-seller Norwegian Wood*. In questo romanzo, anche Boku, come anticipato nell'introduzione, ha per la prima volta un nome, quello di Watanabe Tōru, e come lui anche gli altri personaggi.

Forse in *Ascolta la canzone del vento* e negli altri romanzi dei primi tempi i personaggi non sono ancora pronti ad avere un nome proprio, la loro individualità non ancora abbastanza sviluppata: effettivamente, nessuno di coloro che si trovano in *Ascolta la canzone del vento* presenta una solida identità. Rubin afferma addirittura che, nella maggior parte delle opere, sia solamente Boku ad essere dotato di una personalità ben delineata e che sia sulla sua percezione del mondo esterno, persone comprese, che la storia è focalizzata: più che “a tutto tondo”, gli altri personaggi sarebbero solo “funzioni della sua psiche”³ o “ridotti alle loro categorie funzionali”⁴ o, ancora, “di interesse per lui unicamente in quanto portatori di quelle stranezze e di quelle storie”.⁵ In molti casi si ha la sensazione che siano delle vaghe figure debolmente ancorate a una realtà ancor meno definita. E, infatti, anche la città che fa da sfondo ad *Ascolta la canzone del vento*, il paese natio del protagonista, viene indicata semplicemente col generico termine giapponese *machi* 街 e i suoi lineamenti vengono appena accennati: si tratta di una “cittadina di mare”, *umibe no machi* 海辺の街, che si estende in lunghezza, tra le montagne e il mare, a ridosso una grande città portuale (che sembrerebbe essere Kōbe). Il luogo in questione potrebbe essere Ashiya, con cui certamente condivide le caratteristiche topografiche e dove, oltretutto, Murakami stesso ha passato l'infanzia. Ma, in realtà, non è importante *quale* sia la città, bensì quello che rappresenta: essa è una sorta di “città stereotipizzata” (*ruikeiteki na machi* 類型的な街), come fatto notare da Takaki Akira 高木彬, “uno spazio locale assai

³ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 39.

⁴ IWAMOTO, “A Voice from Postmodern Japan”, cit., p. 298.

⁵ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 39.

limitato” (*yori chīsaku gentei sareta rōkaru na kūkan* より小さく限定されたローカルな空間),⁶ una piccola realtà circoscritta, lontana dall’immenso spazio urbano, vitale e riconoscibile di Tōkyō. Murakami dedica il frammento ventotto alla descrizione della città:

Voglio parlare della città. La città in cui sono nato, cresciuto e in cui per la prima volta ho dormito con una ragazza.

Dinanzi, il mare; Sul retro, le montagne; accanto, una gigantesca città portuale. La mia è una città piuttosto piccola. Di ritorno dal porto, quando percorro la statale in macchina a tutta velocità, non fumo mai. Nel tempo che impiega un fiammifero a consumarsi, la macchina attraversa l’intera città.

La popolazione è di poco più di settantamila abitanti. Probabilmente, tra cinque anni questa cifra non sarà quasi per nulla cambiata. Di essi, la maggior parte vive in una casa a due piani con giardino, possiede una macchina e, anzi, molte famiglie ne possiedono due.

[...] Nella mia città, ci sono diversi tipi di persone. In diciotto anni, ho imparato molto, lì. Le sue radici sono affondate saldamente nel mio cuore e quasi tutti i miei ricordi sono legati ad essa. Tuttavia, quando sono stato ammesso all’università e me ne sono andato in primavera, nel profondo del mio animo mi sono sentito sollevato.

Quando durante le vacanze estive e primaverili faccio ritorno, perlopiù passo il tempo a bere birra.⁷

Così, questo posto sembra essere fuori dallo spazio e dal tempo e appare sempre uguale a se stesso; un luogo legato al passato del protagonista, uno spazio di malinconia e ricordi, che ha messo salde radici nel cuore di Boku, ma dalla cui separazione, in qualche modo, egli ha provato sollievo.

Se nella prima opera questa cittadina è il luogo principale in cui si svolgono i fatti narrati (con qualche piccola eccezione), nel proseguo della tetralogia la sua presenza tenderà a svanire sempre di più, fino ad essere accantonata in *Dance dance dance*.⁸

In questo modo in *Ascolta la cazione del vento* avviene questa sorta di stereotipizzazione dello spazio e viene mantenuto l’anonimato dei personaggi

⁶ TAKAKI Akira, *Posutomodan-Rōkariti: Murakami Haruki no “hirakareta shōten” to sono shudaika* (Località postmoderne: il punto focale aperto di Murakami Haruki e la sua topicalizzazione), in Nihonkindaibungakukai Kansai-shibu, *Murakami Haruki to shōsetsu no genzai* (Haruki Murakami e lo stato attuale del romanzo), Tōkyō, Nihonkindaibungakukai Kansai-shibuhon, 2011, pp. 2-13, cit., p. 4.

⁷ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., pp. 106-9.

⁸ TAKAKI, *Posutomodan- Rōkariti*, cfr., p. 6.

(caratteristica che ha spinto Karatani ad affermare che l'opera non sia un romanzo ma puro "scenario", *fūkei* 風景,⁹ e così il suo seguito, su cui è primariamente incentrato il saggio in cui il critico esprime questo giudizio).

I personaggi non avranno un nome proprio e non saranno descritti a trecentosessanta gradi, ma ognuno di loro presenta delle peculiarità: allo stesso modo delle tematiche e dei motivi cari all'autore, i quali, come accennato in precedenza e come vedremo, sono già presenti in questa prima opera, anche nel prototipo di Boku e compagnia sono presenti quei tratti caratteristici dei "figli" di Murakami che ormai i lettori affezionati hanno imparato a riconoscere, a partire proprio dal "marchio di fabbrica" dello scrittore: il protagonista-narratore Boku.

3.2 Boku, la firma di Murakami

Ad eccezione di alcuni racconti o romanzi che presentano una voce narrante femminile o un racconto in terza persona (anche se in giapponese la differenza non è sensibile come in italiano),¹⁰ Boku è una costante nell'opera di Murakami. Alcune sue caratteristiche, come nome, età o professione possono cambiare a seconda della storia, ma la personalità che lo contraddistingue è rimasta pressoché invariata fino ad oggi.

Dal romanzo, non si riesce a cogliere alcun suo dettaglio fisico — certo, probabilmente ha occhi e capelli neri, ma questo è un altro discorso —: tramite la narrazione veniamo a contatto con le sue paure, forse anche condividendole, leggiamo i suoi pensieri, conosciamo aneddoti sulla sua infanzia e adolescenza, gli amori della sua gioventù, i suoi gusti in fatto di cinema e musica, eppure non ci viene fornita alcuna informazione sulla sua fisicità. Forse viene naturale immaginarlo con le fattezze di un giovane Murakami, visti i tanti punti caratteriali in comune tra autore e personaggio, ma queste sono solo speculazioni fatte a posteriori da chi ha ben presente il volto dello scrittore e ha avuto modo di conoscerne i gusti, le abitudini e il carattere, grazie alle centinaia di interviste e saggi frutto della quasi quarantennale esposizione mediatica dell'autore,

⁹ KARATANI Kōjin, *Murakami Haruki no fūkei- "senkyūhyakunanajūnen no pinbōru"* (Lo scenario di Murakami Haruki: "Il flipper del 1973"), in *Murakami Haruki sutadōzu (01)*, pp. 99-137, cfr., p. 106.

¹⁰ Come ad esempio il racconto lungo *Sonno* (*Nemuri* 眠り, 1989), dove in contrapposizione al maschile *boku*, la narratrice-protagonista utilizza il neutrale e più cortese *watashi* 私 ("io"), o *1Q84* (*Ichikyūhachiyon 1Q84*, 2009-10), in cui gli eventi vengono narrati in terza persona principalmente dal punto dei due protagonisti, Aomame 青豆 e Tengo 天吾, amanti alla ricerca l'uno dell'altra.

inevitabile nonostante lo sforzo di questi di mantenere una certa riservatezza. Come doveva apparire Boku, allora, a primo impatto, senza un termine di paragone?

Probabilmente, la sua principale caratteristica è il suo essere una persona comune: ha studiato biologia all'università, gli piacciono gli animali, bere birra, fumare, mangiare stuzzichini — Maeda fa notare come Boku sembri star costantemente mangiando qualcosa¹¹ e nello stesso saggio elabora anche un'interessante teoria sul significato allegorico dei pasti del protagonista, che sembra trarre nutrimento solo da *snack* e mai da veri e propri pranzi o cene —¹² leggere e ascoltare musica. In questo primo romanzo si riescono già a intuire i suoi gusti musicali, che non sono altro che quelli di Murakami stesso: Boku sembra prediligere il rock'n'roll, il jazz e la musica classica, gusti che saranno confermati nella narrativa successiva. Tra le caratteristiche in comune tra Murakami e il suo personaggio, figura anche la tendenza alla solitudine: Boku è un ragazzo solitario, anche se non un completo eremita, perché, seppur in numero assai limitato, ha rapporti con altre persone; nonostante la sua natura che lo spinge a rifuggire le interazioni sociali, egli è un abile interlocutore, con la risposta pronta, dotato di ironia, capace di far sorridere e dimostrarsi all'occorrenza in grado di parole dolci e di consolazione con le ragazze, che sa anche come lusingare, con cui intreccia rapporti o con cui ha delle semplici conversazioni; all'apparenza, ha un atteggiamento cinico nei confronti della vita, come gli viene rimarcato dal suo barista di fiducia J, ma ha un'innata curiosità che, per la maggior parte della sua vita fino all'età di ventinove anni (ovvero quella a cui si decide a parlare) lo ha portato ad ascoltare le storie delle persone che “proprio come si attraversa un ponte” gli “sono passate sopra facendo rumore per poi non tornare indietro”.¹³

Insomma, il primo Boku presenta già la personalità che ritroveremo nei suoi successori. Tuttavia, peculiare del protagonista d'esordio è il fatto che abbia un fratello: solitamente, egli è, come Murakami stesso, figlio unico.

Proseguendo sul filo delle somiglianze con i successivi protagonisti maschili (ma non solo), si inserisce il “senso di perdita”, *sōshitsukan* 喪失感, di cui *Ascolta la canzone del vento* è pregno, importante tematica nell'universo di Murakami di cui Boku è il principale veicolo. Tutte le persone della sua vita sembrano essere destinate a

¹¹ MAEDA, *Boku to Nezumi no kigōron*, cfr., pp. 16-7.

¹² L'autrice spiega come, attraverso il consumo di snack, che, per definizione, sono un pasto sostitutivo o qualcosa che si mangia tra pranzo e cena, le abitudini alimentari di Boku siano una sorta di metafora del suo approccio alla vita, dove il pasto vero e proprio, pranzo e cena, rappresenta la vita reale e gli snack un sostituto di essa o il vivere “a metà”. Ibid.

¹³ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 8.

scompare: la relazione con la prima ragazza finisce bruscamente; la sua seconda partner sessuale vive con lui per appena una settimana per poi svanire nel nulla senza alcun preavviso; segue la “duplice” morte della sua terza ragazza, in dolce attesa quando decide di suicidarsi; infine, la ragazza senza mignolo non si fa più trovare al successivo ritorno di Boku da Tōkyō e sembra essere “sparita nel nulla, senza lasciare alcuna traccia, nella marea di persone, nel fluire del tempo”.¹⁴ Inoltre, nell’incipit, Boku allude a tutto quello che, in un modo o nell’altro ha dovuto abbandonare nel corso della sua vita, cose e persone (ambivalenza che purtroppo si perde in traduzione, resa in giapponese da un unico ambiguo termine, ovvero *mono* もの). Ha provato a fare una lista delle sue perdite, ma non è riuscito a concluderla. Nel romanzo, così racconta:

In un quaderno tirai una linea e scrissi a sinistra tutto ciò che avevo ottenuto fino a quel momento, a destra quello che avevo perduto. Quello che avevo perso, chi avevo ferito, abbandonato da tempo, sacrificato o tradito... non sono riuscito a finire l’elenco.¹⁵

Da queste parole si intuisce il vuoto che si è creato in Boku: l’ammontare di perdite e abbandoni verificatisi nel corso degli anni non è stato bilanciato da qualcosa di equivalente che riempisse la voragine creatasi. Sembra che il protagonista cerchi in qualche modo di tappare questo buco tenendo con sé delle vestigia, dei ricordi di queste persone che hanno fatto parte del suo passato, che sembra far fatica a lasciar andare, o che, forse, sembra *non voler* del tutto lasciarsi alle spalle: alla fine del romanzo, nel frammento trentanove, che costituisce una sorta di epilogo, Boku infatti parla del suo presente e racconta come, in una sorta di ritualità, ogni volta che fa ritorno al suo paese percorra la stessa strada fino al porto lungo cui ha camminato insieme alla ragazza senza mignolo, l’ultima sera trascorsa in sua compagnia, e come poi si sieda su quegli stessi gradini dove insieme si erano fermati; ancora, ogni estate riascolta l’LP dei Beach Boys di *California girls*, quello che gli aveva prestato al liceo la ragazza della dedica alla radio, anche lei volatilizzata.

D’altro canto, potrebbe essere la gratitudine ciò che spinge il protagonista a tenersi stretto il ricordo di queste persone, come per rammentare a se stesso i passi che ha compiuto insieme ad esse e, di conseguenza, il percorso che lo ha condotto al

¹⁴ Id., cit., p. 155.

¹⁵ Id., cit., p.12.

presente e alla persona che è attualmente; del resto, in cosa consistono i riti se non in una performance di ringraziamento?

Ancora, a definire questi momenti, concorre un'atmosfera nostalgica, evocata dalla narrazione di Boku, ma che, in generale, pervade tutta l'opera di Murakami.

Nonostante tutto, sempre nel frammento trentanove, Boku scrive:

Se mi chiedessero se io sia felice, non potrei che rispondere: "Penso di sì". Alla fine, consistono in questo i sogni.¹⁶

In questo modo si ripresenta l'ambivalenza di cui si parlava nel precedente capitolo: in questo caso, essa si manifesta come una divisione tra un presente, tutto sommato felice, in cui il protagonista è sposato e vive a Tōkyō e un passato che si riaffaccia ogni estate, ogni volta che Boku fa ritorno alla sua città, dove si lascia andare a nostalgiche memorie, dove rinnova ogni anno il ricordo delle persone del suo passato; come un giapponese renderebbe omaggio ai propri antenati durante la festività dell'*obon* お盆 — che, curiosamente, cade verso metà agosto, proprio il periodo in cui il protagonista ha incontrato la ragazza senza mignolo —, Boku si crea i propri rituali con cui ricordare queste persone. Significativamente, tuttavia, l'unico ricordo materiale che avesse della sua ex ragazza morta, una fotografia di quando questa aveva quattordici anni, è andato smarrito durante un trasloco: forse un invito dell'universo a lasciarla finalmente andare?

Alcuni sostengono, invece, che le perdite personali stiano in realtà ad indicare un altro tipo di perdita, quella di ideali, come ad esempio Strecher. Secondo lo studioso, l'esperienza delle manifestazioni studentesche dello Zenkyōtō e il fermento politico di quegli anni sono episodi fondamentali nell'interpretazione di questo "senso di perdita" tipico, in modo particolare, delle prime opere dell'autore. Addirittura, la volontà da parte di Boku di aprirsi e avviare una sorta di "auto-terapia" tramite la scrittura e il racconto del suo passato sarebbe metafora del processo verso la guarigione dalla perdita di identità culturale conseguente alla conclusione dei moti studenteschi, di solito fatta simbolicamente coincidere con il rinnovo dei trattati di sicurezza Anpo del 1971. Anche altri studiosi sembrano essere concordi. Ad esempio, Dil afferma:

¹⁶ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 154.

Tutte le perdite personali sono semplicemente sintomatiche di un più generale senso di innocenza e ideali perduti che pervade i primi lavori. Più che altro Boku sembra rimpiangere perdite storiche dagli anni Sessanta.¹⁷

Nel primo capitolo è stata menzionata l'influenza dello Zenkyōtō sulla mentalità del giovane Murakami, e quanto appena spiegato potrebbe mostrarne le vestigia. Tuttavia, è anche vero che lo scrittore non si sia mai identificato con i gruppi di rivoltosi e non abbia avuto ruolo attivo nei tumulti, ma solo passivamente respirato l'aria di quegli anni. È per questo motivo che ritengo che il senso di perdita provato da Boku, che lo rende incline alla nostalgia e a rivangare il passato, sia piuttosto un'analogia con l'umano e inconscio desiderio di ricongiungersi col proprio Sé, da cui la vita umana con le sue illusorie manifestazioni fenomeniche, ancor più fuorvianti a partire dall'era del consumismo che ci travolge con una quantità incredibile di oggetti, stimoli e informazioni, ci ha separato. Così Boku intraprende questo viaggio dentro se stesso tramite la condivisione dei suoi ricordi nel tentativo di trovare il suo Sé perduto, quello stesso Sé in cui troverebbe tutte le risposte alle sue domande.

Nonostante la volontà di raccontarsi, tuttavia, come si è visto in precedenza, la comunicazione è sempre stata un punto dolente per il protagonista: tale *deficit*, che si traduce nella difficoltà nel relazionarsi, è un'altra importante componente dell'opera. Da bambino, come sappiamo, il protagonista presenta problemi di autismo e i genitori, preoccupati per il mutismo del figlio, lo fanno seguire per un anno da uno psichiatra. "La comunicazione è civiltà", gli dice questi. Per far capire al piccolo Boku l'importanza di comunicare tramite le parole, il dottore gli spiega:

- La civiltà è comunicazione [...]. Se non riesci a esprimere qualcosa, è come se non esistesse. Capito? Non esiste. Mettiamo che tu abbia fame. Dovresti dire semplicemente: "ho fame"; così, io ti darei un biscotto. Mangialo pure. (Io ne presi uno). Ma se tu non dici niente, non c'è nessun biscotto (il dottore con fare dispettoso nascose il piattino di biscotti sotto alla scrivania). Non esiste. Capisci?¹⁸

La terapia, tuttavia, non sembra dare subito i suoi frutti: Boku infatti inizia a parlare "come un fiume in piena" solo nell'estate della terza media; tale fenomeno si protrae per tre mesi, al termine dei quali, Boku si ammala ed è costretto a saltare scuola per

¹⁷ DIL, "Writing as Self-Therapy", cit., p. 53.

¹⁸ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 30.

tre giorni, a causa di una febbre a quaranta gradi; dopo questi tre mesi di chiacchiere ininterrotte, il protagonista diviene un “adolescente ordinario, né silenzioso né chiacchierone”.¹⁹

Nonostante Boku riconosca la sensatezza della lezione impartitagli dallo psichiatra, durante le scuole superiori inizia a tenere quel comportamento *cool* già menzionato, che lo porta a comunicare solo la metà dei propri pensieri e, in ultimo, a divenire davvero incapace di comunicare appieno quello che pensa e che sente.

Oltre a essere veicolo di un senso di perdita, Boku è dunque anche un mezzo per esprimere la difficoltà di comunicare e la fallacità del linguaggio come mezzo d’espressione nel rapporto con l’altro. A maggior ragione, il narratore si trova doppiamente in difficoltà nella comunicazione, essendo già di per sé incapace di essere franco (“più cerco di essere sincero, più le parole si perdono nel buio più profondo”,²⁰ dice): a questo si aggiunge la differenza d’interpretazione della realtà delle controparti nella comunicazione. Nel romanzo, come si è accennato, tutti gli altri personaggi, ma anche la realtà stessa, sembrano esistere in funzione del protagonista. Boku racconta:

Bastava che avessi un po’ di sensibilità e il mondo si adeguava alla mia volontà, i valori cambiavano, come pure lo scorrere del tempo. Così mi sembrava.²¹

Più avanti, tuttavia, si accorge di come questa in realtà fosse solo una trappola che lo ha portato a perdere e ferire molte persone, perché “tra quello che ci sforziamo di comprendere e quello che realmente comprendiamo si distende un profondo abisso” e “non importa quanto sia buono il metro che abbiamo, la sua profondità non si potrà mai misurare”.²²

L’“Altro” esiste e ha a sua volta la propria sensibilità, il proprio modo di filtrare la realtà: da qui le incomprensioni e la difficoltà di comunicare, rappresentate dai densi silenzi che si creano tra i personaggi nel corso della narrazione. Oltre al vuoto interiore, quindi, esiste anche un vuoto, “un abisso” insondabile e incolmabile dalle parole tra se stessi e la realtà che ci circonda.

Un’altra tendenza di Boku sembra quella di dare un’attenzione quasi maniacale alle

¹⁹ Id., cit., p. 32.

²⁰ Id., cit., p. 8.

²¹ Id., cit., p. 12.

²² Ibid.

“cose”, come fa notare Iwamoto:²³ questo suo interesse per gli oggetti materiali sarebbe un effetto della mancanza di identità, o “individualità”, *shutaisei* 主体性, del protagonista, un sintomo di quel vuoto di cui si è appena parlato. Questa tendenza, ad esempio, viene espressa tramite la strana abitudine cui si è fatto cenno nel capitolo precedente, ovvero l’azione di tramutare qualsiasi cosa in un numero e registrarlo in un quaderno.

Il trasmettere solo il numero di qualcosa, ovviamente, non può che far passare un’informazione sulla *quantità* che nulla ha a che fare con la *qualità*, ovvero l’essenza, della cosa stessa. Boku, una volta messo al corrente del suicidio della fidanzata, si rende conto dell’inutilità di questo superficiale metodo di comunicazione e vi pone così fine.

Tramite il protagonista, come si è visto, Murakami ha modo di esprimere un senso di perdita e nostalgia, la difficoltà di comunicare e la distanza esistente tra se stessi e gli altri: in realtà, tutte queste problematiche trovano una soluzione nel viaggio dentro se stessi, viaggio di cui *Ascolta la canzone del vento* non è che una fase preparatoria. Con la narrativa seguente e di pari passo con lo sviluppo dell’altro mondo — che, per l’appunto, non è altro che metafora dell’inconscio — diverrà chiaro che, tramite la discesa nella profondità del proprio essere, si giunga a un luogo in cui la separazione dei fenomeni reali si rivela finalmente illusoria e tutto è collegato, “uno”, dove non esiste alcuna divisione e tutti i vuoti sono riempiti.

Ma per adesso, Boku, ancora all’inizio di questo viaggio, non può che pensare che “se continuerà ad andare tutto bene” in futuro potrebbe riscoprirsi “salvato”.²⁴

3.3 Gli altri personaggi

Le persone con cui il protagonista principalmente si relaziona nei fatti narrati tra l’otto e il ventisei agosto del 1970, come si può evincere dal riassunto della trama, si contano sulle dita di una mano, anche se questa avesse solo quattro dita, proprio come quella della ragazza senza mignolo, una delle controparti in questione, oltre al Sorcio e al barista J.

Nel medesimo arco di tempo, una piccola, ma importante parte nell’intreccio viene svolta anche dal DJ, dalla ragazzina ricoverata in ospedale e dalla ragazza della

²³ IWAMOTO, “A Voice from Postmodern Japan”, cfr., p. 298.

²⁴ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 8.

dedica alla radio. Infine, nei restanti frammenti, tra le varie persone di cui si parla, rilevanti sono la terza ragazza, lo scrittore immaginario Derek Heartfield e, seppur poco, lo psichiatra.²⁵

Nelle prossime pagine, laddove non siano ancora emersi importanti aspetti di questi personaggi, si provvederà a portarli alla luce.

Innanzitutto, nella rosa dei personaggi si trova il Sorcio: egli è il migliore amico del protagonista e, anzi, i due formano una squadra proprio sin dal primo giorno in cui si sono conosciuti, su proposta del Sorcio, in seguito a un incidente in auto avvenuto durante il primo anno universitario, da cui i giovani escono entrambi miracolosamente senza un graffio.

Inoltre, il Sorcio è l'alter-ego di Boku, o la sua "ombra", in termini junghiani; altri invece hanno suggerito che non esista nel mondo reale e che viva solo nella mente di Boku, o nell'altrove — che comunque altro non è che la rappresentazione dell'inconscio del protagonista. Tra coloro che sostengono quest'ipotesi, ad esempio, è già stato menzionato Strecher nel precedente capitolo.²⁶

Di poco più grande di Boku, che compie gli anni il ventiquattro dicembre, il Sorcio è nato in settembre. Quando Boku inizia a scrivere il suo romanzo, il Sorcio ha già compiuto trent'anni, mentre lui ne ha ancora ventinove. Come si scoprirà ne *Il flipper del 1973*, di lì a poco il giovane si sarebbe suicidato.

Ogni Natale questi manda un manoscritto della sua nuova storia al protagonista. Boku racconta come non avesse mai visto il suo compare aprire un libro: tuttavia, all'età di ventuno anni, questi confessa di voler scrivere un romanzo e tutt'a un tratto inizia a interessarsi alla lettura, nonostante, solo poco tempo prima, abbia chiesto all'amico con l'aria di "una mosca che guardi uno scacciamosche"²⁷ come facesse a non far altro che leggere libri. Tramite "la ragazza con sole quattro dita alla mano sinistra" (*hidari te no yubi ga yonbon shika nai onna no ko* 左手の指が4本しかない女の子, come la definisce Boku)²⁸ — che ormai abbiamo preso a chiamare "la ragazza senza mignolo", come hanno fatto molti critici per riferirsi a lei —, abbiamo qualche vaga informazione

²⁵ In questa sezione saranno sviluppati solo i personaggi principali, rilevanti ai fini della trama o tramite di particolari tematiche. Nell'opera sono tuttavia presenti anche delle comparse, come la donna e il marinaio con cui Boku chiacchiera al bar, e altre persone cui viene fatto cenno, come i tre zii del protagonista, o di cui si parla appena più ampiamente, come il padre del Sorcio; infine, vi sono anche i personaggi dei "racconti nel racconto", come il giovane su Marte, ma anche il caprone e il coniglio che compaiono in una fiaba raccontata dallo psichiatra.

²⁶ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cfr., p. 79

²⁷ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 22.

²⁸ Id., cit., p. 154.

sull'aspetto fisico dell'amico del protagonista. La ragazza, infatti, lo descrive come "quello alto un po' strano",²⁹ frammento che, però, è tutto quello che abbiamo sul suo aspetto. Il soprannome del personaggio non sembra aver alcun legame con le sue caratteristiche fisiche, ma sembra piuttosto essergli stato affibbiato senza un motivo particolare. Boku racconta che, durante il loro primo incontro, il Sorcio lo esorta a chiamarlo con tale soprannome; il protagonista, allora, gli chiede come mai gliene abbiano dato uno del genere e l'amico risponde: "Non mi ricordo. È una cosa di una vita fa. All'inizio mi dava fastidio essere chiamato così, ma ora non più. Mi ci sono abituato".³⁰ Durante lo stesso incontro, si viene a sapere che Il Sorcio sia di famiglia benestante. Nonostante egli stesso sia ricco, prova un vero e proprio disgusto per la categoria e le parole con cui esordisce e fa il suo ingresso nel romanzo lo confermano: "I ricchi, che vadano tutti al diavolo!".³¹ Questo suo rigetto per la ricchezza, potrebbe stare a rappresentare una critica implicita a coloro che, negli anni della ripresa e del conseguente benessere economico, fino allo scoppio della bolla negli anni Novanta, cavalcando l'onda, si sono arricchiti (come il padre del Sorcio stesso) e continuano imperterriti a contribuire al consumismo estremo della società contemporanea, che con la sua superficialità e il suo vuoto di ideali è terreno fertile per lo smarrimento delle giovani generazioni. Allo stesso tempo, come fa notare Dil, il Sorcio potrebbe essere simbolo di quello che "è stato perduto con la consapevolezza di classe e il radicalismo di fine anni Sessanta" e metterebbe "in luce il senso di noia che per molti ha caratterizzato il periodo della crescita economica".³² Potrebbe, dunque, stare a rappresentare la disillusione post-movimenti studenteschi dei suoi coetanei.

Personaggio estremamente malinconico, che ripete, come se fosse un tic verbale, "diciamocelo chiaramente" (*hakkiri itte* はっきり言って), il Sorcio è il compagno di bevute di Boku: è con lui che il protagonista affronta la noia estiva, bevendo birra e cospargendo il pavimento del J's bar di bucce di arachidi. Tuttavia, definire il Sorcio come mero "compagno di bevute", benché sia l'attività primaria in cui intercorrano i due giovani, sarebbe riduttivo. Fino ad adesso, abbiamo avuto modo di esplorare la funzione del rapporto di Boku con la ragazza senza mignolo, ma non di quello tra questi e l'amico. Egli, a ben vedere, rappresenta la personalità principale con cui Boku si confronta, nel suo viaggio verso la scoperta di se stesso, durante il quale l'incontro con

²⁹ Id., cit., p. 72.

³⁰ Id., cit., p. 21.

³¹ Id., cit., p. 14.

³² DIL, "Writing as Self-Therapy", cit., p. 48.

l'“Altro”, a partire dal Sorcio, gioca un ruolo fondamentale: la critica ha spesso utilizzato un approccio junghiano nell'analizzare i rapporti del protagonista col mondo esterno³³ e sovente ha riconosciuto nel Sorcio quella che lo psicanalista Jung definisce l'“ombra”, ovvero “la prima ‘personalità’” che la gente incontra “nel suo processo di individuazione” e che viene “vista come una forte connessione con l'inconscio”.³⁴ Nell'altro con cui ci confrontiamo non rivedremmo che aspetti di noi stessi, i nostri difetti, le nostre colpe. Il rapporto dialogico tra Boku e il Sorcio caratterizza tutta la triogia — o tetralogia —, e, come fa notare Dil, una delle missioni più urgenti di Boku in queste prime opere è quella di “parlare con il Sorcio e ricevere da lui il messaggio che porta dentro sé” e “quest'incontro fornisce la climax della trilogia”.³⁵ Anche in *Ascolta la canzone del vento*, troviamo Boku intento a cercare di scoprire quale sia il problema che affligge l'amico, il cui umore va sempre più peggiorando con l'avvicinarsi della fine dell'estate. Ma in che modo, il protagonista, tramite il confronto con l'amico avrebbe modo di “definirsi” e riscoprire se stesso? Similmente alla funzione di specchio che la relazione con la ragazza senza mignolo ha avuto per il protagonista, anche il Sorcio è una sorta di riflesso di Boku: entrambi i giovani sono infatti reduci dalla fine di un rapporto. Non viene esplicitato cosa sia successo al Sorcio, anche se l'ipotesi che abbia appena concluso una relazione con la ragazza senza mignolo sembra verosimile, ma è evidente che, dopo la rottura con la fidanzata, qualcosa non vada in lui; Boku, forse riconoscendo nell'amico la propria sofferenza, è ansioso di parlarci. Nel dialogo che avviene tra i due, dopo che il Sorcio confessa di aver avuto intenzione di parlare all'amico, ma di aver poi lasciato perdere per paura di essere considerato uno stupido, il protagonista, in quello che si rivela un fallimentare tentativo di consolazione, esprime a questi la sua idea: nella sofferenza, siamo tutti uguali, non esistono persone che abbiano “una forza fuori dal comune”. Dunque, chi prende atto di questa realtà, deve impegnarsi a diventare forte. “Basta anche solo fare finta”, perché “non esistono da nessuna parte persone forti”, ma “solo persone che riescono a fare finta di esserlo”.³⁶ Ishihara ha suggerito che, in questo passo, Boku, sempre nel suo tentativo di far riconciliare l'amico con la ragazza senza mignolo, stia suggerendo al Sorcio di essere forte, o quantomeno di fingere di esserlo, di farsi coraggio per due, nel momento critico

³³ Questo soprattutto in Giappone, mentre in Occidente sembra andare per la maggiore un approccio Lacaniano.

³⁴ DIL, “Writing as Self-Therapy”, cit., p. 48.

³⁵ Id., cit., p. 49.

³⁶ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 121.

che lui e la partner stanno passando; anche qui, inoltre, il protagonista starebbe cercando di riscattare se stesso ed espiare quella che ritiene essere la propria colpa, ovvero quella di non essere stato abbastanza forte da sostenere la terza ragazza e da evitare, in ultimo, il suo suicidio.³⁷

Questo scambio tra i due personaggi avviene nel trentunesimo frammento; in quello seguente viene narrato il racconto di Heartfield sul giovane che si suicida dopo essere disceso in uno dei pozzi di Marte. Il fatto che il racconto di un suicidio segua il dialogo tra i due giovani, che sembra concludersi con un Sorcio spiazzato dal pensiero dell'amico, come se questi gli avesse tolto l'ultima speranza di poter essere abbastanza forte da superare la situazione, è forse un segno premonitore di un percorso che, anni dopo, lo avrebbe portato a togliersi la vita.

Sotto questo punto di vista, si potrebbe dire che i due personaggi siano complementari e che rappresentino due opposti approcci alle difficoltà della vita: da una parte, Boku, il quale, a modo suo, ha lottato ed è riuscito a trovare una sorta di equilibrio tanto poter alla fine affermare di ritenersi felice; dall'altra, il Sorcio che, invece, decide di porre un'irrimediabile fine alla sua lotta.

Tuttavia, nel corso del romanzo, come lo *speaker* della radio, anche il Sorcio diviene tramite di quel senso di unione di cui si è parlato in precedenza e grazie a lui il lettore vive uno dei momenti più emozionanti del romanzo: nel frammento trentuno, infatti, egli racconta di un pomeriggio estivo (di cui si è già fatta più volte menzione) passato a Nara con una ragazza. A un certo punto egli parla della sintonia che giunge a provare con la natura, nell'ammirare il paesaggio e nell'ascoltare i rumori tutt'intorno.

Nonostante, dunque, il Sorcio abbia percepito sulla propria pelle cosa voglia dire sentirsi parte del Tutto, col passare degli anni si è forse dimenticato di questa sensazione e ha perso la speranza, lasciando prevalere il lato più pessimista e smettendo, forse, di cercare quei momenti di silenzio e connessione con l'Universo; paradossalmente, invece, tramite questo racconto, avrebbe condiviso con Boku il segreto per tirare avanti.

In questo modo, il Sorcio, l'"ombra" del protagonista, ha fornito a questi uno specchio in cui rivedersi, un alter-ego con cui confrontarsi e tramite cui trovare i mezzi per superare i momenti di difficoltà.

Se, da una parte, il Sorcio viene identificato con l'"ombra", dall'altra, nel romanzo sarebbe presente un altro degli archetipi junghiani, quello dell'"anima", individuata da

³⁷ ISHIHARA, *Nazotoki Murakami Haruki*, cfr., p. 51.

Dil nel personaggio della ragazza senza mignolo. Questa misteriosa ragazza, viene così presentata dal narratore:

Io, ancora nudo, mi accostai allo schienale del letto, mi accesi una sigaretta e guardai la ragazza che dormiva al mio fianco. La luce del sole proveniente dalla finestra rivolta a sud andava propagandosi diritto sul suo corpo. Dormiva profondamente, il copriletto tirato giù fino ai piedi. A tratti il suo respiro si faceva più intenso, le curve del suo bel seno si alzavano e si abbassavano. Il suo corpo era ben abbronzato, ma poiché era passato del tempo, aveva iniziato a cambiare in un colore più chiaro; la parte dove c'era il segno netto del costume era singolarmente bianca, quasi come se fosse sul punto di andare in decomposizione.

Finii di fumare la sigaretta, poi per una decina di minuti provai a ricordare il nome della ragazza, ma fu del tutto inutile. Innanzitutto, non riuscivo nemmeno a ricordare se lo avessi mai saputo, il suo nome. Lasciai perdere, feci uno sbadiglio e tornai a osservare il suo corpo. Avrà avuto poco meno di vent'anni, e, semmai avessi dovuto farlo, avrei detto che fosse magra. Distesi per bene le dita e provai con ordine a misurare la sua altezza a partire dalla testa. Contai otto spanne, rimaneva giusto lo spazio per il mio pollice, una volta arrivato ai talloni. Saranno stati centocinquantotto centimetri.

Sotto al seno destro aveva una macchia della grandezza di una moneta da dieci yen che pareva uno schizzo di salsa, sul basso ventre le spuntava una piacevole peluria, folta e sottile, come erbe acquatiche dopo l'alluvione di un piccolo fiume. Tra l'altro, la sua mano sinistra aveva solo quattro dita.³⁸

Il protagonista si sveglia a casa della ragazza, incontrata la sera prima, all'inizio della storia. Anche in questo caso non viene e non verrà mai svelato il nome: Boku si riferirà alla giovane semplicemente con il pronome personale femminile di terza persona, *kanojo* 彼女, "lei". Nell'epilogo, invece, la definisce "la ragazza la cui mano sinistra aveva solo quattro dita" (*hidarite no yubi ga yonbon shika nai onna no ko* 左手の指が4本しかない女の子).³⁹

Nella descrizione di cui sopra, saltano subito all'occhio alcune peculiarità, sia nei modi che nel contenuto. Innanzitutto, la ragazza è dotata di più "segni particolari": la voglia sotto il seno destro e, ancor più, la mancanza del mignolo sinistro. Più avanti si verrà anche a scoprire che abbia una gemella. Avendo alle spalle solo la lettura di

³⁸ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 33.

³⁹ Id., cit., p. 154.

quest'unica opera dell'autore, quando la ragazza confessa a Boku di sentire delle voci, potrebbe venire da pensare che possa essere semplicemente affetta da una malattia mentale; tuttavia, conoscendo le storie successive di Murakami, è evidente che in lei vi siano le prime tracce delle future e dei futuri *medium*, personaggi misteriosi e con caratteristiche peculiari che fungono da collegamento con l'altra parte. Nel mondo di Murakami, infatti, segni peculiari nella fisionomia, nelle capacità o negli attributi, l'aver passato esperienze singolari o, ancora, semplicemente l'alone di mistero che avvolge alcuni personaggi sono di solito tutti elementi che suggeriscono un potenziale ruolo da *medium*: nell'universo creato dall'autore, si trovano decine e decine di queste figure, come a suggerire che si possano incontrare ovunque, nella vita di tutti i giorni. Tsuge, a questo proposito, scrive:

La sensazione che i medium si trovino ovunque è legata al desiderio di cercare qualcosa che noi non conosciamo ma che sentiamo di avere nel nostro cuore. La lettura delle opere di Murakami ci dà la consapevolezza di questo.⁴⁰

Non a caso, infatti, la ragazza senza mignolo riporta alla luce il dolore che il protagonista porta celato dentro se stesso, facendolo emergere dall'inconscio di questi e portandolo allo stato conscio (dunque facendo da tramite tra questa e l'altra parte), in modo che egli possa affrontarlo.

In secondo luogo, nel descrivere la ragazza, Murakami utilizza un'insolita metafora, che paragona il biancore della pelle, dove non è abbronzata, al pallore della decomposizione, quasi come per far percepire il legame che il personaggio ha con la morte, con l'altro mondo. Come si è già anticipato in precedenza, anche questo è un modo per collocare l'esistenza di questo personaggio a cavallo tra le due realtà.

Per di più, queste metafore contribuiscono ad esprimere il senso di morte, unito a quello di perdita, che spesso emerge nei romanzi dell'autore. Similmente, più avanti nella narrazione, delle conchiglie attaccate sul fianco di una nave vengono paragonate alla "crosta di un uomo malato".⁴¹

Senza dubbio, la morte accompagna la ragazza senza mignolo anche come esperienza di vita: suo padre è stato consumato da un tumore al cervello quando lei era ancora una bambina e, inoltre, sappiamo che nel corso della narrazione subisca

⁴⁰ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cit., p. 160.

⁴¹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 138.

un'operazione di aborto.

Se la consideriamo dunque come l'"anima" di Boku, è evidente che si tratti di un'"anima" ferita, privata di una vita da dentro se stessa, un'"anima" che cerca di guarire, allo stesso modo del protagonista.

Alcuni studiosi, tra cui Strecher, individuano nella ragazza senza mignolo una precorritrice del personaggio di Naoko di *Norwegian Wood*. A sostegno di quest'ipotesi, Strecher, adduce due ragioni: primo, il fatto che entrambe le ragazze abbiano avuto delle ripercussioni negative in seguito a traumatiche esperienze sessuali (la salute mentale di Naoko subisce un rapido declino, mentre la ragazza senza mignolo, secondo lo studioso, abortisce un figlio che non sa né dove né quando né con chi abbia concepito); secondo, il fatto che la ragazza senza mignolo, come Naoko, senta delle voci che le suggerirebbero di togliersi la vita.

Senza dubbio, i due personaggi presentano delle caratteristiche in comune, ma, a fungere da preludio a Naoko è piuttosto la terza ragazza, che, come la sua succeditrice, si toglie la vita e che, oltretutto, da viva (*Norwegian wood*) o come ricordo (*Ascolta la canzone del vento*), tiene ancorato il protagonista al passato impedendogli di andare avanti. Inoltre, nella seconda puntata della trilogia, l'ex ragazza morta di Boku prende proprio il nome di Naoko.

Ma, tornando ad *Ascolta la canzone del vento*, cosa apprendiamo di questa giovane? Boku, oltre ad utilizzare il termine *kanojo* per indicarla, allo stesso modo della ragazza senza mignolo, nel corso del romanzo si riferisce a lei come "la terza partner" (*sanninme no aite* 三人目の相手)⁴² o "la ragazza della Facoltà di Letteratura francese che è morta" (*shinda futsubuka no onna no ko* 死んだ仏文科の女の子):⁴³ la giovane, infatti, studiava francese nell'università di Boku e i due si sono conosciuti nella biblioteca dell'istituto. Dettagli precisi sulla fisionomia di quando i due ragazzi si frequentavano, non vengono forniti, ma Boku la descrive in questo modo:

Non era affatto una bellezza. Però forse "non era una bellezza" non le rende giustizia. "La sua bellezza non era alla sua altezza" è l'espressione adatta.⁴⁴

Tuttavia, subito dopo, il narratore la ritrae così come la ragazza appare in una fotografia del 1963, quando entrambi avevano quattordici anni:

⁴² Id., cit., p. 77.

⁴³ Id., cit., p. 155.

⁴⁴ Id., cit., p. 100.

Di lei, ho soltanto una fotografia. Sul retro è riportata la data: agosto 1963. L'anno in cui hanno sparato in testa al presidente Kennedy. È seduta su una diga foranea di quello che sembra un luogo di villeggiatura estiva di chissà dove, sorride un po' a disagio. Porta i capelli tagliati corti alla Jean Seberg (o, piuttosto, il taglio mi ha fatto pensare ad Auschwitz) e indossa un lungo abito dall'orlo di percale rosso.

Sembrava un po' impacciata ed era bella. Di una bellezza che poteva trapassare le parti più sensibili del cuore di chi la guardasse. Le labbra delicatamente socchiuse, il piccolo naso rivolto all'insù come un'elegante antenna, la frangetta, che lei sembra aver tagliato da sé, le ricade in maniera spontanea sull'ampia fronte e, da qui fino alle guance appena rigonfie, vi sono dei leggeri segni lasciati dai brufoli.

Aveva quattordici anni, il momento più bello dei suoi ventuno anni di vita.⁴⁵

Questa era probabilmente l'immagine che il protagonista aveva impressa di lei, prima di smarrire la fotografia; quanto al volto più maturo che lui ha conosciuto, alla domanda della ragazza senza mignolo, che gli chiede se si ricordi il viso delle ragazze di cui si è innamorato, egli confessa di non riuscire a ricordarlo con chiarezza. L'accidentale perdita dell'unica immagine che avesse dell'ex fidanzata porta con sé anche l'ultimo ricordo dei lineamenti della ragazza. "Forse perché così è più semplice",⁴⁶ dice Boku alla ragazza senza mignolo che si chiede come mai entrambi abbiano dimenticato i volti dei passati partner. Forse, allora, lo smarrimento della fotografia non è stato poi così casuale.

Più volte, nel corso della presente tesi ho ricorso a frasi all'apparenza fataliste, ma c'è una ragione: i romanzi e i racconti di Murakami sono tempestati da eventi misteriosi e tanto strane quanto improbabili coincidenze, fatto che ha suscitato le critiche di cui si è fatta menzione nell'introduzione; ciò accade perché lo scrittore crede nella "sincronicità" degli eventi, aspetto fatto notare da più studiosi, soprattutto esperti in psicanalisi, come ad esempio Yama.⁴⁷ Come si è più volte ribadito, ogni accadimento su questo piano della realtà succede per un motivo, anche il più strano, e, a volte, esistono collegamenti anche tra gli eventi più impensabili: le meccaniche che li uniscono non si riescono a spiegare, ma ci sono e non si può far altro che stupirsi di come, a volte, la vita ci conduca verso i più strani risvolti, le più imprevedibili

⁴⁵ Id., cit., p. 101.

⁴⁶ Id., cit., p. 144.

⁴⁷ YAMA, "Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture", cfr., p. 88. La "sincronicità" è uno degli aspetti che avvicina Murakami al pensiero di Jung.

coincidenze, nel nostro quotidiano. Nel corso della carriera dello scrittore, a mano a mano, inizieranno ad essere inseriti episodi surreali, quasi magici, di fronte ai quali il protagonista risponderà sempre con un pacato atteggiamento di accettazione, senza alcun segno di sorpresa; la componente magica entrerà a far parte del quotidiano, ciò che è ritenuto fuori dall'ordinario o paranormale apparirà perfettamente inserito in quella che è comunemente considerata la vita ordinaria: in questo consiste il cosiddetto "realismo magico" di Murakami, come alcuni critici hanno spiegato; molti altri, invece, adottando un punto di vista psicanalitico, interpretano questi stessi elementi fantastici come immagini dell'inconscio del protagonista, come abbiamo visto in precedenza. In ogni caso, il "realismo magico" non è ancora sviluppato in *Ascolta la canzone del vento*, poiché di esso ritroviamo, al massimo, l'atteggiamento distaccato di Boku nei confronti della realtà che lo circonda, la quale, tuttavia, non presenta ancora nulla di *anormale*: di immagini fantasiose, se ne trovano soltanto nel "racconto nel racconto" de *I pozzi di Marte* del frammento trentadue.

Ad espandersi, col tempo, sarà anche il piano sottostante alle storie, il quale si evolverà in intrecci molto complessi, costituiti da più filoni narrativi ben sviluppati, all'apparenza paralleli e indipendenti, ma, che, a poco a poco, convergono verso un unico punto dove appare chiaro che tutto sia in realtà connesso; in *Ascolta la canzone del vento* abbiamo un assaggio di questo meccanismo. A giocare un ruolo fondamentale in tal senso, ad esempio, è la ragazza, ex-compagna di classe del liceo, che dedica *California girls* dei Beach Boys al protagonista, tramite il programma radiofonico del sabato. Questa dedica, infatti, porterà il protagonista al negozio dove "per caso" incontra nuovamente la ragazza senza mignolo. L'ex compagna di classe sembra esistere solo per questo, come una sorta di *deus ex machina* che giunga a dare la giusta piega agli eventi: Boku, infatti, cerca di rintracciarla in vari modi (che racconta dettagliatamente), ma invano, perché la ragazza, come così spesso succede, sembra essere svanita nel nulla. Un altro modo in cui questa ragazza prende parte alla rete che collega tutti i personaggi tra loro, come ha suggerito, ad esempio, Komemura,⁴⁸ è la possibile relazione familiare tra questa e la ragazzina dell'ospedale. L'adolescente malata, infatti, potrebbe essere la sua sorella minore. Più indizi sembrano andare in questo senso: ad esempio, il fatto che nella lettera la ragazzina scriva che la sorella maggiore abbia lasciato gli studi per prendersi cura di lei e quello che, invece, quando Boku cerca l'ex compagna di classe per renderle il disco e telefona all'università di lei

⁴⁸ KOMEMURA, *Shi, fukkatsu, tanjō, soshite ikiru koto no imi*, cfr., p. 69.

per avere informazioni, gli rispondano che questa abbia consegnato un modulo di abbandono degli studi per malattia, nel marzo dello stesso anno. Il fatto che questi due eventi combacino potrebbe non essere una semplice coincidenza.

Col presupposto che, nel mondo di Murakami, persone e fatti possano essere collegati e manifestarsi nella maniera più bizzarra possibile e che, tuttavia, tutto ciò sarebbe perfettamente *normale*, ad esempio, si potrebbe ancora ipotizzare, come è stato fatto,⁴⁹ che la donna sulla trentina che aspetta “un uomo” al J’s bar, una delle sere in cui anche Boku, invano, vi si è recato in cerca del Sorcio, stia in realtà aspettando anche lei l’amico del protagonista e sia la sua nuova ragazza, la stessa che, in precedenza, ha risposto al telefono quando Boku ha cercato l’amico a casa.

A questi e molti altri episodi fa da sfondo il J’s bar: il suo titolare, J, spesso compare anche per spendere solo qualche parola o fare una battuta, o, ancora, i suoi movimenti dietro al bancone vengono sovente descritti: in questo modo, dal fatto che l’attenzione del narratore più volte faccia ritorno al suo personaggio, nonostante questi, per lo più, non si intrometta nelle faccende dei protagonisti, si capisce come per Boku sia una sorta di punto di riferimento, una costante delle sue vacanze al paese natio, come una sorta di musica di sottofondo che accompagna le attività quotidiane.

J è un uomo che ha passato la quarantina, di origine cinese, ma che non ha mai fatto ritorno al suo paese; nonostante non sia madrelingua nipponico, Boku scherza dicendo: “Era cinese, ma parlava giapponese meglio di me”;⁵⁰ per il protagonista rappresenta una sorta di figura paterna, che l’ha visto passare dall’adolescenza all’età adulta (i due si conoscono da quando il protagonista frequentava il liceo), ma anche uno “zio” saggio che, all’occorrenza, dà qualche suggerimento al protagonista o, come viene detto nella conversazione in cui J consiglia a Boku di essere meno cinico e distaccato, qualche “consiglio della nonna”, *rōbashin* 老婆心.⁵¹ L’esistenza del barista sembra essere imprescindibile da quella del bar, quasi come se non vi fosse una vita per questo personaggio al di fuori di esso, tanto che, come accennato in precedenza, Strecher ha suggerito che J in realtà sia morto e che quello con cui il protagonista interloquisce sia solo la proiezione di un ricordo che, allo stesso modo in cui il Sorcio esiste in quanto parte della città, questo esiste in quanto parte del locale. Questa sorta

⁴⁹ ISHIHARA, *Nazotoki Murakami Haruki*, cfr., p. 43.

⁵⁰ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 46.

⁵¹ Id., cit., p. 112. Letteralmente quest’espressione significa “cuore” o “pensiero” (*kokoro* 心) di “anziana” (*rōba* 老婆): esso indica un consiglio non richiesto o di cui non ci sia necessariamente bisogno, dato a fin di bene da persone più anziane o che hanno più esperienza.

di illusione di confinamento, tuttavia, viene brevemente interrotta quando, alla fine, J fa riferimento a quando si è recato alla capitale per le Olimpiadi di Tōkyō del 1968. Infine, l'amato barista lo ritroviamo anche nell'epilogo della storia: in seguito ad un ampliamento stradale, ha rimodernato il locale, dove continuano ad andare i soliti clienti e dove lui seguita "come sempre a pelare un secchio intero di patate al giorno".⁵² A questo punto, rimane fuori l'unico personaggio che abbia un nome, quello di Derek Heartfield. Alcuni studiosi suggeriscono che la figura di Heartfield sia stata modellata su quella di scrittori realmente esistiti: Hatanaka Yoshiki 畑中佳樹, ad esempio, afferma che "il modello di Derek Heartfield" sia "quasi sicuramente Robert E. Howard",⁵³ scrittore statunitense della prima metà del Novecento, autore di racconti e romanzi fantastici e d'avventura che ha iniziato la sua carriera grazie alla pubblicazione dei propri racconti sulla rivista *pulp* americana *Weird Tales*, entrambe caratteristiche che condivide con Heartfield. Come quest'ultimo, inoltre si toglie la vita prima dei trent'anni. Heartfield, infatti, stando ai dati forniti da Boku, nasce nel 1908 e si suicida gettandosi dalla sommità dell'Empire State Building ventinove anni dopo. A questo scrittore fittizio è dedicata gran parte del frammento uno, i frammenti trentadue e quaranta e il post-scriptum. Nel primo frammento, Boku lo descrive come uno scrittore talentuoso in grado di usare la scrittura come un'arma; quello che gli manca, tuttavia, è una chiara controparte contro cui lottare, motivo che lo porta al suicidio. Tuttavia, è proprio in questo scrittore "improduttivo" che il narratore confessa di aver trovato il proprio maestro. Dalle informazioni che riceviamo sull'autore emergono alcune caratteristiche della sua narrativa, come l'uso dell'ironia e della parodia, l'elemento fantastico, il fascino per l'universo e per ciò che inspiegabile. Questi stessi elementi li si ritroverà nella narrativa di Murakami stesso: il personaggio di Heartfield, dunque, oltre a fungere da "padre" fittizio del racconto in cui è contenuta una delle chiavi di lettura dell'opera, diventa anche una sorte di tramite di alcune fondamentali concezioni alla base del pensiero di Murakami, prime fra tutte, la stessa meraviglia che si prova di fronte a fatti inspiegabili di cui si è parlato nell'introduzione e il concetto di mondo duale. Innanzitutto, per quanto riguarda il primo di questi due punti, riporto parte di un'intervista a Heartfield, in cui un giornalista sembra sollevare perplessità simili a quelle che negli anni sono state fatte presente a Murakami stesso, ogniqualevolta, nelle sue storie, ci fossero

⁵² Id., cit., p. 153.

⁵³ HATANAKA Yoshiki, *America bungaku to Murakami Haruki — mata wa, Haruki to american parupu no kaori* — (La Letteratura Americana e Murakami Haruki — o Haruki e il profumo del *pulp* americano —), in *Murakami Haruki sutadīzu (01)*, pp. 30-7, cit., p. 35.

eventi considerati fuori dalla sfera della normalità:

Durante un'intervista, un giornalista chiese a Heartfield:

- Waldo, il protagonista del suo libro, muore due volte su Marte e una su Venere. Non si tratta di un controsenso?

Heartfield rispose così:

- Tu sai come scorra il tempo nello spazio dell'universo?
- No, - rispose il giornalista. - Ma questo nessuno lo può capire.
- Che senso avrebbe scrivere in un romanzo ciò che tutti sanno?⁵⁴

Con quest'ultima risposta di Heartfield, Murakami potrebbe aver piantato i semi di tutte le sue storie future, dove gli eventi inspiegabili sono proprio quelli che danno la svolta all'intreccio e su cui dunque tutta la sua narrativa si fonda; allo stesso tempo potrebbe aver anticipato gli scettici dando una risposta ai loro dubbi ancora inespressi.

In secondo luogo, per quanto concerne la dualità, ovvero l'esistenza di un doppio-mondo, oltre al più evidente prototipo di modello dell'altrove descritto nel racconto del trentaduesimo frammento, anche la frase incisa in eterno sulla lapide di Heartfield, secondo le sue volontà, è significativa, ancor più in quanto si tratta dell'ultima frase del romanzo (prima che venisse aggiunta la postilla, dove, per altro, il Boku-Murakami racconta proprio della sua visita alla tomba dello scrittore). Essa consiste in una citazione di Nietzsche: "Puoi capire la profondità del buio alla luce del giorno?".⁵⁵ La dicotomia buio-luce non sarebbe altro che l'opposizione tra, da una parte, questa realtà, lo stato conscio, la ragione e la logica (la luce), e, dall'altra, l'altro mondo, l'inconscio, l'istinto e l'irrazionalità (il buio). Tale frase, oltre ad esprimere il concetto di dualità, è intimamente collegata all'impossibilità di comprendere alcuni eventi che accadono nel quotidiano o le ragioni che stanno dietro alle strane, impegnative, meravigliose e varie vicende che caratterizzano le nostre vite, nonché al fascino che ne deriva di cui si è parlato poco fa. È solo immergendosi in quel "buio" che si può percepire ciò che si cela dietro alle dinamiche del reale, di cui, altrimenti, gran parte rimarrebbe incomprensibile. La citazione, forse, è posta come conclusione del romanzo proprio per ribadire l'invito ad accettare i limiti della ragione umana e gli eventi così come accadono, perché anche se appaiono privi di senso, questo c'è, ma è semplicemente fuori dalla portata della razionalità, in un luogo d'ombra raggiungibile solo dalla cieca fiducia dell'istinto.

⁵⁴ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 124.

⁵⁵ Id., cit., p. 157.

Per concludere, un ultimo cenno va fatto allo psichiatra di cui Boku parla e alla fallacità della comunicazione verbale: nel passato del protagonista, il dottore ha svolto un ruolo importante, impartendogli alcune lezioni sulla comunicazione che il giovane si è portato dietro per tutta la vita e che dopo più di vent'anni ancora si ricorda. Lo psichiatra individua l'esistenza di qualcosa nella trasmissione della cosa stessa: senza la prima, la seconda non esisterebbe; il linguaggio è l'unico mezzo per rendere un "oggetto" reale. In questa prima opera troviamo il protagonista intento a confrontarsi con questa lezione, nella propria difficoltà, quasi impossibilità, di comunicare i propri sentimenti: il linguaggio, in quanto fenomeno di questa realtà è, come ogni altra cosa, imperfetto e nel momento stesso in cui si cerca di definire i nostri turbamenti, i vortici generati dai nostri pensieri, le parole sembrano inadatte a trasmetterne il contenuto; il bisogno di tramutare il pensiero in parole per renderlo noto a chi ci circonda nasce dal fatto che, nel mondo reale, siamo divisi l'uno dall'altra; ancora una volta, questo problema troverebbe la sua soluzione nell'altrove, dove viene a mancare la necessità di qualsiasi parola o gesto, perché lì ogni mente confluisce in un'unica Essenza. In *Ascolta la canzone del vento*, è proprio il vento del racconto di Heartfield a suggerire questa visione, quando confessa che, secondo lui, le parole non abbiano alcun senso. Più avanti, nella trilogia de *L'Uccello che girava le viti del mondo* il *gap* esistente tra gli individui che rende necessario il linguaggio verbale nella comunicazione sembra essere colmato: questo avviene grazie a uno dei tanti *medium* che compaiono nell'opera, vale a dirsi Akasaka Cinnamon 赤坂シナモン. Il ragazzo è completamente muto dall'età di sei anni, motivo per cui, in un modo che ricorda lo stesso Boku di *Ascolta la canzone del vento*, la madre lo porta dallo psicologo per cercare di capire le cause di tale mutismo. Tuttavia, questa col tempo si rende conto che, nonostante il figlio non possa parlare, egli è perfettamente in grado di farsi capire senza il bisogno di un metodo di comunicazione convenzionale, sia esso parole o gesti; la condivisione delle loro emozioni e dei loro pensieri, anzi, proprio perché non mediata da un linguaggio indiretto, raggiunge una purezza che, altrimenti, non sarebbe possibile. Anche Okada Tōru 岡田亨, il protagonista del romanzo, nonostante non conosca il linguaggio gestuale, in maniera inspiegabile comprende perfettamente ciò che Cinnamon vuole comunicargli, "come quando ci si commuove assistendo a un dramma recitato in una lingua straniera".⁵⁶

⁵⁶ MURAKAMI Haruki, *L'uccello che girava le viti del mondo*, trad. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2007, cit., pp. 607-8.

La connessione tra i due avviene a un piano più sottile, oltre la logica razionale, grazie al fatto che Cinnamon, in quanto *medium* tra questa e l'altra parte, è in grado di trascendere il linguaggio verbale e comunicare telepaticamente, metodo possibile solo qualora avvenga una sorta di connessione "spirituale" o a livello inconscio e che si confà ai meccanismi che regolano l'altrove.

In *Ascolta la canzone del vento*, tuttavia, i protagonisti sono ancora lontani dallo sperimentare questa sorta di telepatia: sono i silenzi di incomprensione a dominare la scena e a rimarcare l'inadeguatezza delle parole.

3.4 Pozzi, musica, animali e non solo: i motivi che diverranno ricorrenti

Come le tematiche che costituiscono le fondamenta dell'opera omnia di Murakami, tra cui il senso di perdita e morte, la nostalgia, la sincronicità degli eventi, la dualità dell'esistenza, ecc., appena viste tramite l'approfondimento sui personaggi principali e secondari, anche molti dei motivi che ricorrono nei successivi racconti e romanzi, con più o meno frequenza, sono già presenti in *Ascolta la Canzone del Vento*.

L'America, ad esempio, prorompente presenza in tutta la narrativa di Murakami, compare già dalle prime pagine dell'opera. Dapprima vengono menzionati scrittori come Hemingway e Fitzgerald; in seguito, uno dei simboli architettonici di New York, l'Empire State Building e, ancora, il presidente Kennedy, il cui nome verrà ripetuto più volte nell'opera. Tuttavia, è la musica a predominare nella diffusione della cultura statunitense: non solo in quest'opera d'esordio, ma ovunque Murakami trasmette il proprio amore per questa forma d'espressione e ci rende partecipi dei suoi stessi gusti; essa, per di più, ha una posizione rilevante nella narrativa dell'autore, non solo nel dare un'idea del suo *background* culturale, ma anche perché questi ha assimilato da essa il senso del ritmo che utilizza nella propria scrittura, come vedremo nell'ultimo paragrafo riguardante lo stile. Tornando ad *Ascolta la canzone del vento*, sono molti i titoli di canzoni rock'n'roll citati o di cui vengono addirittura tradotte intere strofe, come ad esempio nel tredicesimo frammento con *California girls* dei Beach Boys o, successivamente, con *Return to sender* di Elvis Presley — colonna sonora di *Cento ragazze e un marinaio (Girls! Girls! Girls!)* di Norman Taurog (1899-1981), di cui Presley stesso è interprete — ma figurano anche brani jazz (Miles Davis con *A Gal in Calico*) e musica classica (Beethoven); non sono solo elementi della cultura americana a costellare il romanzo, bensì occidentale in senso più lato, come ad esempio

dimostrano l'appena menzionata musica classica, le allusioni a cantanti francesi, come Johnny Hallyday e Michel Polnareff, e belga, come Adamo, o, ancora, i riferimenti alla letteratura russa, in particolare a Tolstoj; anche il cinema, tanto amato da Murakami, trova spazio con, tra gli altri, i film di Sam Peckinpah (1925-1984); infine, anche sull'alimentazione la cultura occidentale sembra avere la meglio, quando, ad esempio, dallo psichiatra al posto dei *wagashi* 和菓子, tradizionali dolcetti giapponesi offerti in segno di accoglienza, al piccolo Boku vengono proposti donut e croissant, o, di nuovo, quando i protagonisti scelgono di mangiare sandwich, patatine fritte e pancake come snack o di bere birra e coca-cola.

Tutti questi elementi sono inseriti in maniera naturale all'interno della narrazione, tanto che, a tratti, si ha quasi l'illusione che i personaggi non siano affatto giapponesi (oltretutto, il fatto che non abbiano un nome, viene in aiuto in questo senso) e che le vicende non siano ambientate in Giappone, finché qualche parola non ci ricorda quale sia il paese che fa da sfondo alla storia.

Un altro *topos* di grande importanza che compare in *Ascolta la canzone del vento* e che entra in scena nel racconto *I pozzi di Marte* è, come si nota già dal titolo, quello del pozzo, strettamente legato al motivo dell'altrove: già in questa prima opera, il pozzo è un mezzo per accedere all'altro mondo, una metafora della discesa nell'inconscio. Lo stesso motivo, ad esempio, si ritroverà ne *L'uccello che girava le viti del mondo* in cui il protagonista, Okada Tōru, si cala ripetutamente in un pozzo, grazie al quale ha modo di raggiungere la parte più recondita del suo Sé, o meglio, un mondo che non comprende solo il suo inconscio, ma quello di più persone. A questo proposito, Strecher, nel parlare dell'evoluzione dell'inconscio, rappresentato dall'altro mondo, nel corso della carriera dell'autore, sostiene che i primi lavori di Murakami presentino “un modello Freudiano della mente, in cui la psiche individuale esiste in maniera autonoma”,⁵⁷ mentre, proprio a partire dalla trilogia de *L'uccello che girava le viti del mondo*, questo modello raggiunge un livello globale per arrivare all’“inconscio collettivo” di Jung, dove confluisce l'inconscio di ogni individuo: tale “inconscio universale”, nell'opera di Murakami, si traduce in un altrove condiviso da tutti, cui ognuno può avere accesso e in cui gli individui possono interagire;⁵⁸ tuttavia, non senza interferenze anche nel mondo reale, perché, come si è spesso ripetuto in questa tesi, tutto è collegato e le dinamiche dell'altrove hanno ripercussioni su questo mondo,

⁵⁷ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cit., p. 75.

⁵⁸ Id., cfr., pp. 75-6.

manifestandosi spesso con eventi imprevedibili e inspiegabili. Questo modello Junghiano spiega, ad esempio, l'episodio in cui Okada Tōru, nel reame dell'inconscio, si scontra con l'antagonista, Wataya Noboru 綿谷昇, potente figura politica e fratello di Kumiko 久美子, moglie del protagonista, tenuta prigioniera nell'altro mondo proprio dal suo stesso fratello: la colluttazione tra Tōru e il cognato, che si conclude con un colpo di mazza da baseball da parte del primo ai danni del secondo, si traduce, nella realtà, in un inaspettato ictus di Wataya Noboru, che successivamente entra in coma. Una peculiarità, invece, del pozzo di Marte attraversato dal giovane extraterrestre in *Ascolta la canzone del vento* è il fatto che sia connotato da un'energia positiva che accoglie benevolmente il ragazzo nella sua discesa. Nel racconto, infatti, troviamo così scritto:

Man mano che scendeva, il pozzo a poco a poco sembrava divenire più accogliente, e il corpo del giovane iniziava ad essere avvolto dolcemente da una strana forza.⁵⁹

Quest'immagine stride con le descrizioni più cupe dei pozzi che si ripresenteranno nella narrativa seguente o, in generale, di qualsiasi "discesa", tramite scale o ascensori, sempre mezzi che conducono all'altro mondo: la scala sulla tangenziale che conduce Aomame 青豆 nel mondo parallelo all'inizio di 1Q84 è battuta da un forte vento sibilante; al posto della "misteriosa energia" che lungo la discesa continua ad avvolgere dolcemente il giovane del racconto di Heartfield, il prima citato Tōru è colto dal terrore, un terrore che lo folgora "come una scossa elettrica"⁶⁰ e, anziché sentirsi rinvigorito, diviene madido di sudore e le ginocchia iniziano a tremargli.

Ma facciamo un passo avanti: l'immagine del pozzo si inserisce in un più ampio motivo, di cui in realtà si è già parlato, ovvero quello dei *medium* che fanno da mediatori tra i due mondi. A questo gruppo, infatti, non appartengono solo persone — anche se sono la maggioranza — ma anche oggetti, luoghi e animali: Tsuge, in particolare, ha stilato un elenco di quelli principali che si incontrano nei romanzi di Murakami dall'esordio fino alla trilogia di 1Q84. Da tale lista, si può notare quanto siano numerosi e variegati. Per di più, il critico aggiunge: "se aggiungiamo a questa lista i *medium* presenti nei romanzi brevi, superiamo tranquillamente i cento".⁶¹ Stando a questo dato, non si può

⁵⁹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., pp. 125-6.

⁶⁰ MURAKAMI Haruki, *L'Uccello che Girava le Viti del Mondo*, cit., p. 291.

⁶¹ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cit., p. 159.

negare che quello dei *medium* sia un motivo che ricorra spesso. Tra essi, in particolare, compare spesso la figura delle gemelle: lo scrittore sembra essere affascinato da tale condizione, come confessa lui stesso;⁶² inoltre, pare che gli piaccia porsi ipoteticamente tra di loro.⁶³ La prima sorella gemella messa in scena da Murakami è la ragazza senza mignolo, anche se compare divisa dalla sua metà.

Tra i vari “sciamani” Tsuge fa menzione anche di alcuni animali: questi, tuttavia, non compaiono sempre come *medium*, ma, molto più spesso, entrano temporaneamente in scena, reali o ritratti in immagini o quadri, oppure in curiose metafore; in sostanza, la loro presenza nelle storie di Murakami è considerevole. Nonostante non sempre fungano da mediatori tra i due mondi, è vero anche che, per lo scrittore, l’animale di per sé sia simbolo di una connessione con l’inconscio, in quanto essere di pura istintività. A tal proposito, ad esempio, Rubin scrive:

Gli animali affascinano Murakami per ciò che essi condividono con la vita inconscia della mente umana: vivi, ma privi di pensiero razionale, in contatto con forze misteriose, ma incapaci di comunicare. Gli animali — come le scimmie di Rorschach di *Ascolta la canzone del vento* — sono fortemente simboliche, pur non avendo alcuna tematica allegorica specifica legata ad essi.⁶⁴

Oltre alla coppia di scimmie della stampa appesa sopra il bancone del J’s bar, ad essere il simbolo di qualcosa pare essere anche l’elefante che compare nel primo frammento: Boku utilizza l’immagine di un elefante che fa ritorno alla pianura come metafora della propria guarigione. Riporto nuovamente il breve passo già citato in precedenza:

[...] Se continuerà ad andare tutto bene, tra alcuni anni o alcune decine, potrei scoprirmi salvato.

E allora, a quel tempo, l’elefante farà ritorno alla pianura e io inizierò a raccontare il mondo con parole più belle.⁶⁵

⁶² Forse, ad affascinare lo scrittore, è la dualità insita nel concetto di gemella — anche se nulla toglie che ci possano essere tre, quattro o più sorelle, ma nelle storie di Murakami sono solitamente due — : questa dualità potrebbe riflettere la sua concezione di due realtà speculari su cui il suo universo è fondato.

⁶³ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cfr., p. 173.

⁶⁴ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 51

⁶⁵ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., pp. 8-9.

Le misteriose metafore di Murakami molto spesso sono di difficile interpretazione e sovente, come in questo caso, non si riesce a comprendere il legame esistente tra i termini dell'equazione né si riesce a capire cosa gli animali in sé simboleggino nella testa dello scrittore: del resto Murakami stesso è “cocciutamente coerente nel negare che ci siano ‘simboli’ nella sua scrittura”⁶⁶ e sostiene di essere semplicemente un tramite di queste immagini che emergono spontaneamente dal suo inconscio; sta al lettore, poi, proprio come si farebbe in un test di Rorschach, lasciare che tali immagini lavorino sulla sua mente e vedere quali sensazioni e pensieri facciano affiorare.

Un ultimo espediente che spesso compare come incipit dei capitoli dei romanzi, è un inizio *in medias res* caratterizzato dall'arrivo di una chiamata inaspettata che turba la tranquilla vita del protagonista o da un nuovo risvolto alla sua quotidianità. In *Ascolta la canzone del vento*, ben quattro frammenti (il dodicesimo, il diciottesimo, il ventiduesimo e il trentatreesimo) esordiscono con le stesse parole: “Squillò il telefono”.⁶⁷ La prima volta a chiamare è il Dj della radio; le tre seguenti, è sempre la ragazza senza mignolo a telefonare. Basti pensare alla concatenazione di eventi che viene innescata tramite la prima di queste quattro chiamate, in cui Boku viene a conoscenza della dedica di *California girls* da parte dell'ex compagna di classe, per avere un'idea di come, ogni volta in cui, in un libro di Murakami, si incontrano le parole “squillò il telefono” ci si debba aspettare qualche tipo di svolta o, comunque, tenere presente che esse segnino l'imminente accadimento di qualcosa di inaspettato o di fuori dall'ordinario, come succede, ad esempio, ne *L'uccello che girava le viti del mondo*: questo romanzo, infatti, comincia proprio con una telefonata al protagonista da parte di una donna misteriosa che gli chiede quindici minuti del suo tempo.

Per concludere, una nota che sembra essere in contrasto con la futura opera di Murakami: Rubin fa notare che in *Ascolta la canzone del vento* lo scrittore abbia forse “indirettamente suggerito che non avrebbe parlato né di sesso né di morte”⁶⁸ nei propri romanzi. Ad aver spinto il critico a fare quest'affermazione è senz'altro il commento che Boku fa nei confronti del romanzo che il Sorcio intende scrivere. In particolare, il narratore così scrive:

Ci sono due punti a favore del romanzo del Sorcio. Innanzitutto, il fatto che non ci siano

⁶⁶ RUBIN, *Haruki Murakami and the music of words*, cit., p. 34.

⁶⁷ C'è solo una piccola variazione, rispetto ai tre seguenti, nel dodicesimo, in cui viene specificata l'ora.

⁶⁸ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 149.

scene di sesso e, in secondo luogo, che non muoia nessuno. Lasciati a se stessi, gli uomini muoiono e vanno a letto con le donne. Sono fatti così.⁶⁹

Antonietta Pastore, nella traduzione del romanzo pubblicata da Einaudi, come per rimarcare il concetto, aggiunge la seguente frase (che sembra seguire l'interpretazione di Rubin): "Che bisogno c'è di ricordarglielo con un libro?".⁷⁰ Inoltre, anche il Sorcio esprime il proprio parere riguardo alle descrizioni esplicite di sesso, in particolare, dell'autoerotismo, confessando all'amico di aver letto un libro la cui protagonista "si dà all'onanismo dall'inizio alla fine" e di non sopportare questo genere di romanzi che gli farebbero addirittura "salire il vomito".⁷¹ Quanto alle scene di sesso, così frequenti e arricchite di dettagli a partire da *Norwegian Wood* (tanto che in Cina, ad esempio, sarebbero persino considerate pornografia)⁷² è vero che siano totalmente assenti nell'opera d'esordio, e non ci siano che vaghi cenni alle esperienze del protagonista: si potrebbe dunque prendere davvero in parola il commento di Boku e pensare che rifletta il pensiero dell'autore; tuttavia, a contraddirlo, è il fatto che invece la morte sia già un argomento fondamentale in *Ascolta la canzone del vento*, basti pensare che, soltanto nel primo capitolo, vengano menzionate quattro diverse dipartite e che tutta la storia ruoti intorno al suicidio della terza ragazza. Questo suggerisce che, con la considerazione espressa nei confronti del romanzo dell'amico, il protagonista stia piuttosto facendo dell'ironia: proprio perché sesso e morte sono due elementi imprescindibili dalla vita dell'uomo è inevitabile parlarne. O, forse, sta semplicemente lodando l'abilità del Sorcio nell'essere riuscito a inventarsi una storia in cui due componenti dell'esistenza così fondamentali siano totalmente assenti. Fatto sta che, in futuro, il sesso occuperà sempre più spazio all'interno dell'opera dello scrittore, ma non senza un motivo: Tsuge spiega come esso sia un mezzo per "appurare l'esistenza di una relazione con il partner" o "riacquisire un legame con la realtà";⁷³ ancora, spesso il rapporto appare descritto come una sorta di rito e non è raro che, infatti, il protagonista abbia delle visioni durante l'amplesso; quest'ultimo, inoltre, nella maggior parte dei casi avviene con una *medium*, figura di cui si è tanto parlato, dunque a cavallo tra due realtà, segno che tramite l'atto sessuale a unirsi non siano solamente i corpi,

⁶⁹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 26.

⁷⁰ MURAKAMI, *Vento & Flipper*, cit., p. 27.

⁷¹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 24.

⁷² TSUGE, *I Segreti Di Murakami*, cfr., p. 167.

⁷³ Id., cit., p. 168.

ma qualcosa di più profondo; non a caso, Murakami stesso sostiene che “il sesso sia un elemento importante che avvicina le persone” o che, forse, le riavvicina, in quanto atto che nasce dall’istinto, dunque dall’inconscio, ovvero da dove tutto, persone comprese, è *già* connesso.

Quelli elencati in questo paragrafo sono dunque i *leitmotiv* che *Ascolta la canzone del vento* inizia a delineare e che, col tempo, diverranno sempre più i segni distintivi della prosa di Murakami.

3.5 Sobrietà, ritmo e *humor*: la base di uno stile personale

Siamo ormai giunti al termine dell’analisi, iniziata con il secondo capitolo. Tuttavia, prima, di chiudere il discorso, non si può tralasciare un aspetto di fondamentale importanza quando si parla di Murakami: quello del *buntai*, lo stile.

Lo scrittore, sin dal suo primo lavoro, ne ha voluto delineare uno del tutto personale e non senza successo: sono molti i critici che individuano proprio in questo aspetto la parte più interessante di *Ascolta la canzone del vento*, come ad esempio Rubin o Miura, menzionato nel capitolo precedente.

Murakami, nella conferenza *L’uomo-pecora e la fine del mondo* (tenuta presso Berkeley, l’Università della California il 17 novembre 1992),⁷⁴ parla delle influenze che gli scrittori americani e britannici hanno avuto su di lui. Di questi autori, Murakami ammira lo stile e le storie, che, a sua detta, hanno un che di magico; per contro, egli non è riuscito ad essere “affascinato allo stesso modo dai romanzi giapponesi contemporanei”, motivo per cui, si è chiesto: “perché non è possibile ricreare quella magia e quell’incanto nella lingua giapponese?”.⁷⁵ Questo, dunque, è il suo punto di partenza. In seguito, nello stesso discorso, Murakami individua le tre caratteristiche fondamentali su cui egli ha voluto plasmare il proprio stile: sobrietà, ritmo e *humor*, tutti elementi sviluppati a partire dall’esordio.

Per quanto riguarda il primo punto, lo scrittore spiega come egli non renda le frasi eccessivamente pregne di significato, ma come, invece, ve ne infonda giusto il necessario, per non appesantirle troppo e avere allo stesso tempo delle frasi semplici,

⁷⁴ Il testo di questa conferenza non è stato pubblicato, ma se ne trovano alcuni passi nell’opera di Rubin, che ha ottenuto la trascrizione direttamente da Murakami. RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cfr., p. 426, nota n. 3.

⁷⁵ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 36. Estratto della conferenza a Berkeley.

ma non “vuote”. Come ottenere questo risultato? Nella stesura del manoscritto di *Ascolta la canzone del vento*, Murakami fa una sorta di esperimento: si costringe a scrivere le prime pagine in inglese; in questo modo, a causa delle limitazioni lessicali causate dal fatto di scrivere in una lingua straniera, le frasi che ne risultano sono ridotte all'osso, costituite da poche parole e da una sintassi semplice. Così, si viene a creare anche una sorta di ritmo veloce, che, tuttavia, sembra dovere molto anche all'influenza — e all'amore — che Murakami prova per la musica, jazz in particolare. A contribuire alla sinfonia creata da Murakami concorrono vari elementi: congiunzioni, quali, ad esempio *soshite* (“e poi”, “così”, ecc.) e *sorekara* (“quindi”, “dopo di ciò”, “in seguito”, ecc.); l' utilizzo della forma *-te kara* nella descrizione di azioni consequenziali, cui lo scrittore pone particolare accento, spesso lasciando raccontare alla voce narrante, in maniera minuziosa, tutti quei gesti quotidiani che, di solito, vengono tralasciati e dati per scontato; ancora, l'uso basilare, nella coordinazione di due o più periodi, della forma in *renyōkei* dei verbi, che pure contribuisce a dare una cadenza incalzante alla narrazione. Il risultato è una prosa costituita da periodi brevi, dalla sintassi semplice, facilmente traducibili, ma dal forte potere evocativo. Come Tsuge evidenzia, nella scrittura di Murakami si denota, infatti, il ricorso a “metafore sferzanti e il gusto per espressioni inusuali”,⁷⁶ di cui si è già fatta menzione, in grado di solleticare la fantasia del lettore e che, secondo il critico, lo scrittore riprende da Raymond Chandler. A volte le analogie e le similitudini sono di difficile comprensione, ma comunque in grado di affascinare; altre, invece, capita che le parole espresse siano tanto azzeccate (quanto poco banali) da far sfiorare la commozione al lettore.

A sobrietà e ritmo, in maniera altrettanto importante, si aggiunge lo *humor*, l'ironia, altro fattore che, secondo Tsuge, accomuna Murakami e Chandler: “voglio far ridere la gente di gusto”,⁷⁷ confessa lo scrittore nipponico nella stessa conferenza citata poco fa. In *Ascolta la canzone del vento* il narratore è senza dubbio dotato di questa qualità, che emerge sia nelle sue riflessioni che nei dialoghi. Per quanto riguarda questi ultimi, hanno anch'essi un ritmo molto veloce, spesso costituiti da brevi domande e rapide risposte, con battute anche di una sola parola (anche se non mancano monologhi): tali dialoghi, che rispecchiano l'immediatezza del parlato, potrebbero essere usati, così come sono, in un film o in una recita a teatro, (qualità che, forse, riflette l'influenza degli studi di drammaturgia e della passione per il cinema dello scrittore).

⁷⁶ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cit., p. 83.

⁷⁷ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 162.

Nel complesso, la prosa che Murakami crea è basata su una lingua che, secondo molti, si discosta dalla lingua giapponese vera e propria e, anzi, alcuni la criticano asserendo che sia un insulto all'idioma nipponico. Alcuni ne denotano la semplicità, definendola *yomiyasui* 読みやすい (“facile da leggere”) e, allo stesso tempo sottolineano la “leggerezza”, *karusa* 軽さ, dei contenuti, anche se, per alcuni, queste due caratteristiche sono frutto di superficialità, piuttosto che di una scelta ponderata.

Inoltre, Murakami sarebbe arrivato tanto lontano con il suo esperimento iniziale di scrittura in inglese e successiva traduzione in giapponese che il suo è stato in seguito definito “uno stile senza nazionalità” (*mukokuseki na sutairu* 無国籍なスタイル), basato su una lingua che non è inglese, ma che non è nemmeno del tutto giapponese, come, ad esempio, afferma Ōe: “Murakami scrive in giapponese, ma la sua scrittura non è davvero giapponese. Se lo si traduce in inglese-americano, potrebbe essere letto in maniera del tutto naturale a New York”⁷⁸ dice l'autorevole scrittore in una discussione con Ishiguro Kazuo 石黒一雄. Il concetto di uno stile privo di un'identità nazionale è, ad esempio, ripreso da Strecher il quale identifica tale caratteristica come un “efficace passaporto” per l'autore “ad avere accesso alle culture di ogni parte del mondo” ed essa avrebbe addirittura “aiutato ad ammorbidire le relazioni culturali con le altre parti dell'Asia Orientale dove il recente passato coloniale del Giappone era rimasto un punto dolente”.⁷⁹ A contribuire in maniera cospicua a questo gusto cosmopolita, oltre alla sintassi facilmente trasponibile in inglese (ma non solo) è senza dubbio anche la presenza della cultura americana ed europea, con canzoni, romanzi e film, di cui si è parlato in precedenza, a discapito della tradizione giapponese. Questa tuttavia, non è assente: essa è rintracciabile soprattutto nella liricità che caratterizza alcuni passi, sottolineata in relazione ad *Ascolta la canzone del vento*, ad esempio, da uno dei giudici della giuria del premio Gunzō, Maruya Saichi, il quale prevede il futuro sviluppo dello stile di Murakami commentando che “lo stile del romanzo all'americana tinggiato dalla liricità alla giapponese diventerà forse, un giorno, la caratteristica più originale di questo scrittore”.⁸⁰

Infine, un aspetto che non emerge in maniera distinta nell'opera d'esordio è la tendenza dell'autore a fondere sapientemente formule di diversi generi, dalla fiaba ai romanzi d'avventura, dall'*hard-boiled* al *thriller*, dal *mystery* all'horror, dal romanzo

⁷⁸ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cit., p. 11.

⁷⁹ STRECHER, “At the Critical Stage”, cit., p. 857.

⁸⁰ TSUGE, *I segreti di Murakami*, cit., p. 90.

storico alla *science fiction*, dalla parodia alla satira.⁸¹ quest'aspetto di commistione inizierà a delinarsi con più chiarezza a partire dal più complesso *Nel segno della pecora*.

In questo capitolo abbiamo attraversato numerosi aspetti di *Ascolta la canzone del vento*, partendo dai suoi personaggi e chiudendo il cerchio con lo stile: in ogni singola sezione, si è visto quali siano le caratteristiche che si sarebbero ripresentate con costanza nella narrativa di Murakami, cosa sarebbe stato sviluppato e cosa, invece, avrebbe subito un cambio di direzione.

Probabilmente ogni singolo elemento che costituisce l'universo dello scrittore meriterebbe una monografia e si potrebbe scrivere ancora molto senza per questo andare a ripetere quanto è già stato espresso, la cui mole, peraltro, dire che sia enorme sarebbe un eufemismo: in questa tesi, invece, tramite un'analisi completa dell'opera d'esordio, si è voluto offrire una panoramica generale dei suoi aspetti fondamentali, la bozza a matita su cui poi Murakami avrebbe disegnato la propria carriera.

⁸¹ Tuttavia, sembra essere Heartfield con le sue opere a rappresentare, in parte, queste caratteristiche, stando alla descrizione che fornisce Boku nei frammenti trentadue e quaranta: da esse, in generale, emerge che il fittizio scrittore statunitense scrivesse opere in parte auto-biografiche, d'avventura e ricche di elementi sovrannaturali, ma anche di sarcasmo e ironia. Seats, invece, sostiene che, in *Ascolta la Canzone del Vento*, Murakami giochi già con le canoniche formule letterarie, in particolare con quella dello *shi shōsetsu* 私小説 (“romanzo dell'io”, forma di romanzo-confessionale giapponese della tradizione del *jun bungaku*), facendo della novella una parodia di tale genere letterario: il primo e più chiaro indizio, secondo il critico, è l'utilizzo del pronome di prima persona singolare maschile *boku* contrapposto al *watashi* dello *shi shōsetsu*, insieme alla tendenza del narratore a non essere del tutto sincero; quest'ultima caratteristica sarebbe una netta rottura col presupposto di veridicità alla base del moderno romanzo confessionale dell'io della tradizione giapponese. Di conseguenza, *Ascolta la Canzone del Vento* non sarebbe altro che una parodia atta a criticare le convenzioni e istituzioni letterarie. Cfr. SEATS, *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*.

Capitolo 4: Il corso degli eventi

4.1 Dopo *Ascolta la canzone del vento*

La notizia della vittoria del premio *Gunzō* apre a Murakami una prospettiva del tutto nuova e fino a poco tempo prima insperata. Lo scrittore esordiente, così, mantenendo al contempo il lavoro al Peter cat, che cederà nel 1981, scrive il seguito della prima novella, *Il flipper del 1973*, pubblicato nel 1980: nella breve storia, si ha il primo, vero accesso all'altro mondo tramite il flipper menzionato dal titolo stesso dell'opera, macchina la cui ricerca da parte di Boku occupa gran parte del racconto; nel romanzo compaiono personaggi già familiari, come il narratore Boku, J e il Sorcio, ma anche di nuovi, come la ragazza di quest'ultimo e le due misteriose gemelle, 208 e 209, che convivono per un breve periodo con il protagonista; questi e il migliore amico non si incontrano mai nell'arco dell'intera opera, nella cui conclusione, dai pensieri del Sorcio (la cui parte viene narrata in terza persona), si intuisce un possibile tragico sviluppo; nel capitolo seguente della saga, infatti, si scoprirà che si è tolto la vita.

Di pari passo alla scrittura della seconda novella, Murakami produce saggi di letteratura e cinema contemporanei e inizia anche a tradurre la letteratura americana, lavoro che costituisce una componente non trascurabile della sua carriera. Grazie alla popolarità dello scrittore, infatti, cresce anche l'interesse dell'audience nipponica nei confronti di racconti e romanzi americani e britannici: il nome di Murakami in copertina sprona i lettori a comprare libri che altrimenti avrebbero probabilmente attirato molta meno attenzione; ancora, il fatto che il lavoro di traduzione di Murakami abbia attirato nuovo pubblico in questo tipo di letteratura, incita altri traduttori a investire nelle opere statunitensi. Tra i tanti autori che Murakami affronterà, oltre a quelli già citati in precedenza, figurano Paul Theroux, C.D.B. Bryan, Grace Paley, Mark Strand, Geoff Dyer e altri ancora; non mancheranno, inoltre, libri illustrati per bambini.

Nel 1982 viene rilasciato dalla casa editrice Kōdansha *Nel segno della pecora*, primo romanzo cui Murakami lavora come scrittore *full-time*, dopo che, l'anno precedente, lui e la moglie hanno deciso di vendere il Peter Cat seguendo l'istinto del neo-scrittore di poter produrre un'opera di gran lunga migliore rispetto alle precedenti, nella possibilità di dedicarsi a tempo pieno. Le quasi cinquantamila copie vendute in meno di sei mesi dimostrano che Murakami avesse ragione. Inoltre, con questo romanzo, l'autore si aggiudica un secondo riconoscimento letterario, il Premio Noma per scrittori emergenti.

Nella nuova opera, troviamo ancora una volta Boku, J e il Sorcio, ma anche nuovi personaggi, come la misteriosa nuova ragazza del protagonista, *medium* dalle bellissime orecchie, una potente e oscura figura politica, definita “Maestro”, *sensei* 先生, e il bizzarro uomo-pecora; la ricerca, per volontà del Maestro, di una strana pecora marchiata da una stella sul manto conduce Boku nell’Hokkaidō nonché verso una surreale avventura alla scoperta della verità.

L’inizio della nuova carriera segna per lo scrittore anche l’aprirsi di un nuovo periodo, quello da corridore appassionato: nel saggio *L’arte di correre (Hashiru koto nitsuite kataru toki ni boku no kataru koto 走ることにについて語るときに僕の語ること*, “Ciò di cui parlo quando parlo della corsa”, 2007) Murakami descrive in dettaglio la relazione tra la sua professione e la corsa e spiega come quest’ultima lo abbia aiutato a rimanere in forma, ma, allo stesso tempo, anche a coltivare la disciplina, il rigore e le energie necessari per sostenere l’estenuante processo di creazione di un romanzo.

In seguito al completamento della prima trilogia, Murakami si prende una pausa dalla *fiction* in formato lungo. Sul mercato letterario, compaiono dapprima ben due antologie, entrambe pubblicate nel 1983: si tratta di *Una lenta nave per la Cina (Chūgoku yuki no surō bōto 中国行きのスローボート)* e *La giornata giusta per vedere i canguri (Cangarū biyori カンガルー日和)*¹ che raccolgono una serie di racconti scritti a partire dal 1980 in avanti, anche durante la stesura di *Nel Segno della Pecora*. In seguito alla pubblicazione di quest’ultimo, nonostante la pausa presasi, Murakami continua ad essere produttivo: il risultato sarà una terza raccolta di racconti, *La lucciola, Granai Incendiati e altri racconti (Hotaru, Naya wo yaku, sono ta no tanpen, 1984)*. Molte delle storie di queste prime tre antologie saranno inserite, insieme a delle nuove, nelle postere raccolte *L’elefante scomparso e altri racconti (Zō no shōmetsu 象の消滅, 1993)* e *I salici ciechi e la donna addormentata (Mekurayanagi to, nemuru onna めくらやなぎと、眠る女, 2006)*, entrambe pubblicate anche in Italia da Einaudi rispettivamente nel 2009 e nel 2010.

Di ritorno da un viaggio in America, durante il quale avvengono gli incontri con John Irving e Raymond Carver, nell’estate del 1984, Murakami inizia a lavorare al suo quarto

¹ I racconti da cui le raccolte prendono il nome sono disponibile in traduzione, con questi titoli, rispettivamente in *L’Elefante scomparso e Altri Racconti* e *I salici ciechi e la donna addormentata*. D’ora in avanti, qualora non esistessero in traduzione i titoli di volta in volta presentati, riporterò l’originale in giapponese e la traduzione tra parentesi.

romanzo, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, che gli varrà la vittoria del prestigioso premio Tanizaki. Il romanzo è costituito dall'intreccio di due storie, così come il titolo suggerisce: l'una ambientata in un mondo realistico, a Tōkyō, realtà denominata "Il paese delle meraviglie", in cui il narratore indica se stesso con il formale *watashi*; l'altra in una sorta di città fantastica circondata da alte mura, "La fine del mondo", dove si ritrova il familiare Boku; all'inizio i due racconti sembrano totalmente slegati l'uno dall'altro, ma, a poco a poco, iniziano a riflettersi vicendevolmente per poi convergere in unico finale in cui si scopre che "La fine del mondo" è un luogo che esiste esclusivamente nell'inconscio di Watashi ed è il frutto di un esperimento di un eccentrico scienziato: per la prima volta, dunque, Murakami sviluppa in un romanzo, in maniera ampia ed esplicita, i temi del doppio mondo e del viaggio dentro se stessi. Il 1985 è anche l'anno di pubblicazione della quarta raccolta di racconti dell'autore: in ottobre esce infatti *Kaiten mokuba no deddo hito* 回転木馬のデッドヒート (Vittoria a pari merito sul carosello),² la prima antologia in cui le storie sono legate da un filo conduttore. Nell'introduzione Boku presenta ognuna di esse come realmente accaduta, ma non a lui stesso, che ne è solo portavoce, bensì a terze persone che si sarebbero confidate con il narratore.

Ancora, nello stesso anno, in agosto, vengono pubblicati due dei migliori racconti di Murakami,³ *Il secondo assalto a una panetteria* (*Pan'ya sai-shūgeki* パン屋再襲撃) e *L'Elefante scomparso* che convergeranno nell'antologia dell'anno seguente, intitolata come la prima di queste due storie. La stessa, inoltre, sarà una delle poche opere murakamiane ad essere trasposta su pellicola: Carlos Cuarón gira un cortometraggio di poco più di dieci minuti, la cui protagonista è interpretata dall'attrice hollywoodiana Kirsten Dunst.

In realtà, questo non è il primo adattamento cinematografico di una storia di Murakami: il primo tentativo viene fatto proprio con *Ascolta la canzone del vento*, da cui Ōmori Kazuki 大森一樹 ha tratto un film, anche se, a detta di Rubin, è "così brutto che Murakami si ripromise di non incappare una seconda volta in un simile imbarazzo".⁴ Altri studiosi, come Miyawaki Toshifumi 宮脇俊文, invece, affermano che la pellicola

² Titolo preso in prestito dall'omonimo film di Bernard Girard, *Dead Heat on a Merry-Go-Round* (1966), in italiano tradotto come *Alle donne piace ladro*.

³ Almeno secondo Rubin. RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cfr., p. 131.

⁴ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 161.

ben rifletta l'atmosfera che traspare dal romanzo.⁵ Il film, in effetti, presenta un'atmosfera onirica, ma il regista ha apportato numerose modifiche alla storia (ad esempio, il fatto che il Sorcio non si dedichi alla scrittura, ma alla produzione di un film⁶ che alla fine andrà a sostituire il racconto di Heartfield, ignorato invece da Cuarón, *I pozzi di Marte*; che la ragazza del Sorcio, che nel romanzo rimane avvolta nel mistero, faccia la sua breve comparsa; o, ancora, che egli racconti cosa sia successo con questa giovane, al contrario dell'opera originale dove la riservatezza del personaggio lascia aperte molte possibilità, tra cui, come si è detto, la sua probabile storia con la ragazza senza mignolo, eventualità che invece, nel film è del tutto scongiurata) e, nel complesso, piuttosto che limitarsi a un'interpretazione fedele, sulla base delle informazioni fornite da Murakami, aggiungendo elementi e modificandone di sostanziali ha creato una storia nuova che manca di molto del mistero e della discrezione propri del romanzo.

4.2 L'inizio del “fenomeno Murakami”

Ritorniamo, però, alla carriera dell'autore. Tra il 1984 e il 1986, oltre a quanto già menzionato, Murakami si dedica ancora a traduzioni e a scritture più leggere e di carattere giocoso, tra saggi e ulteriori racconti.

La sua popolarità, prima di raggiungere livelli mondiali con l'uscita di *Norwegian Wood* del 1987, ha già iniziato a crescere e, di pari passo, anche il suo desiderio di lasciare il Giappone in cerca di una privacy che gli sembra di aver perduto: per questo motivo, nell'ottobre del 1986, lo scrittore si allontana con la moglie dal paese natio alla volta dell'Europa, dove si sposterà tra la Grecia, Malta e l'Italia. Sarà in questo lungo soggiorno all'estero, gran parte del quale si svolge nell'antica capitale del Bel Paese, che Murakami scriverà il suo primo *best-seller*, con cui viene “trasformato da scrittore a fenomeno”,⁷ come dimostrano le più di cinque milioni e mezzo di copie vendute in tutto il mondo fino al 2012. L'ulteriore accrescimento della fama dell'autore, spinge quest'ultimo a prolungare la sua permanenza all'estero.

⁵ MIYAWAKI Toshifumi, *Murakami Haruki wo yomu: zenshōsetsu to sakuhiin kīwādo* (Leggere Murakami Haruki: parole chiave di tutti i romanzi e opere), Tōkyō, Bunkogingadō, 2010, cfr., p. 203.

⁶ Intitolato *Hōru*, scritto con il *kanji* di “scavare”, 掘る (*horu*), con il *furigana* della parola inglese per “buco”, “hole”.

⁷ RUBIN, *Haruki Murakami and the Music of Words*, cit., p. 160.

Lontano dal furore che imperversa in Giappone, Murakami inizia a scrivere il romanzo seguente a Roma, nell'autunno del 1987. Come *Norwegian wood*, che riprende il nome di una canzone dei Beatles, anche la nuova *fiction* avrà un titolo ispirato dalla musica: si tratta di *Dance dance dance*, ripreso da un pezzo blues dei Dells. Se, tuttavia, con *Norwegian wood* Murakami ha voluto raccontare una storia più realistica, con *Dance dance dance* fa ritorno alle atmosfere oniriche e surreali con cui ha abituato i suoi lettori. Coloro che seguono l'autore dall'inizio sono rimasti spiazzati dall'atipico (per l'autore) realismo del quinto romanzo: il protagonista ha una storia d'amore con l'ex ragazza del migliore amico deceduto; la ragazza, Naoko, sviluppa una malattia mentale che la porterà in un centro di riabilitazione, lontano da Tōkyō e dove Boku (Watanabe Tōru) di tanto in tanto va a trovarla. La ragazza è ancora Boku al passato, allontanandolo dalla realtà, con cui, invece, egli ritrova un legame grazie all'incontro con un'altra ragazza, Midori 緑; è con questa che, alla fine, dopo il suicidio di Naoko e una volta ripresosi da esso, andrà avanti lasciando andare i tempi ormai andati. Nel 2010 il regista coreano Tran Anh Hung ne trarrà un adattamento cinematografico. La "storia d'amore al 100%", come recita lo slogan (scelto da Murakami stesso) della fascetta pubblicitaria del romanzo, sarà proprio quella che conquisterà il mondo, mentre *Dance dance dance*, più vicino all'impronta dell'autore, non riceverà lo stesso riscontro: i lettori che hanno conosciuto lo scrittore con *Norwegian wood* considerano il nuovo romanzo troppo difficile. La storia completa la serie iniziata con *Ascolta la canzone del vento* o, meglio, costituisce il seguito di *Nel segno della pecora*: ancora una volta è una ricerca che spinge Boku a lasciare Tōkyō e a tornare nello Hokkaidō, allo stesso albergo che compare nel capitolo precedente della saga, il Dolphin Hotel, per trovare indizi sulla scomparsa della ragazza dalle orecchie bellissime che qui prende il nome di Kiki キキ. Fino al gennaio del 1990, Murakami continua le sue peregrinazioni in giro per il mondo, tornando di tanto in tanto in Giappone. Nel frattempo, scrive altri racconti che convergeranno nella raccolta *Gli uomini TV* (*TV pipuru TV* ピープル, 1990).⁸ Nel 1990 scrive un unico pezzo originale, *Tony Takitani* (*Tonī Takitani* トニー滝谷),⁹ delicata storia sulla solitudine. Da essa Ichikawa Jun 市川準 fa una trasposizione cinematografica nel 2004. L'anno seguente, il racconto verrà inserito nell'ottavo volume (l'ultimo) di *Murakami Haruki zensakuhin 1979-1989* 村上春樹全作品 1979 –

⁸ Dal titolo di uno dei racconti, disponibile in traduzione in *L'Elefante scomparso*.

⁹ Disponibile in traduzione ne *I salici ciechi e la donna addormentata*.

1989 (L'opera completa di Murakami Haruki dal 1979 al 1989, 1990), pubblicata a partire dalla primavera del 1990.

Dal gennaio del 1991, i coniugi Murakami, fino a poco prima convinti di essere tornati in pianta stabile in Giappone, partono per l'America, su invito dell'Università di Princeton, dove Murakami rimane per due anni e mezzo, prima come *visiting scholar* e, in seguito, in veste di insegnante di letteratura giapponese moderna e contemporanea. L'esperienza dell'insegnamento ispirerà *Wakai dokusha no tame no tanpen shōsetsu an'nai* (若い読者のための短編小説案内, "Guida al racconto breve per i giovani lettori", 1997). Durante questi anni approfondisce la sua conoscenza della storia globale e, in particolare, sulla Seconda Guerra Mondiale: è qui che inizia a concepire la sua seconda trilogia, *L'uccello che girava le viti del mondo*, per cui, tuttavia si dovrà aspettare ancora qualche anno. Nel frattempo, scrive il suo settimo romanzo, a cui, come i due precedenti, una canzone dà il nome: si tratta di *A sud del confine, a ovest del sole* (*Kokkyō no minami, taiyō no nishi* 国境の南太陽の西, 1992). Il protagonista, Hajime 始, sembra avere una vita perfetta, eppure ha il sentore che gli manchi qualcosa: al momento è sposato, ma nella sua vita ritorna una vecchia compagna di classe delle medie, Shimamoto 島本, a cui era particolarmente legato e che lo riporta nel passato. Con questo nuovo romanzo, sembra di ritornare all'atmosfera di *Norwegian Wood*, ma, alla fine, la ragazza misteriosamente scompare facendo dubitare al lettore che l'intera storia non sia mai successa realmente, ma solo nella mente del protagonista.

Nel luglio del 1993, Murakami da Princeton si sposta a Cambridge, nel Massachusetts, e da qui viaggia in Manciuria e Mongolia per raccogliere materiale per il suo prossimo progetto. Rimane in America per altri due anni, mentre nel 1994, in Giappone, pubblicano i primi due volumi de *L'uccello che girava le viti del mondo*. Il terzo, l'ultimo, uscirà invece l'anno seguente. Grazie a questa imponente e complessa trilogia lo scrittore ottiene il suo quarto riconoscimento letterario, in questo caso il prestigioso *Yomiuri bungakushō* 読売文学賞, elargito dalla rivista Yomiuri. Nel frattempo, nella giornata del 17 gennaio del 1995 è successo un fatto che ha sconvolto il popolo nipponico, Murakami compreso: un terribile terremoto ha colpito la regione di Kōbe e le città limitrofe, i luoghi dove l'autore ha passato la sua infanzia. Ancora, due mesi dopo, alla catastrofe naturale, ne è seguita un'altra di cui, tuttavia, non è stata Madre Natura la responsabile: nel cuore di Tōkyō, nei treni e nelle stazioni della metropolitana,

la setta religiosa Aum Shinrikyō ha compiuto un attentato disperdendo il gas sarin, nella sua forma liquida, nei vagoni delle vetture; l'attacco ha causato la morte di undici persone e più di cinquemila intossicazioni, tra cui alcune molto gravi.

4.3 Cambia la direzione del vento

Fino al 1995 circa, Murakami vive nel quasi totale distacco della società, cercando di evitare tutto ciò che deriva dal successo, dalla gloria alle responsabilità. Tuttavia, la lunga permanenza all'estero, poco a poco, cambia lo scrittore che inizia a sentire il bisogno di tornare in patria e prendere una posizione nella società, la cui mancanza era la principale critica che l'*establishment* letterario gli ha sempre avanzato. Già con *L'Uccello che girava le viti del mondo* egli sembra essere direzionato verso tematiche più "serie", come dimostrano i molti capitoli dedicati ai crimini perpetrati in Manciuria dai soldati giapponesi durante la Guerra del Pacifico. I due incidenti, menzionati poco fa, capitano dunque in un momento di cambiamento per l'autore e costituiscono l'ultima spinta che lo conduce, nel maggio del 1995, a fare ritorno al proprio paese e stabilirsi a Tōkyō (dove rimarrà fino al giorno d'oggi).

Con l'inizio del 1996, Murakami si dedica all'intervista delle vittime dell'attacco al sarin, di membri ed ex-membri della setta religiosa impegnandosi in un vero e proprio lavoro giornalistico che risulterà nei due volumi *Underground*, (*Andāguraundo アンダーグラウンド*, 1997) e *Nel luogo promesso: Underground 2* (*Yakusoku sareta basho de: Underground 2 約束された場所で — Underground 2*, 1998).¹⁰ Quest'ultimo viene remunerato con il premio Kuwabara Takeo per *non-fiction* nel 1999.

Mentre Murakami è impegnato con le interviste, nel 1996, esce un'altra raccolta di racconti dell'autore, che include le storie scritte dal 1990 in poi, tra cui anche *Tony Takitani*. Il racconto da cui l'antologia prende il nome è *Rekishinton no yūrei* (レキシントンの幽霊, "I fantasmi di Lexington"). A queste brevi storie ne seguiranno altre cinque, nel 1999, ispirate dalla tragedia del terremoto di Kōbe, prima pubblicate su rivista come parte della serie *Jishin no ato de* 地震のあとで (Dopo il terremoto), ma che poi confluiranno, l'anno seguente, in *Tutti i figli di Dio danzano*, dove, ad esse, si aggiunge un nuovo racconto.

¹⁰ In Italia i due volumi sono stati pubblicati in un unico testo. Vedi MURAKAMI Haruki, *Underground: racconto a più voci dell'attentato alla metropolitana di Tokyo*, tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2003.

Il 1999 è anche l'anno di uscita di *La ragazza dello Sputnik* (*Supūtoniku no koibito スプートニクの恋人*), nuovo esperimento per l'autore che si cimenta con la storia di un amore saffico narrata dal solito Boku, qui indicato semplicemente come K.

Col nuovo millennio Murakami inizia, invece, a lavorare a *Kafka sulla spiaggia*, pubblicato nell'autunno del 2002, romanzo in cui, ancora una volta, più linee temporali, filoni narrativi e due diverse realtà si intrecciano e portano, nel finale, tutti a un unico luogo, a Takamatsu, nello Shikoku, dove i personaggi si incrociano.

Nella primavera seguente, esce la traduzione dell'autore di *Il giovane Holden* (*The Catcher in the Rye*, 1951) di J.D. Salinger, pubblicazione che segna un importante traguardo per la figura di Murakami-traduttore.

Lo scrittore, ormai conosciuto in tutto il mondo, continua a vivere nella riservatezza, a sfuggire alle apparizioni televisive e a prediligere l'automobile alla metropolitana come mezzo di trasporto onde evitare sguardi indiscreti, ma, allo stesso tempo, di tanto in tanto si presta a tenere conferenze nelle università, anche americane ed europee, e presenza alle cerimonie dei numerosi premi, riconoscimenti e lauree *ad honorem* che gli vengono conferiti.

Prima che Murakami sia pronto per presentare un nuovo, consistente lavoro, ci vorranno ancora alcuni anni e il risultato sarà il suo più lungo progetto fino ad oggi, ovvero la sua terza trilogia, quella di *1Q84*, di cui i primi due volumi escono, in contemporanea, nel maggio del 2009, mentre l'ultimo nell'aprile dell'anno seguente. Ancora una volta compaiono più storie che si intrecciano, i cui protagonisti delle due principali, Aomame e Tengo, ora trentenni, ma rimasti impressi nel cuore l'uno dell'altra sin dalle scuole elementari, quand'erano compagni di classe prima che le loro strade si dividessero, si cercano a vicenda; su questa fondamentale traccia e a questi personaggi, tuttavia, se ne inseriscono molti altri che renderanno questa reciproca ricerca un'ardua e pericolosa impresa. Nell'opera riverbera l'eco dell'esperienza dell'attacco alla metropolitana di Tōkyō del 1995 e della luce che tale evento ha portato sulla setta Aum Shinrikyō, di cui si è parlato, e sul suo leader, Asahara Shōkō 麻原彰晃. Il gruppo religioso ed il suo capo vengono infatti trasposti nel romanzo nella setta Sakigake さきがけ e nel personaggio di Fukada Tamotsu 深田保, suo fondatore, indicato in tutto il romanzo con la nomea il "Leader", *rīdā* リーダー, il cui assassinio rappresenta la missione ultima della protagonista.

Tuttavia, prima della complessa trilogia, lo scrittore regala al pubblico la breve novella *After dark* (*Afutā dāku* アフターダーク, 2004), una sorta di nuovo esperimento per l'autore: la storia si svolge nel giro di una sola notte e, come fa notare Rubin, presenta molti elementi in comune con una sceneggiatura, a partire dall'incipit, che si apre con una veduta a volo d'uccello di una mastodontica, viva e notturna Tōkyō. La capitale è anche la protagonista del titolo della seguente raccolta di racconti, *Tōkyō kitanshū* 東京奇譚集 (Raccolta di strane storie di Tōkyō, 2005).

Nel 2006 lo scrittore riceve ben due riconoscimenti, prima nell'irlandese Cork, con il Frank O'Connor International Story Award, per *I salici ciechi e la donna addormentata*, e, in seguito, a Praga, dove viene insignito del Franz Kafka Award sia per le situazioni kafkiane talvolta presenti nella sua opera in generale sia per, in particolare, *Kafka sulla spiaggia* che, inoltre, lo stesso anno è già stato premiato per la categoria "miglior romanzo" col World Fantasy Award.

Il 15 gennaio 2009, invece, Murakami prende parte alla cerimonia di consegna del Jerusalem Prize in qualità di vincitore: di primo acchito, visti i recenti bombardamenti da parte dell'esercito israeliano sulla striscia di Gaza del 27 dicembre 2008, vorrebbe rifiutare il premio, ma, dopo un'accurata riflessione, decide di accettarlo e di approfittare, anzi, del discorso di premiazione, il famoso *Always on the side of the egg*, in cui non nasconde i dubbi che lo hanno afflitto sul presenziare o meno all'evento, per lanciare un critica non troppo velata al governo israelita e, in maniera più estesa, a tutti gli oppressori, rappresentati nella metafora tra uova e muro dal "solido muro", e per schierarsi dalla parte delle "fragili uova", gli oppressi, coloro che subiscono il potere di un'entità superiore definita il "Sistema" (termine con cui, chi ha letto *La fine del Mondo e il paese delle meraviglie* ha una certa familiarità). Queste le parole che rivolge all'*audience* di Israele:

[...] Oggi, c'è solo una cosa su cui spero vi troverete d'accordo. Noi tutti siamo esseri umani, individui che trascendono nazionalità, fragili uova cui è contrapposto un solido muro chiamato il Sistema. Sotto ogni punto di vista, non abbiamo alcuna speranza di vincere. Il muro è troppo alto, troppo forte — e troppo freddo. Se mai avremo una speranza di vittoria, questa dovrà venire da una completa fiducia nell'unicità e nell'insostituibilità della nostra anima e di quella degli altri e nel calore che otterremo dall'unione di queste anime.

Pensateci un attimo. Ognuno di noi possiede un'anima tangibile e vivente. Il Sistema, invece, ne è privo. Non dobbiamo permettergli di approfittarsi di noi. E non dobbiamo

permettere che prenda vita propria. Non è stato il Sistema a crearci: siamo stati noi a erigerlo.

Questo è tutto ciò che ho da dire. [...] ¹¹

Lo scrittore riceve non poche critiche dai pro-palestinesi, sia in Giappone che al di fuori di esso, per aver accettato il riconoscimento, ma egli si difende dagli attacchi asserendo che a conferirgli il premio non sia stato il governo israelita, bensì la Fiera Internazionale del Libro di Gerusalemme, proprio per l'ideale di libertà dell'individuo espresso dalla sua opera.

Nel discorso risuona un forte senso di fratellanza e con esso Murakami dimostra sia di possedere grande umanità sia di essere in grado di trasmetterla, facendola emergere non solo nella "finzione" della parola letteraria, come è successo già dagli inizi con *Ascolta la canzone del vento*, ma anche in maniera aperta e diretta, nella vita reale, sotto i riflettori, in circostanze ufficiali in cui il suo invito all'unità tocca con ancora più vigore, ancora più persone.

Il discorso tenuto a Gerusalemme non è l'unica occasione in cui Murakami decide di esprimere il proprio parere a riguardo di delicate e attuali questioni: anche in sede della cerimonia di premiazione per il Premio Internazionale Catalogna, ricevuto dallo scrittore nel 2011, a distanza di pochi mesi dalla triplice catastrofe dell'11 marzo avvenuta in Giappone, egli, nel suo discorso lungo ventidue minuti, spiega come nel suo paese, un territorio fortemente soggetto a fenomeni sismici, la popolazione abbia ormai imparato a convivere con la natura volubile della propria terra, accettandola come naturale e inevitabile stato delle cose, una mentalità che si ricollega direttamente al *mujōkan* di origine buddista, di cui si è parlato nel secondo capitolo. Tuttavia, nel discorso pronunciato a Barcellona, Murakami chiama in causa questo principio con una sfumatura diversa rispetto a quella che in *Ascolta la canzone del vento* to è stata così espressa: "tutte le cose passano, nessuno le può afferrare. È così che noi viviamo".¹² Parole simili vengono dapprima pronunciate anche a Barcellona: "Tutte le cose di questo mondo passano; tutte le cose continuano a cambiare senza fine; non possiamo trovare una stabilità permanente; non possiamo trovare niente su cui contare che non cambi o decada".¹³ Ogni vita, oggetto, sentimento, qualunque cosa,

¹¹ MURAKAMI Haruki, *Always on the Side of the Egg*.

¹² MURAKAMI, *Ascolta la canzone del vento*, cit., pp. 152-3.

¹³ MURAKAMI, "Speaking as an Unrealistic Dreamer" [*Higenjitsuteki na musōksa toshite*], *The Asia-Pacific Journal*, vol. 9, n°7, 19 luglio 2011, cit., p. 2. Per il discorso originale tenuto a Barcellona il 9 giugno 2011, vedi MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki: Katarūnya kokusaishō supīchi nō katto ongen*

dunque, è instabile e soggetta all'alternarsi delle stagioni, allo scorrere del tempo. In seguito, però, l'autore fa un passo in avanti: questa precaria condizione dell'esistenza diviene evidente ogniqualvolta la natura manifesta la sua incredibile forza distruttrice, pareggiata solo dal suo stesso potere creativo, in un eterno ciclo di vita, morte e rinascita, dove a momenti di devastazione e decadimento ne corrispondono altrettanti di incredibile bellezza. Il popolo nipponico ha assimilato e fatto proprio questo modo di approcciarsi alla vita e, dunque, il terremoto che ha colpito il Tōhoku quell'undici marzo e il conseguente tsunami, per quanto terribili, fanno parte di quelle catastrofi naturali che i giapponesi "accettano come eventi per cui non ci si possa fare niente"¹⁴ e per cui, di conseguenza è inutile adirarsi. Tuttavia, è quanto seguito allo tsunami ad aver suscitato l'ira di gran parte della popolazione, ovvero il disastro nucleare consumatosi a Fukushima, dove la stazione non era assolutamente provvista del sistema di sicurezza necessario ad affrontare un maremoto di tale portata, nonostante i dirigenti stessi fossero a conoscenza del rischio che esso si verificasse: Murakami esprime parole taglienti sia nei confronti del governo che di tutti coloro i quali, dimentichi delle "meravigliose parole"¹⁵ incise sul cenotafio dello *Heiwa kinen kōen* 平和記念公園 ("Parco memoriale della pace") di Hiroshima, ovvero "Riposate in pace. Non commetteremo l'errore una seconda volta",¹⁶ in nome del profitto e dell'efficienza, non hanno fatto nulla per prevenire e cercare di evitare una simile catastrofe.

In questo modo, nei due discorsi di cui si è parlato, emergono spiccatamente quel senso del dovere di esprimere la propria opinione e quello di responsabilità che lo scrittore ha iniziato a percepire nel 1995 ed egli dimostra quella serietà la cui presunta assenza gli è valsa il giudizio negativo dei letterati nipponici nonché la mancata vittoria del più prestigioso tra i riconoscimenti letterari insigniti in Giappone, il premio Akutagawa, il cui ottenimento sottintende il benvenuto nella cerchia degli scrittori di *jun bungaku*. Tuttavia, mettere le mani su tale premio e accaparrarsi il benessere dello *establishment* letterario nipponico, come abbiamo visto nel primo capitolo, sembra non

(segue nota) — 1 (Murakami Haruki: discorso per il Premio Internazionale Catalunya in versione integrale — 1), in <https://www.youtube.com>, <https://www.youtube.com/watch?v=Hxw5ONkWFuE> e MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki: Katarūnya kokusaishō supīchi nō katto ongen* — 2 (Murakami Haruki: discorso per il Premio Internazionale Catalunya in versione integrale — 2) in <https://www.youtube.com>, https://www.youtube.com/watch?v=_yTdiHrYid4.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Id., cit., p.4.

¹⁶ *Yasuraka ni nemutte kudasai. Ayamachi wa kurikaeshimasen kara.* 「安らかに眠って下さい。過ちは繰返しませんから。」

essere mai rientrato nelle ambizioni dello scrittore, a cui peraltro non mancano certo riconoscimenti. L'ultimo è stato lo Hans Christian Andersen Literature Award, premio danese istituito nel 2010, ritirato da Murakami lo scorso settembre.

Tre anni dopo l'uscita del terzo volume *1Q84* e dopo alcuni saggi, Murakami torna ad essere pubblicato con un'opera di *fiction*, *L'incolore Tazaki Tsukuru e i suoi anni di pellegrinaggio* (*Shikisai wo motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi* 色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年, 2013), basato sull'ennesimo viaggio e su una nuova missione del protagonista: Tsukuru つくる vuole finalmente scoprire cosa ci sia dietro alla sua esclusione dallo storico e un tempo affiatato gruppo di amici di Nagoya, in seguito al suo trasferimento a Tōkyō, al termine delle scuole superiori; Il protagonista, del gruppetto di cinque amici, è l'unico a non avere l'ideogramma di un colore nel proprio cognome, fatto che sta ad indicare un'identità non definita, la cui ricerca è parte integrante della sua missione.

L'ultima opera dell'autore disponibile in traduzione risale a una raccolta di racconti, *Uomini senza donne* (*Onna no inai otokotachi* 女のいない男たち, 2014): sette storie, alcune narrate dal ben noto Boku, altre in terza persona, in cui si possono ritrovare, nuovamente, gli elementi ormai familiari del mondo di Murakami, il mistero, il fantastico, la nostalgia, la morte, il suicidio. Quanto alla fatica più recente, invece, si tratta del lungo romanzo in due parti, fresco di pubblicazione e dunque non ancora disponibile in traduzione, *Kishi danchō goroshi* 騎士団長殺し (L'omicidio del commendatore, 2017): visto il crescente interesse nei confronti dello scrittore anche in Italia, si auspica che Einaudi rilasci una traduzione entro un anno (sembra essere questa la tempistica adottata per le ultime due pubblicazioni).

Dagli inizi del ventunesimo secolo, la casa editrice ha provveduto a pubblicare quasi annualmente un'opera di Murakami, tra nuove e meno recenti, romanzi e raccolte di racconti, ma anche singole e brevi storie illustrate e saggi. Del resto, il pubblico italiano non poteva essere privato degli scritti di un autore che ogni anno, da ormai numerose stagioni, rientra nella rosa dei papabili vincitori del premio Nobel per la letteratura. Se mai venisse designato come vincitore, Murakami diverrebbe il terzo scrittore nipponico ad ottenere quest'onorevole riconoscimento, dopo Kawabata Yasunari nel 1968 e Ōe Kenzaburō nel 1994, ma fino ad oggi le aspettative su di lui sono state puntualmente disilluse.

4.4 Conclusioni

Ogni anno, il premio Nobel per la Letteratura, come recitano le volontà di Alfred Nobel da cui il riconoscimento ha origine, viene assegnato a colui “che, in ambito letterario, avrà prodotto il lavoro che più si contraddistingua in una direzione ideale”.¹⁷

Senza alcun dubbio, nell’universo ideato da Murakami, del tutto riconoscibile e singolare, si distingue chiaramente questa “direzione ideale” menzionata da Nobel. Essa inizia a delinarsi proprio dall’esordio (come si è visto nei capitoli precedenti di questa tesi), portata avanti, sviluppata e arricchita per un lungo periodo, prolungatosi fino ad oggi, ad un momento in cui l’autore emerge in maniera singolare per le tematiche affrontate, da quelle più gravi come il senso di perdita e di effimerità dell’esistenza, la morte e la difficoltà di comunicazione, a più visionarie o psicologiche come il dualismo della realtà, la presenza, accolta come naturale, dell’insolito e del fantastico nella quotidianità o il viaggio nell’inconscio, tutti temi che, in un modo o nell’altro, si collegano allo stesso sostrato o in esso trovano una soluzione: questo sostrato è il fatto che ogni vita ed elemento della natura, anche il più bizzarro, sia manifestazione della stessa fonte, cui ognuno ha accesso attraverso il viaggio dentro se stesso o nella contemplazione e nell’identificazione con ciò che lo circonda. L’idea che tutti i fenomeni della realtà siano ricollegabili a un’unica origine, senza necessariamente entrare in discorsi religiosi, non è certo innovativa, anzi, è probabilmente antica come l’Essere stesso. Nello stesso Giappone questo concetto trova le sue radici nello Shintoismo, in cui “uomini, natura e divinità sono uniti dal vincolo di una fratellanza segreta e profonda” da cui “deriva il senso di un’intensa adesione spirituale alla natura come espressione dell’assoluto, di un’accettazione totale della vita di questo mondo” e, per questo motivo, ogni aspetto di essa “è santo e manifesta, a chi lo sa vedere, la sua natura di assoluto”.¹⁸

Tuttavia, è il modo con cui Murakami trasmette questo principio primordiale ad essere peculiare ed efficace: egli, infatti, con la sua prosa dalle parole semplici che però nascondono un significato spesso arcano e che riverberano nell’animo del lettore suscitando quell’empatia inspiegabile, espressione tangibile della connessione esistente tra gli individui (e non solo), arriva a toccare la sensibilità dell’audience di

¹⁷ Alfred NOBEL, cit., dal suo testamento di cui è disponibile in inglese un estratto nel sito ufficiale del Premio Nobel al link <https://www.nobelprize.org> al link https://www.nobelprize.org/alfred_nobel/will/.

¹⁸Massimo RAVERI, *Itinerari nel sacro: l’esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Cafoscarina, 2006, cit., p. 138.

ogni angolo del globo terrestre, in un modo che non sarebbe possibile qualora lo scrittore provasse a costruire le proprie storie “in maniera analitica” e non lasciando, invece, come è solito fare, “procedere una scena o un’idea secondo la propria volontà”¹⁹ così come emerge dal suo inconscio. È vero che esistono numerosi critici e lettori, come Murakami stesso afferma, che “hanno la tendenza a leggere le sue opere in maniera analitica”²⁰ e a filtrare gli strani accadimenti che di volta in volta incontrano con la ragione, ma è proprio in questo modo che non danno modo alla forza genuina della scrittura dell’autore di agire su di loro, perché è come se stessero cercando un programma o una canzone alla radio sintonizzandosi sul canale sbagliato; ed è così che, come si è fatta menzione nel secondo capitolo, non trovando solo ed esclusivamente immagini e messaggi che si riescano a decifrare in maniera logica, molti allontanano le opere dello scrittore o ne rimangono delusi; perché non le capiscono, dicono; è altrettanto vero — per fortuna — che al mondo esistano migliaia di differenti linguaggi e che non tutti gli individui recepiscano allo stesso modo e che, ancora, i linguaggi esistenti non si esprimano esclusivamente a parole (che per di più, per esprimere lo stesso oggetto o concetto, prendono plurime forme a seconda delle migliaia di glosse esistenti), ma Murakami ha proprio il dono di potersi esprimere tramite uno di questi linguaggi non costituiti esclusivamente dalla parola scritta, così spesso limitante; egli utilizza un linguaggio più sottile, di cui, per ovvi motivi, le parole fanno parte, e ognuna di esse ha senza dubbio il suo significato logico, eppure, nel loro insieme, queste creano un *quid* che permane tra le righe anche nelle traduzioni nelle più di cinquanta lingue in cui è stato pubblicato; non è il linguaggio della ragione, di chi osservi con sguardo analitico e scientifico la realtà circostante, per il quale ogni cosa ha un nome e non è niente più di ciò che appare nella sua materialità e che nega l’esistenza o la validità di quanto non sia tangibile e verificabile; è, piuttosto, un linguaggio spontaneo, istintivo, emotivo che genera a volte empatia a volte straniamento, che procede per libere associazioni, di chi guarda la realtà con occhi che sono consapevoli — o che credono — che oltre a questa realtà esista *qualcos’altro*, di chi accoglie le infinite possibilità dell’esistenza, anche le più strane e inspiegabili o tragiche evenienze, e percepisce *qualcosa* la cui essenza è ineffabile e che si può solo

¹⁹ Cit., dal discorso di ringraziamento per lo Hans Christian Andersen Literature Award tenuto da Murakami il 30 ottobre 2016, riportato parzialmente in Alison FLOOD, *Haruki Murakami Cautions Against Excluding Outsiders*, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com>, 1 novembre 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/01/haruki-murakami-hans-christian-andersens-prize-speech-outsiders>.

²⁰ Ibid.

tentare di evocare e *sentire*; il linguaggio, o modo di comunicare, semplice, ma fortemente evocativo di Murakami è proprio in grado di trasmettere questo *qualcosa* a chi è pronto o aperto alla sua ricezione e, proprio come una delle concezioni fondamentali della sua narrativa, il “doppio mondo”, per cui esistono una realtà imperfetta, transitoria e fenomenica, e la sua controparte perfetta, eterna, dove tutto è collegato, un piano esistenziale che si può percepire solo se ci si distacca dall’ego e dalla ragione, così anche i testi di Murakami sono formati da due livelli, quello della parola scritta e quello di ciò a cui essa rimanda, qualcosa ricevibile solo dall’anima, di cui il testo è solo un’imperfetta, ma bellissima manifestazione.

Lo stesso Boku di *Ascolta la canzone del vento*, come si è visto nel corso dell’analisi dell’opera, si trova a cavallo tra questi due diversi modi di approcciarsi, in questo caso, non a un testo letterario, ma alla vita stessa: cinico e analitico da una parte e più aperto e fiducioso dall’altra; in particolare, quest’ultima lente, infatti, si può applicare anche alla realtà che ci circonda, come se anch’essa fosse un libro i cui fatti del quotidiano portassero con sé dei messaggi, in attesa di essere colti da colui che li sperimenta, il quale, in essi, se attento e recettivo, e non scettico e analitico, potrebbe trovare talvolta una guida, talvolta un aiuto; ora un ammonimento ora conforto; a volte segnali che mandano nella direzione opposta a quella che si sta seguendo, altre tracce che si è sulla giusta strada.

Nella presente tesi si è visto come Murakami, già a partire dal titolo, inviti a seguire questi segnali, ovvero ad abbandonarsi al corso degli eventi, azione apparentemente passiva che si traduce nell’accogliere qualsiasi cosa accada con una scelta volontaria di fidarsi che essa, per quanto crudele a volte possa sembrare, non avviene con l’intento di ferirci, ma di insegnarci qualcosa e condurci nella giusta direzione; ad alcuni, vedere il bene anche dove è arduo — se non impossibile — scorgerlo potrebbe sembrare una scelta di comodo, una decisione facile, ma la realtà è che arrivare ad avere sul serio questa fiducia senza riserve è il frutto di un lungo e difficoltoso cammino il quale, tuttavia, inizia proprio grazie a una sorta di confidente istinto; quella di Boku è una storia di una fiducia ancora inferma, ma abbastanza forte da spingere il protagonista a compiere un piccolo, primo passo verso l’auto-guarigione, verso uno stato di equilibrio in cui, forse, si riscoprirà salvato, perché, anziché nuotare annaspando e faticando controcorrente, avrà rilassato gli arti lasciandosi trasportare dal flusso delle acque, del tempo, del vento, della vita. Murakami fa così il suo ingresso nel mondo letterario con un caldo invito ad avere fiducia in quest’ultima e nelle sue

manifestazioni che, come ogni altro essere vivente, provengono dalla medesima fonte, la quale, proprio in quanto “madre”, non può che volere il bene dei propri figli; questi, a loro volta, a tratti, riescono non solo a percepire un senso di connessione e di fratellanza con altri individui, ma anche empatia con la natura in ogni sua forma, “per le cicale, le rane, i ragni, per l’erba estiva e per il vento”.²¹ È in questi momenti di unione che ogni problema sembra dissolversi, perché in essi si riesce ad avere un assaggio di quello che c’è oltre il velo dell’esistenza, la stessa divina essenza²² racchiusa nel nucleo di ogni individuo, che attende di essere ascoltata; il senso di perdita, la nostalgia, la difficoltà di esprimersi e comunicare emergono per il semplice fatto che, nel momento in cui si viene al mondo e si inizia a vivere e a doversi confrontare con innumerevoli e polivalenti esperienze, tra le quali molte gravose, come la morte e l’abbandono, ci si dimentica della comune origine da cui siamo giunti e si perde di vista il proprio stesso, prezioso nucleo; così, proviamo dolore per le nostre perdite, feriamo chi ci sta vicino, ci diamo per vinti e perdiamo la speranza, tanto da voler porre una fine alla sofferenza con atti estremi (così spesso compiuti dai personaggi di Murakami), ci sentiamo frustrati perché incapaci di comprendere e di farci comprendere, abbiamo paura perché persino la dura pietra, col tempo, si disgrega. Ma, a questo punto, giungono le parole di Murakami a rassicurare:

[...] il nostro cuore non è fatto di pietra. La pietra a un certo punto può andare in frantumi, sbriciolarsi, perdere ogni forma. Ma il cuore non può andare in frantumi. E questa cosa che ci portiamo dentro, buona o cattiva che sia, possiamo trasmetterla gli uni agli altri senza limiti.²³

In questo modo, con il racconto *Tutti i figli di Dio danzano*,²⁴ per la prima volta, Murakami lascia entrare “Dio” nel suo mondo, riconoscendo l’origine divina di tutti i suoi “figli” ed esprimendo così una spiritualità che in *Ascolta la canzone del vento* non è ancora definita e probabilmente non si può nemmeno chiamare tale, ma che a tratti sembra trasparire, nei momenti di connessione di cui si è parlato durante l’analisi.

²¹ MURAKAMI, *Kaze no uta wo kike*, cit., p. 119.

²² Murakami non parla ancora del concetto del “divino” in *Ascolta la canzone del vento*, ma inizia solo a delineare un pensiero affine ad esso tramite il concetto di coesione e armonia con la natura e le altre persone.

²³ MURAKAMI Haruki, *Tutti i Figli di Dio danzano*, cit., p. 60.

²⁴ Racconto che dà il titolo all’omonima raccolta.

Probabilmente la salvezza di cui parla Boku nel primo capitolo dell'opera d'esordio si trova proprio in questo tipo di consapevolezza, che "ciò che conta è condividere le nostre anime l'uno con l'altro",²⁵ condivisione che in taluni momenti diviene spontanea e tangibile, come mostra l'improvvisa empatia percepita dal DJ alla fine del romanzo; questo viaggio, ossia il percorso che parte dalla volontà di "guarirsi" del primo Boku e dal senso di unione espresso nei personaggi del Sorcio e del DJ e che giunge alla pace interiore, possibile grazie al riconoscimento "della scintilla divina che risiede"²⁶ in noi stessi, come succede a Yoshiya 善也, protagonista del racconto *Tutti i figli di Dio danzano*, è solo uno delle tante evoluzioni che, come abbiamo visto, hanno avuto il proprio inizio con *Ascolta la canzone del vento*. Abbiamo infatti avuto modo di vedere come questo romanzo, nella sua brevità, presenti le più importanti tematiche affrontate fino ad oggi dall'autore, come perdita, morte, nostalgia e senso di unità, ma anche molte immagini e motivi che diverranno ricorrenti, come, ad esempio, il pozzo, la cui discesa è metafora del viaggio dentro se stessi; la cultura occidentale, americana in particolare, con musica, letteratura, cinema e alimentazione; i *medium* e l'altrove. Anche lo stile particolare dell'autore, che fa uso di metafore insolite ed espressioni inusuali, ma allo stesso tempo di parole e di una sintassi semplice, inizia a prendere forma da qui, così come la tendenza a intrecciare più filoni narrativi, distribuiti su più linee temporali.

Il primo, frammentario intreccio, è una storia "di perdita e di abbandono", come recita il titolo della presente tesi: perdita e abbandono di persone, di oggetti, dello stesso presente che diviene passato in un battito di ciglia; ma è anche il racconto dell'esperienza di un giovane che inizia ad intraprendere la strada verso la consapevolezza che la perdita è tale solo nella realtà materiale, perché a monte tutto è "Uno"; è la storia, infine, di un uomo che decide di raccontare, come meglio può, la sua tragica esperienza e che, con incertezza, ma anche con un fondo di speranza, prova ad avere fiducia nell'imperscrutabile piano dell'Essere, abbandonandosi al corso degli eventi, all'ascolto della melodia del vento, dove si trova l'ineffabile, ma confortante, risposta alle sue domande.

²⁵ STRECHER, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cit., p. 137.

²⁶ Ibid.

Bibliografia

- AMITRANO, Giorgio, *The New Japanese Novel: Popular Culture and Literary Tradition in the Work of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*, Kyōto, Italian School of East Asian Studies Occasional Papers, 1996.
- BAUDOUIIN, Charles, *L'opera di Jung*, Milano, Garzanti, 1978 (ed. or. *L'Oeuvre de Jung*, 1963)
- BIENATI, Luisa, BOSCARO, Adriana, *La narrativa giapponese classica*, Venezia, Marsilio Editori, 2010.
- DIL, Johnatan, "Writing as Self-Therapy: Competing Therapeutic Paradigms in Murakami Haruki's Rat Trilogy", *Japan Forum*, vol. 22, n°2, 2010, pp. 43-64.
- FISHER, Susan, *A Genre for our Times: the Menippean Satires of Russel Hoban and Murakami Haruki*, tesi di dottorato, Università della Columbia Britannica, 1997.
- HANTKE, Steffen, "Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Murakami Haruki and the Noir Tradition", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 49, n°1, 2007, pp. 3-24.
- HIRANO Yoshinobu, *Murakami Haruki to "saisho no otto no shinu monogatari"* (Murakami Haruki e la morte del primo marito), Tōkyō, Kanrinshobō, 2011.
平野芳信、『村上春樹と<<最初の夫の死ぬ物語>>』、東京、翰林書房、2011.
- ISHIHARA Chiaki, *Nazotoki Murakami Haruki* (Il rompicapo di Murakami Haruki), Tōkyō, Kōbunsha Shinsho, 2007.
石原千秋、『謎とき村上春樹』、東京、光文社新書、2007.
- IWAMOTO Yoshio, "A voice from postmodern Japan: Haruki Murakami", *World Literature Today*, vol. 67, n°2, 1993, pp. 295-300.
- KATŌ Norihiro, *Murakami Haruki ierōpēji 1* (Le Pagine Gialle di Murakami Haruki 1), Tōkyō, Gentōsha Bunko, 2006.
加藤 典洋、『村上春樹イエローページ1』、東京、幻冬舎文庫、2006.
- KATŌ Norihiro, *Murakami Haruki wa, muzukashii* (Murakami Haruki è complicato), Tōkyō, Iwanami Shinsho, 2015.
加藤 典洋、『村上春樹は、むずかしい』、東京、岩波新書、2015.
- KAWAKAMI Chiyoko, "The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map", *Monumenta Nipponica*, vol. 57, n°3, 2002, pp. 309-337.
- KOYAMA Tetsurō, *Murakami Haruki wo yomitsukusu* (Lettura completa di

- Murakami Haruki), Tōkyō, Kōdansha Gendaishinsho, 2010.
- 小山鉄郎、『村上春樹を読みつくす』、東京、講談社現代新書、2010.
- KURITSUBO Yoshiki, TSUGE, Teruhiko (a cura di), *Murakami Haruki sutadīzu (01)* (Studi su Murakami Haruki 01), Tōkyō, Wakakusa Shobō, 1999.
- 栗坪良樹、柘植 光彦、『村上春樹スタディーズ(01)』東京、若草書房、1999.
- KUROKO Kazuo, “*Sōshitsu*” no monogatari kara “*tenkan*” no monogatari e (Dai romanzi di “perdita” ai romanzi di “conversione”, Tōkyō, Bensei Shuppan, 2007.
- 黒古一夫、『「喪失」の物語から「転換」の物語へ』東京、勉誠出版、2007.
- LOUGHMAN, Celeste, “No Place I Was Weant to We: Contemporary Japan in the Short Fiction of Haruki Murakami”, *World Literature Today*, vol. 71, n°1, 1997, pp. 87-94.
- MATSUOKA Naomi, “Murakami Haruki and Raymond Carver: the American Scene”, *Comparative Literature Studies*, vol. 30, n°4, 1993, pp. 423-438.
- MIURA Reiichi, *Murakami Haruki to posutomodan-Japan: gurōbaruka no bunka to bungaku*, Tōkyō, Sairyūsha, 2014.
- 三浦玲一、『村上春樹とポストモダン・ジャパン、グローバル化の文化と文学』、東京、彩流社、2014.
- MURAKAMI Fuminobu, “Murakami Haruki’s Postmodern World”, *Japan Forum*, vol. 14, n°1, 2002, pp. 127-141.
- MURAKAMI Haruki, *I salici ciechi e la donna addormentata* [*Mekurayanagi to nemuru onna*], tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2010.
- MURAKAMI Haruki, *Kafka sulla spiaggia* [*Umibe no Kafuka*], tr. Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2008.
- MURAKAMI Haruki, *Kaze no uta wo kike* (Ascolta la canzone del vento), Tōkyō, Kōdansha, 2004 (prima ed. 1979).
- 村上春樹、『風の歌を聴け』東京、講談社、2004.
- MURAKAMI Haruki, *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, [*Sekai no owari to hādo-boirudo wandārando*], tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2008.
- MURAKAMI Haruki, *L’Uccello che girava le viti del mondo* [*Nejimakodori kuronikuru*], tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2007.
- MURAKAMI Haruki, “Speaking as an Unrealistic Dreamer” [Higenjitsuteki na musōksa toshite], *The Asia-Pacific Journal*, vol. 9, n°7, 19 luglio 2011.
- MURAKAMI Haruki, *Tutti i figli di Dio danzano* [*Kami no kodomotachi wa mina*

- odoru], tr. Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2005.
- MURAKAMI Haruki, *Yume wo miru tameni maiasa boku wa mezameru no desu: Murakami Haruki Intabyūshū 1997-2011* (Per sognare, mi sveglio ogni mattina: raccolta di interviste a Murakami Haruki 1997-2011), Tōkyō, Bunshubunko, 2012.
村上春樹、『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです・村上春樹インタビュー集 1997-2011』、東京、文春文庫、2012.
- MURAKAMI Haruki, KAWAI Hayao, *Murakami Haruki, Kawai Hayao ni ai ni iku* (Murakami Haruki va a incontrare Kawai Hayao), Tōkyō, Shinchōbunko, 1998.
河合隼雄、『村上春樹、河合隼雄に会いに行く』、東京、新潮文庫、1998.
- Nihonkindaibungakukai Kansai-shibu, *Murakami Haruki to shōsetsu no genzai* (Murakami Haruki e lo stato attuale del romanzo), Tōkyō, Nihonkindaibungakukai Kansai-shibuhēn, 2011.
日本近代文学界関西支部、『村上春樹と小説の現在』、東京、日本近代文学界関西支部編、2011.
- ŌE Kenzaburō, “Japan’s Dual Identity: a Writer’s Dilemma”, *World Literature Today*, vol. 62, n°3, 1988, pp. 359-369.
- RAVERI, Massimo, *Itinerari nel sacro: l’esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Cafoscarina, 2006.
- RUBIN, Jay, *Murakami Haruki and the Music of Words*, Londra, Harvill Press, 2002.
- RUBIN, Jay, “The Other World of Murakami Haruki”, *Japan Quarterly*, vol. 39, n°4, 1992, pp. 490-500.
- SEATS, Michael, *Murakami Haruki: The Simulacrum in Contemporary Japanese Culture*, Lanham, Lexington Books, 2006.
- STRECHER, Matthew C., “At the Critical Stage: a Report on the State of Murakami Haruki Studies”, *Literature Compass*, vol. 8, n°11, 2011, pp. 856-869.
- STRECHER, Matthew C., “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”, *The Journal of Asian Studies*, vol. 57, n°2, 1998, pp. 354-378.
- STRECHER, Matthew C., *Dances with Sheep: the Quest for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2002.
- STRECHER, Matthew C., “Magical Realism and the Search for Identity in the

- Fiction of Murakami Haruki”, *The Journal of Japanese Studies*, vol. 25, n°2, 1999, pp. 263-398.
- STRECHER, Matthew C., “Murakami Haruki: Japan’s Coolest Writer Heats up”, *Japan Quarterly*, vol. 45, n°1, 1998, pp. 61-69.
- STRECHER, Matthew C., *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- SUTER, Rebecca, *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki between Japan and the United States*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Asia Center, 2008.
- SUZUKI Akiyoshi, “Mapping the Subterranean of Haruki Murakami’s Literary World”, *The IAFOR Journal of Literature and Librarianship*, vol. 2, n°1, 2013, pp. 17-41.
- The Japan Foundation, *A Wild Haruki chase: Reading Murakami around the World*, Berkeley, California, Stone Bridge Press, 2008.
- MIYAWAKI Toshifumi, *Murakami Haruki wo yomu: zenshōsetsu to sakuhin kīwādo* (Leggere Murakami Haruki: parole chiave di tutti i romanzi e opere), Tōkyō, Bunkogingadō, 2010.
- 俊文宮脇、『村上春樹を読む・全小説と作品キーワード』、東京、文庫ぎんが堂、2010.
- TSUGE Teruhiko, *I segreti di Murakami: vita e opere di uno degli scrittori più misteriosi e più amati*, trad. di Ramona Ponzini, Milano, Vallardi Editore, 2013 (ed. or. *Murakami Haruki no himitsu: zero kara wakarū sakuhin to jinsei*, 2010).
- WALLEY, Glynn, “Two Murakamis and their American Influence”, *Japan Quarterly*, vol. 44, n°1, 1997, pp. 41-50.
- WELCH, Patricia, “Haruki Murakami’s Storytelling World”, *World Literature Today*, vol. 79, n°1, 2005, pp. 55-59.
- YAMA Megumi, “Haruki Murakami: Modern-Myth Maker beyond Culture”, *Jung Journal*, vol. 10, n°1, 2016, pp. 87-95.

Sitografia

- FLOOD, Alison, *Haruki Murakami Cautions Against Excluding Outsiders*, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com>, 1 novembre 2016, <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/01/haruki-murakami-hans-christian-anderdersen-prize-speech-outsiders>, gennaio 2017.
- KONISHI Kōji, *COMMENTARY/ The Hanshinkan Kid*, <http://www.asahi.com/ajw>, ottobre 2013 - agosto 2014, febbraio 2016.
- MURAKAMI Haruki, *Always on the Side of the Egg*, <http://www.haaretz.com>, 17 febbraio 2009, <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/leisure/always-on-the-side-of-the-egg-1.270371>, gennaio 2017.
- MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki: Katarūnya kokusaishō supīchi nō katto ongen — 1* 『村上春樹』カタルーニャ国際賞スピーチノーカット音源 — 1 (Murakami Haruki: discorso per il Premio Internazionale Catalunya in versione integrale — 1), in <https://www.youtube.com>, <https://www.youtube.com/watch?v=Hxw5ONkWFuE>, gennaio 2017.
- MURAKAMI Haruki, *Murakami Haruki: Katarūnya kokusaishō supīchi nō katto ongen — 2* 『村上春樹』カタルーニャ国際賞スピーチノーカット音源 — 2 (Murakami Haruki: discorso per il Premio Internazionale Catalunya in versione integrale — 2) in <https://www.youtube.com>, https://www.youtube.com/watch?v=_yTdiHrYid4, gennaio 2017.
- https://www.nobelprize.org/alfred_nobel/will/, gennaio 2017.

Filmografia

- ŌMORI Kazuki, *Kaze no uta wo kike* (Ascolta la canzone del vento), Art Theatre Guild, 1981.
- 大森一樹、『風の歌を聴け』、日本アート・シアター・ギルド、1981.

Appendici

Appendice 1 — Abbreviazioni

citazione	cit.
confronta	cfr.
eccetera	ecc.
edizione originale	ed. or.
<i>ibidem</i>	ibid.
<i>idem</i>	id.
originariamente in	or. in
nota del traduttore	[N.d.t]
numero	n°, n.
pagina, pagine	p., pp.
prima edizione	prima ed.
tabella	tab.
traduttore	tr.
volume	vol.

Appendice 2 — Ascolta la canzone del vento

Indice

Ascolta la canzone del vento p.119

Heartfield, ancora... (come post-scriptum) p.195

Ascolta la canzone del vento

1

- Non esiste una scrittura perfetta. Come non esiste una disperazione perfetta, - mi disse uno scrittore che conobbi per caso ai tempi dell'università.

Capii molto tempo dopo il vero significato di quelle parole, ma, per lo meno, si poteva prenderle come una sorta di consolazione. *Non esiste una scrittura perfetta.*

Tuttavia, nonostante quelle parole, ogni volta che mi apprestavo a scrivere qualcosa, venivo assalito dallo sconforto. Quello in cui ero competente, di cui ero in grado di scrivere, era estremamente limitato. Ad esempio, se fossi riuscito a scrivere qualcosa sugli elefanti, quanto ai loro addestratori, invece, magari non avrei saputo dire nulla. Una cosa del genere.

Per otto anni, mi sono portato dietro questo dilemma. Otto anni. È un lungo periodo.

Sicuramente, fintanto che si continua a mantenere la volontà di imparare da ogni cosa, invecchiare non è una pena così grande. Questa è l'opinione comune.

Da poco dopo i vent'anni a questa parte, ho continuato a vivere assumendo questa filosofia. Motivo per cui, più e più volte ho ricevuto duri colpi, sono stato ingannato e frainteso dagli altri, ma, allo stesso tempo, ho fatto numerose esperienze incredibili. Diverse persone sono venute, mi hanno raccontato le loro storie e, proprio come si attraversa un ponte, mi sono passate sopra facendo rumore, per poi non tornare indietro. In quei frangenti tenevo la bocca chiusa senza dire niente. Così ho vissuto fino ad accogliere il mio ventinovesimo anno di vita.

Ma ora, sarò io a raccontare.

Ovviamente, nessuno dei miei problemi è ancora risolto e, forse, quando avrò finito, la situazione sarà ancora la stessa. Dopotutto, scrivere non è un mezzo per fare auto-terapia, ma solo un piccolo passo verso di essa.

Tuttavia, è estremamente difficile parlare in maniera franca. Più cerco di essere sincero, più le parole si perdono nel buio più profondo.

Non ho intenzione di trovare scuse. Quantomeno, i fatti qui narrati costituiscono il meglio della persona che sono adesso. Non vi è nulla da aggiungere. Nonostante ciò, penso questo: se continuerà ad andare tutto bene, tra alcuni anni o alcune decine, potrei scoprirmi salvato.

E allora, a quel tempo, l'elefante farà ritorno alla pianura e io inizierò a raccontare il mondo con parole più belle.



Molto di quello che conosco riguardo alla scrittura l'ho imparato da Derek Heartfield. Forse dovrei dire quasi tutto. Sfortunatamente, Heartfield stesso era, in tutti i sensi, uno scrittore improduttivo. Se lo si legge, si capisce. Le sue frasi erano ostiche alla lettura, le trame senza un filo logico e le tematiche immature. Ma, nonostante questo, era anche uno di quei pochi autori fuori dal comune che riuscivano a lottare usando la scrittura come un'arma. Credo che, se lo si annoverasse insieme a scrittori a lui contemporanei, quali Hemingway e Fitzgerald, Heartfield, con il suo atteggiamento combattivo, non sfigurerebbe affatto. Anche se, purtroppo, fino alla fine, non riuscì a individuare chiaramente la controparte della sua battaglia. In fin dei conti, il suo essere improduttivo consiste in questo. Per otto anni e due mesi continuò la sua lotta inconcludente, finché morì. Nella mattina di una limpida domenica di giugno del 1938, stringendo nella mano sinistra un ritratto di Hitler e impugnando con la destra un ombrello ancora aperto, si gettò dal tetto dell'Empire State Building. Anche la sua morte, come gli avvenimenti della sua vita, non fece scalpore.

La prima volta che per caso mi capitò tra le mani un libro, ormai fuoristampa, di Heartfield fu durante le vacanze estive del mio terzo anno delle scuole medie, periodo in cui avevo una brutta infiammazione cutanea tra le cosce. Tre anni dopo, lo zio che me lo regalò si ammalò di cancro all'intestino: l'interno del suo corpo fu ridotto in brandelli da questo male e lui morì patendo le pene dell'inferno, con tubi di plastica che gli riempivano tutti gli orifici. L'ultima volta che lo incontrai, era diventato pallidissimo e rattrappito, come una furba scimmia.



Avevo tre zii, ma uno di questi morì nelle periferie di Shanghai. Due giorni dopo la fine della guerra, pestò una mina che lui stesso aveva seppellito. Il terzo zio, l'unico rimasto in vita, è diventato un prestigiatore e gira per le zone termali di tutto il paese.



Heartfield si esprime così a riguardo di un buon testo: “Il mestiere di scrivere è in altre parole l'accertarsi della distanza che intercorre tra se stessi e la realtà che ci circonda. Ciò che serve non è la sensibilità, ma un M-E-T-R-O” (*Che c'è di male a sentirsi bene?*, 1936).

Da quando, con cautela, con il metro in una mano, iniziai a guardarmi intorno, per la precisione, l'anno in cui il presidente Kennedy morì, sono ormai passati quindici anni. In questo lasso di tempo ho abbandonato un sacco di cose. Proprio come quando, in un aereo col motore danneggiato, per diminuire il peso, si scaricano bagagli, sedili e, infine, anche i poveri attendenti, in quindici anni ho messo da parte qualsiasi cosa per poi rimpiazzarla con pressoché nulla. Non riesco ad avere la certezza che ciò sia stato giusto o meno. Mettiamo anche che le cose siano divenute più semplici, ma se penso a cosa mi sarà rimasto, quando, ormai vecchio, mi appresterò ad accogliere la morte, ho paura. Dopo che mi avranno cremato, non rimarrà nemmeno un osso?

- Con un animo cupo, non farai altro che sogni cupi. E con un animo ancor più cupo, non li farai nemmeno, i sogni -, soleva dire la mia defunta nonna.

La notte in cui morì, la prima cosa che feci fu allungare il braccio e calarle con delicatezza le palpebre. Nel momento stesso in cui le chiusi gli occhi, dei sogni che aveva portato con sé per settantannove anni, non ne era rimasto nemmeno uno. Come pioggia d'estate che, caduta su una strada asfaltata, silenziosamente svanisce.



Parlerò ancora della scrittura. Poi avrò finito.

Per quanto mi riguarda, scrivere è un mestiere angosciante. Capita di non riuscire a produrre nulla per un mese o di continuare ininterrottamente per tre giorni interi per poi scoprire di aver mancato del tutto l'obiettivo. Ma, nonostante ciò, è anche un lavoro piacevole. In confronto a quanto sia difficile vivere, attribuire un senso alle avversità

della vita è fin troppo semplice. Avrò avuto forse dieci anni, quando mi resi conto di questo dato di fatto e mi sorpresi tanto da rimanere ammutolito per una settimana. Bastava che avessi un po' di sensibilità e il mondo si adeguava alla mia volontà, i valori cambiavano, come pure lo scorrere del tempo. Così mi sembrava. Purtroppo, mi resi conto che si trattava di una trappola solo molto tempo dopo. In un quaderno tirai una linea e scrissi a sinistra tutto ciò che avevo ottenuto fino a quel momento, a destra quello che avevo perduto. Quello che avevo perso, chi avevo ferito, abbandonato da tempo, sacrificato o tradito... non sono riuscito a finire l'elenco. Tra quello che ci sforziamo di comprendere e quello che realmente comprendiamo si distende un profondo abisso. Non importa quanto sia buono il metro che abbiamo, la sua profondità non si potrà mai misurare. Quello che io posso abbozzare, non è niente più che una lista. Non è un romanzo, né letteratura e nemmeno arte. È solo un quaderno su cui è stata tracciata una linea. Però potrebbe esserci qualcosa da imparare.

Se stai cercando arte o letteratura, dovresti leggere le opere scritte dagli antichi greci. Per produrre della vera arte, è necessaria la schiavitù. Nella civiltà greca, vigeva questo sistema: gli schiavi lavoravano i campi, preparavano i pasti, remavano le navi e, nel frattempo, sotto il sole del Mar Mediterraneo, i cittadini si dedicavano alla composizione poetica e si destreggiavano in gare matematiche. Questa è l'arte. Persone che alle tre di notte pescano qualcosa dal frigorifero nella cucina silenziosa, non possono che scrivere delle inutili frasi. Ed è proprio così che sono io.

2

I fatti di questo racconto iniziano l'otto agosto del 1970 e si concludono diciotto giorni dopo, ovvero il ventisei agosto dello stesso anno.

3

- I ricchi, che vadano tutti al diavolo! - sbraitò il Sorcio con aria malinconica, le mani appoggiate sul bancone, rivolto verso di me. O forse al macinino da caffè che si trovava alle mie spalle. Sedevamo al bancone uno accanto all'altro, non c'era dunque alcun bisogno che alzasse la voce in quel modo. Tuttavia, comunque fosse, dopo aver urlato continuò come sempre a bere la sua birra di gusto, con aria soddisfatta. Ma nessuno

intorno gli fece caso. Tutti come lui stavano urlando. Sembrava proprio la vista di una nave l'attimo prima del naufragio.

- Hai presente le zecche? - mi chiese scrollando il capo disgustato.

- Non sanno fare un accidente. Se guardo quelle loro facce da ricchi, mi vengono i brividi.

Io annuii in silenzio, le labbra poggiate sul bordo del mio bicchiere di birra.

Il Sorcio rimase così, con la bocca chiusa, e prese a fissarsi le dita sottili poggiate sul bancone, rigirando le mani come per scaldarle al fuoco. Io, rassegnato, levai gli occhi al soffitto. Finché non esaminava scrupolosamente in ordine tutte e dieci le dita, la conversazione non andava avanti. Succedeva sempre così.

Iniziò l'estate e il Sorcio ed io, come in preda a una possessione, tracannavamo birre in quantità equivalenti a piscine di venticinque metri e disseminavamo il pavimento del J's bar di strati di cinque centimetri di arachidi. Se non avessimo fatto così, quella sarebbe stata un'estate di una noia mortale.

Sopra il bancone del J's Bar era appesa una stampa, ormai ingiallita dalla nicotina delle sigarette, e io, nei momenti in cui non potevo che annoiarmi, fissavo per ore quell'immagine senza mai stancarmi. In quel disegno che avrebbe potuto tranquillamente essere usato nel test di Rorschach, parevano esserci due scimmie di colore verde, sedute di fronte a me, che si lanciavano due palline da tennis sgonfie. Lo dissi al barman, J, il quale, dopo aver fissato per un po' il quadro, disse svogliatamente: - Ora che me lo dici, sembra così anche a me.

- Cosa mai rappresenterà? - chiesi io.

- Tu sei la scimmia di sinistra, mentre io quella di destra. Io ti passo una lattina di birra, tu in cambio mi dai dei soldi.

Ammirato, bevvi la mia birra.

- Mi fanno venire i brividi, - ribadì il Sorcio una volta finito di fissarsi tutte e dieci le dita. Non aveva iniziato a parlare dei ricchi di punto in bianco, li detestava per davvero. Nonostante anche la sua famiglia fosse piuttosto benestante, ogni volta che glielo facevo notare, puntualmente, mi rispondeva: "Non è colpa mia". A volte (generalmente quando avevo esagerato con la birra) gli rispondeva: "Sì che è colpa tua!" e, dopo essermelo lasciato scappare, mi rabbuiavo. Anche lui aveva le sue ragioni.

- Secondo te perché detesto i ricchi?

Il Sorcio proseguì il discorso quella sera. Era la prima volta che arrivava fino a quel punto. Io scossi il capo ad indicare che non lo sapevo.

- Perché non pensano, diciamocelo chiaramente. Senza una torcia e un metro, non si grattano nemmeno il culo!

Diciamocelo chiaramente, era la sua solita solfa.

- Ah sì?

- Sì. Non pensano alle cose importanti. Fanno solo finta... Perché secondo te?

- Non saprei...

- Perché non ne hanno bisogno! Certo, per diventare ricco ci vuole un minimo di intelligenza, ma per continuare ad esserlo non occorre nulla. Come i satelliti artificiali che non necessitano di carburante. Basta continuare a girare attorno allo stesso punto. Io però non sono così, e nemmeno tu. Per vivere bisogna continuare a pensare. A partire da che tempo farà domani fino alla misura del tappo della vasca da bagno. Giusto?

- Giusto, - risposi io.

- Ecco...

Dopo aver espresso quello che aveva da dire, il Sorcio tirò fuori un fazzoletto dalla tasca e, con fare annoiato, si soffiò rumorosamente il naso. Non fui in grado di capire fino a che punto fosse serio.

- Però alla fine muoiono tutti, - azzardai io.

- Beh, certo. Prima o poi tutti muoiono. Però, sai, fino a quel momento bisognerà vivere almeno una cinquantina d'anni e vivere dovendo pensare a varie cose, diciamocelo chiaramente, è molto più stancante di vivere cinquemila anni senza pensare a nulla. Giusto?

Aveva proprio ragione.

Io e il Sorcio ci eravamo conosciuti l'estate di tre anni prima, l'anno in cui fummo ammessi all'università. Eravamo davvero sbronzi. Dunque non ho alcun ricordo delle circostanze che ci portarono a salire in due su una Fiat seicento nera. Che avessimo

un amico in comune?

In ogni caso, eravamo entrambi ubriachi e, per giunta, la lancetta del contachilometri segnava gli ottanta. Fu così che sfondammo in pieno la recinzione di un parco, ribaltammo delle piante di azalee e ci schiantammo contro una colonna. Il fatto di non esserci fatti nulla non può che essere stato un colpo di fortuna.

Una volta ripreso dallo shock, calci la portiera ridotta in rottami e uscii dall'auto: la copertura del cofano era volata a circa una decina di metri davanti alla gabbia delle scimmie, la parte anteriore dell'auto era stata sfondata dall'impatto con la colonna e le scimmie, svegiate improvvisamente dal frastuono, erano imbestialite. Il Sorcio, con entrambe le mani ancora sul volante, era ripiegato su se stesso, come se avesse il corpo spezzato, ma non perché si fosse ferito, stava vomitando sul cruscotto la pizza mangiata un'ora prima. Io mi arrampicai sul tetto dell'auto e sbirciai verso il posto del guidatore attraverso il tettuccio apribile.

- Tutto bene?

- Sì, ma ho bevuto un po' troppo. Ho pure vomitato...

- Riesci ad uscire?

- Aiutami a tirarmi sù.

Il Sorcio spense il motore, si ficcò in tasca il pacchetto di sigarette che era sopra il cruscotto e, lentamente, afferrando la mia mano, si arrampicò sul tetto dell'auto. Qui, seduti uno accanto all'altro, mentre guardavamo il cielo che iniziava a schiarirsi, fumammo in silenzio una sigaretta dopo l'altra. Per qualche motivo mi tornò in mente il film di guerra in cui recitava come protagonista Richard Burton. Non avevo idea di cosa stesse pensando il Sorcio.

- Io e te siamo proprio fortunati, - disse appena cinque minuti dopo. -Guarda, non abbiamo nemmeno un graffio. Riesci a crederci?

Io annuii.

- Però la macchina ormai è fuori uso.

- Lascia perdere. La macchina si può sempre ricomprare, ma la fortuna non te la procuri mica con i soldi.

Un po' stupito, lo fissai in volto.

- Sarai mica ricco?

- A quando pare.

- Buon per te.

A questo, il Sorcio non rispose, ma scosse alcune volte il capo, infastidito.

- Comunque, in ogni caso, io e te siamo fortunati.

- Eh, già!

Schiacciò il mozzicone della sigaretta col tacco della scarpa da tennis e lo lanciò verso la gabbia delle scimmie.

- Ti va di fare squadra, io e te? Di sicuro andremmo forte.

- Per cominciare, cosa facciamo?

- Beviamoci una birra.

Comprammo una mezza dozzina di lattine alla macchinetta automatica lì vicino e camminammo fino al mare. Sdraiati sulla sabbia, ce le bevemmo tutte ammirando il mare. C'era un tempo meraviglioso.

- Chiamami Sorcio, - mi disse.

- Perché ti hanno dato questo soprannome?

- Non mi ricordo. È una cosa di una vita fa. All'inizio mi dava fastidio essere chiamato così, ma ora non più. Mi ci sono abituato.

Lanciammo in mare tutte le lattine vuote, che furono trasportate al frangiflutti, e, calato il cappuccio del montgomery da sopra la testa, dormimmo per circa un'ora. Quando mi svegliai, una sorta di strana energia vitale riempiva il mio corpo. Era una sensazione straordinaria.

- Potrei correre per mille chilometri, - dissi al Sorcio.

- Pure io, - mi rispose.

Ma, in realtà, quello che dovemmo fare fu pagare a rate per tre anni, con tanto di interessi, le spese di riparazione per il parco.

5

Non c'era verso che il Sorcio leggesse un libro. A eccezione di quando apriva i giornali di sport o le pubblicità inviate per posta, non aveva mai visto un carattere stampato.

Quando, ogni tanto, leggevo un libro per passare il tempo, mi osservava con fare curioso, come una mosca che guardi uno schiacciamosche.

- Perché leggi libri?

- Tu perché bevi birra? - gli ribattei, senza guardarlo, mentre mangiavo alternando un

boccone di sorello sottaceto e uno di insalata di verdure. Il Sorcio continuò a rimuginarci sopra e dopo circa cinque minuti aprì bocca.

- Il bello della birra è che diventa tutta pipì ed esce. *One out*, prima base, doppio gioco, non rimane nulla, - disse il Sorcio e mi guardò mentre continuavo a mangiare.

- Perché non fai altro che leggere libri?

Buttai giù l'ultimo filetto di sorello insieme alla birra, sistemai il piatto, presi la mia lettura del momento, *L'educazione sentimentale*, che si trovava lì vicino, e sfogliai rapidamente le pagine.

- Flaubert è già morto, sai.

- Non leggi libri di scrittori ancora in vita?

- Gli scrittori ancora in vita non hanno alcun valore.

- Perché?

- È come se alle persone morte si potesse perdonare tutto, - risposi mentre guardavo la ritrasmissione di *Route 66*, sulla televisione portatile che si trovava sul bancone. Il Sorcio riflettè per un altro po'.

- E delle persone vive e vegete, che mi dici? Non si può perdonare loro ogni cosa?

- Mah, non è che ci abbia mai riflettuto seriamente. Però, se mi ritrovassi in una situazione estrema, potrebbe succedere. Potrei non riuscire a perdonarle.

J si avvicinò e poggiò dinnanzi a noi due nuove bottiglie di birra.

- E se non riesci a perdonarle, che fai?

- Abbraccio il cuscino e dormo.

Il Sorcio scosse il capo con fare esasperato.

- Mistero. Io non riesco a capire, - disse il Sorcio.

Versai della birra nel suo bicchiere, ma lui, ancora una volta, stava riflettendo raccolto in se stesso.

- L'ultima volta che ho letto un libro è stato l'estate scorsa, - disse.

- Ma non ricordo né il titolo né l'autore. Né perché l'abbia letto. Comunque l'aveva scritto una donna. La protagonista è una famosa fashion designer sulla trentina, fermamente convinta di essere affetta da una malattia incurabile.

- Che malattia?

- Non me lo ricordo. Cancro o qualcosa del genere. Oltre a questo ci sono altre malattie incurabili? Dunque, si reca presso il litorale di un luogo di villeggiatura estiva e si dà all'onanismo dall'inizio alla fine. Nelle stanze da bagno, nei boschi, sul letto, in mare, davvero in qualsiasi posto.

- In mare?

- Sì... ci credi? Perché arrivare a scrivere persino questo in un romanzo? Non ci sono un sacco di altre cose di cui parlare?

- Mah.

- Non lo sopporto, quel genere di romanzi. Mi fa salire il vomito.

Io annuii.

- Io scriverei romanzi completamente diversi.

- Ad esempio?

Il Sorcio, girando la punta del dito sul bordo del bicchiere, riflettè.

- Che ne dici di questo? La nave su cui mi trovo naufraga nel mezzo dell'Oceano Pacifico. Allora io afferro un salvagente e, guardando le stelle, fluttuo tutto solo nel mare avvolto nella notte. Una silenziosa e bellissima notte. Ed è così che vedo venirmi incontro a nuoto una giovane donna che a sua volta è aggrappata a un salvagente.

- È bella?

- Naturalmente.

Bevvi un sorso di birra e scossi la testa.

- Che stronzata.

- Sta' a sentire! Poi noi due ci accostiamo e così, fluttuando nel mare, parliamo del più e del meno. Del passato e del futuro, dei nostri hobby, del numero di donne con cui sono andato a letto, di programmi televisivi, dei sogni fatti la notte precedente, discorsi del genere. E poi ci beviamo una birra insieme.

- Scusa, aspetta un attimo. Da dove diavolo salta fuori la birra?

Il Sorcio ci pensò un po' sù.

- Galleggiava. Una lattina di birra era scivolata fuori dalla mensa della nave. Insieme a un barattolo di sardine sotto'olio. Va bene così?

- Sì.

- Nel frattempo il cielo inizia a schiarirsi. "E adesso che facciamo?" mi chiede la ragazza. "Proverò a nuotare verso dove potrebbe esserci un'isola", dice. "Ma potrebbero non essercene. Piuttosto, se rimaniamo qui a galleggiare e bere birra, forse arriverà un aereo a soccorrerci", dissi io. Ma lei, da sola, si allontana a nuoto. A questo punto il Sorcio fece un sospiro e bevve la sua birra.

- La ragazza nuota per due dì e due notti e approda così a una qualche isola sconosciuta. Quanto a me, dopo due giorni, ancora ubriaco, vengo soccorso da un aereo. Poi, dopo qualche anno, ci incontriamo per puro caso in un piccolo bar di

Yamanote.

- E magari vi bevete di nuovo una birra insieme?

- Non è triste?

- Mah, - dissi io.

6

Ci sono due punti a favore del romanzo del Sorcio. Innanzitutto, il fatto che non ci siano scene di sesso e, in secondo luogo, che non muoia nessuno. Lasciati a se stessi, gli uomini muoiono e vanno a letto con le donne. Sono fatti così.



- Pensi che abbia sbagliato? - mi chiese la ragazza.

Il Sorcio bevve un sorso di birra e scosse lentamente il capo. – Diciamocelo chiaramente, tutti commettono errori.

- Perché la pensi così?

- Mmmh, - mugugnò il Sorcio e si inumidì il labbro superiore con la lingua. Non aveva una risposta.

- Ho nuotato fino a un'isola tanto strenuamente che quasi mi si sono staccate le braccia. È stata così dura che ho creduto di morire. Ma poi, ho pensato più e più volte a questo. Che io avevo sbagliato, mentre tu avevi ragione. Perché mai io soffrivo così, mentre tu te ne stavi immobile senza far niente, a galleggiare nell'oceano?

La ragazza, dopo aver detto ciò, fece una leggera risata e, con aria sconsolata, si coprì gli occhi. Il Sorcio, con fare impacciato, si frugò invano le tasche. Dopo tre anni, aveva una una voglia tremenda di fumare una sigaretta.

- Hai pensato che sarebbe stato meglio se fossi morto?

- Un pochino.

- Davvero solo un pochino?

- ... Non me lo ricordo...

Rimasero entrambi in silenzio per un po'. Il Sorcio ebbe la sensazione di dover dire ancora qualcosa.

- Ehi, gli uomini non vengono creati tutti allo stesso modo.

- Chi l'ha detto?

- John F. Kennedy.

7

Durante l'infanzia, ero un bambino estremamente tranquillo. I miei genitori, preoccupati, mi portarono a casa di uno psichiatra di loro conoscenza. La casa del dottore si trovava su un'altura da cui si vedeva il mare. Come mi sedetti sul divano della sala d'accoglienza, ben esposta al sole, una donna garbata mi portò del succo d'arancia freddo e due donut. Facendo attenzione a non farmi cadere lo zucchero sulle ginocchia, mangiai metà di uno di essi e tracannai il succo.

- Ne vuoi ancora? - mi chiese il dottore. Scossi il capo. Eravamo soli, uno di fronte all'altro. Dalla parete di fronte un ritratto di Mozart mi scrutava con sguardo biasimevole, come un gatto timoroso.

- C'era una volta, in un paese lontano, un buon caprone.

Che magnifico inizio.

- Il caprone aveva sempre appeso al collo un pesante orologio d'oro e girava qua e là affannosamente. Tuttavia, oltre ad essere molto pesante, quell'orologio era rotto, non funzionava. Lo raggiunse il suo amico coniglio, che gli disse - ehi, signor caprone, perché porti sempre appeso al collo un orologio che nemmeno funziona? Sembra pesante e per di più è inutile, no?

- Pesante, lo è, - rispose il caprone. - Però mi ci sono abituato. Anche se pesa e non funziona.

Dopo aver detto ciò, il dottore bevve il suo succo e mi guardò sorridendo. Io aspettai il seguito del racconto in silenzio.

- Un giorno, per il compleanno del signor caprone, il coniglio gli diede un bellissimo pacchettino infiocchettato. Dentro c'era un lucidissimo, leggerissimo e inoltre perfettamente funzionante orologio nuovo. Il caprone, felice, se lo appese al collo e andò in giro a mostrarlo a tutti.

A questo punto, il racconto si interruppe bruscamente.

- Tu sei il caprone, io il coniglio, mentre l'orologio è il tuo cuore.

Io, con la sensazione di essere stato ingannato, annuii rassegnato.

Una volta a settimana, la domenica, prendevo il treno, poi l'autobus, per recarmi a casa del dottore, dove facevo la mia terapia, mentre mi rimpinzavo di rotoli al caffè,

torte di mele, pancake e croissant al miele. A causa di questa situazione, che si protrasse per circa un anno, mi trovai costretto ad andare anche dal dentista.

- La civiltà è comunicazione, - disse lui. - Se non riesci a esprimere qualcosa, è come se non esistesse. Capito? Non esiste. Mettiamo che tu abbia fame. Dovresti dire semplicemente: "ho fame"; così, io ti darei un biscotto. Mangialo pure. (Io ne presi uno). Ma se tu non dici niente, non c'è nessun biscotto (il dottore con fare dispettoso nascose il piattino di biscotti sotto alla scrivania). Non esiste. Capisci? Tu non vuoi parlare. Però hai fame. Dunque vorresti comunicarlo senza utilizzare le parole. Come nel gioco dei mimi. Prova.

Mi premetti la pancia e feci una faccia sofferente. Il dottore rise.

- Quella è un'indigestione! Un'indigestione...

In seguito facemmo una sessione di *free talking*.

- Prova a dire qualcosa sui gatti, va bene qualsiasi cosa.

Finsi di riflettere e scossi il capo.

- Va bene qualsiasi cosa ti venga in mente.

- Sono animali con quattro zampe.

- Anche gli elefanti.

- Ma sono molto più piccoli.

- E poi?

- Possono essere tenuti in casa e, se viene loro voglia, uccidono i topi.

- Cosa mangiano?

- Pesce.

- E le salsicce?

- Anche.

Una conversazione di questo genere.

Il dottore aveva ragione. La civiltà è comunicazione. Quando le cose da esprimere e da comunicare vengono meno, la civiltà finisce. *Click... off.*

La primavera in cui compii quattordici anni, difficile a credersi, tutt'a un tratto iniziai a

parlare, come un fiume in piena. Non mi ricordo di preciso di cosa parlassi, ma continuai ininterrottamente per tre mesi, quasi come se avessi dovuto colmare gli spazi bianchi che si erano creati in quattordici anni. Così, quando verso metà luglio mi fermai, mi venne la febbre a quaranta gradi e dovetti saltare tre giorni di scuola. In seguito a questo episodio, divenni un adolescente ordinario, né tranquillo né chiacchierone.

8

Mi svegliai prima delle sei del mattino, forse a causa della sete. Quando ci si sveglia in casa d'altri, si ha la sensazione che il proprio spirito sia stato fatto entrare a forza nel corpo di un altro. Finalmente, con gran difficoltà, mi alzai dall'angusto letto e, dopo aver bevuto come un cavallo alcuni bicchieri d'acqua dal semplice lavabo che si trovava accanto alla porta, vi feci ritorno. Dalla finestra lasciata aperta si intravedeva un tratto di mare. Si poteva ammirare il sole appena sorto riflettersi sulle piccole onde, e, fissando lo sguardo, si riusciva a vedere alcuni mercantili un po' logori galleggiare stancamente. Si preannunciava una calda giornata. Le file delle case circostanti erano ancora avvolte dal torpore del sonno, gli unici suoni udibili erano, ogni tanto, lo sferragliare delle rotaie del treno e la fioca melodia della trasmissione radiofonica di esercizi ginnici.

Io, ancora nudo, mi accostai allo schienale del letto, mi accesi una sigaretta e guardai la ragazza che dormiva al mio fianco. La luce del sole proveniente dalla finestra rivolta a sud andava propagandosi diritto sul suo corpo. Dormiva profondamente, il copriletto tirato giù fino ai piedi. A tratti il suo respiro si faceva più intenso, le curve del suo bel seno si alzavano e si abbassavano. Il suo corpo era ben abbronzato, ma poiché era passato del tempo, aveva iniziato a cambiare in un colore più chiaro; la parte dove c'era il segno netto del costume era singolarmente bianca, quasi come se fosse sul punto di andare in decomposizione.

Finii di fumare la sigaretta, poi per una decina di minuti provai a ricordare il nome della ragazza, ma fu del tutto inutile. Innanzitutto, non riuscivo nemmeno a ricordare se lo avessi mai saputo, il suo nome. Lasciai perdere, feci uno sbadiglio e tornai a osservare il suo corpo. Avrà avuto poco meno di vent'anni, e, semmai avessi dovuto farlo, avrei detto che fosse magra. Distesi per bene le dita e provai con ordine a misurare la sua altezza a partire dalla testa. Contai otto spanne, rimaneva giusto lo spazio per il mio

pollice, una volta arrivato ai talloni. Saranno stati centocinquantotto centimetri.

Sotto al seno destro aveva una macchia della grandezza di una moneta da dieci yen che pareva uno schizzo di salsa, sul basso ventre le spuntava una piacevole peluria, folta e sottile, come erbe acquatiche dopo l'alluvione di un piccolo fiume. Tra l'altro, la sua mano sinistra aveva solo quattro dita.

9

Ci vollero approssivamente altre tre ore fino al suo risveglio. Una volta sveglia, impiegò cinque minuti per riuscire a riordinare le idee. Nel frattempo io, a braccia incrociate, osservavo attentamente una grossa nuvola che fluttuava sopra la linea Suihei mutare forma e muoversi verso est. Quando, poco dopo, mi voltai, lei era avvolta nel copriletto, tirato su fino al collo e, lottando col sapore di whisky rimastole sul fondo dello stomaco, mi guardava con volto inespressivo.

- Tu... chi sei?

- Non te lo ricordi?

Scosse il capo una sola volta. Mi accesi una sigaretta e gliene offrì una, ma lei mi ignorò.

- Spiegami.

- Da dove comincio?

- Dall'inizio!

Nemmeno io avevo la più pallida idea di dove fosse iniziata e non sapevo neanche in che modo parlarle per avere la sua comprensione. Sarebbe potuta andare bene o sarebbe potuta andare male. Dopo aver riflettuto per una decina secondi, iniziai a raccontare.

- Faceva caldo, ma è stata una giornata piacevole. Nel pomeriggio ho nuotato in piscina, sono tornato a casa e, dopo una breve dormita, ho mangiato. Sono passate le otto. Poi sono salito in macchina e sono uscito per una passeggiata. Ho fermato la macchina sul lungomare per ammirare il panorama, mentre ascoltavo la radio. Faccio sempre così. Dopo una mezz'oretta mi è venuta un'improvvisa voglia di vedere qualcuno. A guardare il mare e nient'altro, mi viene voglia di incontrare qualcuno, quando invece non osservo che persone, mi viene voglia di vedere il mare. Che cosa strana. Così ho deciso di andare al J's Bar. Avevo pure voglia di bere una birra, e lì, in genere, incontro sempre un amico. Ma lui non c'era. Così sono rimasto a bere da solo.

In una sola ora mi sono scolato tre birre.

Qui mi interrompi e lasciasti cadere la cenere della sigaretta nel posacenere.

- A proposito, hai mai letto *La gatta sul tetto che scotta*?

La ragazza, senza rispondermi, guardava fisso il soffitto, avvolta stretta nel copriletto, come una sirena trascinata via dalla spiaggia.

Ripresi a parlare senza farci caso.

- Insomma, ogni volta che bevo da solo, mi viene in mente quella storia. Sarebbe comodo, se, da un momento all'altro, si sentisse un *tin* nella testa, sai. Ma, nella realtà, le cose non vanno mai così bene. Non ha mai suonato nulla. Nel frattempo, mi sono stancato di aspettare, così ho provato a fare una chiamata al suo appartamento. Volevo chiedergli di uscire e di bere una birra insieme. Ma al telefono ha risposto una ragazza. Mi è sembrato strano. Lui non è un tipo del genere. Anche se portasse nella sua stanza cinquanta ragazze e fosse ubriaco marcio, risponderebbe sicuramente lui. Mi capisci? Ho fatto finta di aver sbagliato numero, mi sono scusato e ho riagganciato. Dopo aver buttato giù, mi è venuto il cattivo umore. Anche se non so il perché. Poi ho bevuto un'altra birra. Ma il mio umore non è migliorato. Ovviamente si trattava di una stupidaggine. Ma sai com'è. Finita la birra, ho chiamato J, ho pagato il conto e così stavo per tornarmene a casa a sentire i risultati del baseball sul canale delle news sportive e poi andarmene a letto. J mi ha detto di darmi una lavata alla faccia. È convinto che, se ci si lava la faccia, si sia in grado di guidare, anche se ci si è scolati un cartone di birra. Rassegnato, sono andato al bagno per sciacquarmi il viso. A dire la verità, non ne avevo intenzione. Ho solo fatto finta. Il lavandino di quel bar ha lo scarico intasato e l'acqua si accumula. Non mi va molto di entrarci. Però, ieri sera, insolitamente non c'era acqua nel lavandino. In compenso, c'eri tu, distesa sul pavimento.

Lei sospirò e chiuse gli occhi.

- E poi?

- Ti ho sollevata, ti ho portata fuori dal bagno e ho chiesto in giro a una decina di clienti se ti conoscessero. Ma nessuno sapeva chi tu fossi. Dopo, io e J ti abbiamo medicato la ferita.

- Ferita?

- Quando sei caduta, hai sbattuto la testa su qualche spigolo. Ma non era niente di grave.

Lei annuì, estrasse la mano dal copriletto e con la punta delle dita tastò leggermente

il taglio sulla fronte.

- Poi mi sono consultato con J su cosa fosse meglio fare, sai. In conclusione, abbiamo deciso che ti avrei accompagnato a casa in macchina. Ho rivoltato la tua borsa e così ho trovato il tuo portafogli, portachiavi e una cartolina indirizzata a te. Ho pagato il conto con i soldi che c'erano nel portafogli, poi, grazie all'indirizzo riportato sulla cartolina, ti ho accompagnato fin qui, ho aperto la porta e ti ho messo a letto. Tutto qui. La ricevuta è nel portafogli.

- Perché sei rimasto a dormire?

- Eh?

- Perché, dopo avermi lasciato qui, non sei sparito?

- Un mio amico è morto per un'intossicazione acuta alcolica. Dopo aver tracannato un sacco di whisky, ha salutato, se n'è andato, ha camminato sano e salvo fino a casa, si è lavato i denti, messo il pigiama ed è andato a dormire. La mattina dopo, era freddo, morto. Il funerale è stato splendido.

- ...E per questo motivo mi hai fatto da infermiere per tutta la notte?

- In realtà, verso le quattro volevo tornarmene a casa. Ma mi sono addormentato. Anche questa mattina, quando mi sono svegliato, ho pensato di tornare a casa, ma ho lasciato perdere.

- Perché?

- Ho pensato che per lo meno ti dovessi una spiegazione.

- Ma che gentile.

Lasciasti perdere le sue parole colme di malignità con una stretta spalle. Così, mi misi a fissare le nuvole.

- Io... ho detto qualcosa?

-Qualcosina.

- Del tipo?

- Più cose. Ma non mi ricordo. Non erano importanti.

Lei, con gli occhi ancora chiusi, grugnì col fondo della gola.

- La cartolina?

- È nella borsa.

- L'hai letta?

- Ma figurati!

- Come mai?

- Perché non c'era alcun bisogno di leggerla! - dissi con aria stanca. Nel suo tono c'era

stato qualcosa che mi aveva irritato. Per di più, tralasciando questo fatto, in lei c'era qualcosa che mi faceva sentire un po' nostalgico. Di qualcosa di molto tempo fa. Se l'avessi incontrata in circostanze più normali, magari saremmo stati bene insieme... avevo quell'impressione. Tuttavia, non riuscivo proprio a immaginare nessuna situazione più normale in cui avrei potuto incontrarla.

- Che ore sono? - chiese.

Assai sollevato, mi alzai, guardai l'orologio elettronico che c'era sul tavolo, versai dell'acqua in un bicchiere e tornai a letto.

- Le nove.

Dopo aver annuito senza energia, si alzò dal letto così com'era, si appoggiò al muro e tracannò l'acqua tutto d'un fiato.

- Ho bevuto tanto?

- Abbastanza. Io sarei morto.

- Mi sembra proprio di morire!

Prese una delle sigarette vicino al cuscino e, dopo essersela accesa, ispirò il fumo con un sospiro e, bruscamente, gettò il fiammifero in direzione del porto, attraverso la finestra aperta.

- Prendimi dei vestiti.

- Quali?

Con la sigaretta tra le labbra, chiuse ancora una volta gli occhi. - Va bene qualsiasi cosa. Per piacere. Non farmi domande.

Aprii le ante dell'armadio all'occidentale che si trovava dall'altro lato del letto, esitai un po', scelsi un vestito senza maniche e glielo passai. Lei, senza indossare biancheria intima, passandolo dalla testa, se lo fece scivolare addosso con un solo gesto, da sola si tirò sù la zip sulla schiena e sospirò nuovamente.

- Devo andare.

- Dove?

- A lavoro, - disse con disdegno, dunque si alzò dal letto vacillando. Seduto sul bordo del letto, rimasi a guardarla, senza un motivo particolare, mentre si lavava il viso e spazzolava i capelli.

La stanza era ben ordinata, ma fino a un certo punto, oltre il quale si respirava un'aria di rassegnazione, come se non ci fosse più nulla da fare, cosa che appesantì il mio spirito.

Nella stanza di appena sei *tatami*, stipata di mobili da quattro soldi, rimaneva a malapena lo spazio per distendersi per una persona. Era lì che si stava spazzolando i capelli.

- Che lavoro fai?

- Non sono affari tuoi.

Aveva ragione.

Rimasi in silenzio fino a che la sigaretta non si consumò del tutto. Lei, davanti allo specchio, continuava a premersi con la punta delle dita le borse nere che le si erano formate sotto gli occhi, rivolgendomi le spalle.

- Che ore sono?

- Sono passati dieci minuti.

- Non ho più tempo. Vestiti anche tu e torna a casa, - disse lei, poi si spruzzò l'acqua di colonia sotto le ascelle. - Ce l'avrai una casa?

- Certo che ce l'ho, - ribattei io e mi infilai la maglietta. Ancora seduto sul letto, guardai nuovamente fuori dalla finestra.

- Fino a dove devi andare?

- Vicino al porto. Perché?

- Ti accompagno in macchina. Così ce la fai a non tardare.

Stringendo ancora la spazzola in una mano, mi guardò come se fosse sul punto di scoppiare a piangere da un momento all'altro. Se riuscisse a piangere, magari sarebbe più facile, pensai. Ma non lo fece.

- Allora, ricordati solo una cosa. Di sicuro ho bevuto troppo e mi sono ubriacata. Quindi, nel caso fosse successo qualcosa di spiacevole, è una mia responsabilità, - disse battendosi più volte il manico della spazzola sul palmo della mano con fare quasi professionale. Io aspettai il seguito del discorso in silenzio.

- Non credi?

- Credo di sì.

- Però, uno che dorme con una ragazza che non è in sè... è pessimo.

- Ma non ho fatto niente!

Lei tacque per mantenere un po' di *suspence*.

- E allora perché ero nuda?

- Ti sei spogliata da sola.

- Non ti credo.

Gettò la spazzola sul letto e infilò il portafogli, il rossetto, dei farmaci contro il mal di

testa e un altro piccolo oggetto nella borsa

- Hai le prove che non sia davvero successo niente?

- Controlla da sola.

- E come? - Sembrava essere arrabbiata sul serio.

- Te lo giuro.

- Non ti credo!

- Non ti resta che fidarti, - dissi. Dopodiché, mi irritai.

Lei non disse altro, mi cacciò fuori dalla stanza, uscì a sua volta e chiuse a chiave la porta.

Senza proferire parola, camminammo lungo la strada che costeggiava il fiume fino allo spiazzo dov'era parcheggiata la macchina.

Mentre io, con un fazzoletto, pulivo il parabrezza dalla polvere, lei, dopo aver fatto un giro intorno all'auto, lentamente, con aria dubbiosa, osservò per un po' il muso della mucca dipinto con vernice bianca sul cofano. La mucca aveva un grosso anello al naso e rideva tenendo in bocca una rosa bianca. Rideva in un modo davvero rozzo.

- L'hai disegnata tu?

- Ma figurati, è stato il proprietario precedente.

- Perché mai avrà disegnato il muso di una mucca?

- Mah, - risposi io.

Fece due passi indietro, guardò di nuovo il disegno, poi chiuse la bocca come se si fosse pentita per aver parlato più del dovuto e montò in auto.

In macchina faceva un caldo terribile e, mentre, senza dire una parola, con un asciugamano si asciugava il sudore che le colava addosso, fumò ininterrottamente fino al porto. Dopo appena tre boccate di fumo, guardava fisso il rossetto rimasto sul filtro per ispezionarlo, per poi spegnere la sigaretta nel posacenere dell'auto e accendersene un'altra.

- Senti, riguardo a ieri, di che abbiamo parlato?

Domandò di punto in bianco al momento di scendere.

- Di varie cose.

- Dimmene una, dai.

- Di Kennedy.

- Kennedy?

- John F. Kennedy.

- Non mi ricordo niente.

Uscendo dall'auto, senza dire nulla ficcò una banconota da mille yen dietro lo specchietto retrovisore e se ne andò.

10

Era una notte caldissima. Con quel caldo sarebbe stato possibile cuocere un uovo alla *coque*. Come sempre, aprii la pesante porta del J's Bar spingendola con la schiena e inspirai la fresca aria del condizionatore. Dentro, sovrapposti l'uno sull'altro come in un *baumkuchen*, ristagnavano gli odori di sigaretta, whisky, brandy, patate fritte, ascelle e sudore.

Come al solito mi sedetti all'estremo del bancone, poggiai la schiena al muro e provai a guardare in giro nel locale. C'erano solo tre marinai in uniforme che non avevo mai visto, due donne insieme a loro e una coppia sulla ventina. Del Sorcio non c'era traccia. Dopo aver ordinato una birra e un sandwich di manzo sotto sale, tirai fuori un libro e decisi di aspettare in tutta calma il mio amico.

Circa dieci minuti dopo, entrò nel locale una donna sulla trentina, con i seni come due popelmi e indosso un magnifico abito. Si sedette nel posto accanto al mio e, dopo aver passato in rassegna il locale proprio come avevo fatto io, ordinò un *gimlet*. Fatto un sorso del suo cocktail, si alzò, fece una chiamata interminabile e, una volta conclusa, prese la borsetta e andò in bagno. In conclusione, in circa quaranta minuti, la tiritera si ripeté per tre volte. Un sorso di *gimlet*, una lunga telefonata, la borsa, il bagno.

J, il barman, mi venne davanti.

- Non le si saranno consumate le chiappe? - disse con aria seccata. Era cinese, ma parlava giapponese meglio di me.

Una volta tornata dalla terza puntata al bagno, dopo essersi guardata attorno, la donna scivolò sul posto vicino al mio e si rivolse a me a bassa voce.

- Ehi, scusa se te lo chiedo, ma avresti degli spiccioli, per favore?

Io annuii, raggruppai le monete che avevo in tasca e le allineai sul bancone. In tutto c'erano tredici monete da dieci yen.

- Grazie, mi sei davvero d'aiuto. Se chiedo ancora qui al locale di cambiarmi i soldi, mi guardano male.

- Figurati. Grazie a te mi sento più leggero.

La donna annuì sorridendo, raccolse rapidamente le monete e si dileguò verso il telefono.

Io lasciai perdere il libro, mi feci tirare fuori la televisione portatile da J e decisi di guardare la trasmissione del baseball. C'era una partita importante. Era solo l'inizio del quarto *inning* e due lanciatori avevano già subito sei battute, di cui due fuoricampo; l'esterno, sopraffatto, ebbe un attacco di anemia e crollò; durante il cambio del lanciatore, passarono sei spot pubblicitari: birra, assicurazioni sulla vita, integratori vitaminici, una compagnia aerea, patatine e assorbenti.

Uno dei marinai francesi, evidentemente rimasto senza donna, venne dietro di me portandosi dietro la birra e mi chiese in francese che cosa stessi guardando.

- Il baseball, - risposi in inglese.

- Baseball?

Gli spiegai le regole in maniera semplice.

Quell'uomo lancia la palla, quest'altro la colpisce con la mazza e, se fa un giro di campo, guadagna un punto. Il marinaio fissò per circa cinque minuti lo schermo e, come iniziò la pubblicità, mi chiese perché nel *juke box* non ci fossero dischi di Johnny Hallyday.

- Non è popolare, - risposi io.

- E allora chi è famoso dei cantanti francesi?

- Adamo.

- Quello è belga.

- Michel Polnareff.

- Che merda, - commentò, e se ne tornò al tavolo.

All'inizio del quinto *inning*, finalmente la donna fece ritorno.

- Grazie ancora. Lascia che ti offra qualcosa.

- Non ti preoccupare.

- Non mi do pace finché non ripago i miei debiti. Bene o male che sia.

Io provai a sorridere, ma il tentativo non andò a buon fine, così annuì semplicemente, in silenzio.

La donna chiamò J con il dito. Una birra per lui, un *gimlet* per me, disse. J annuì esattamente tre volte e sparì oltre il bordo del bancone.

- *La persona che aspetti, non verrà. Vale anche per te?*

- A quanto pare.

- Aspetti una donna?

- Un uomo.

- Come me, allora. Pare che potremmo andare d'accordo!

Annuii, non potendo fare altrimenti.

- Dimmi, quanti anni mi daresti?

- Ventotto.

- Bugiardo.

- Ventisei.

La donna rise.

- Però non faccio una brutta impressione. Sembro single? Sposata?

- C'è un premio in palio?

- Potrei anche dartelo.

- Sei sposata.

- Mh... è giusto a metà. Ho divorziato il mese scorso. Avevi mai parlato con una donna divorziata fino ad adesso?

- No. Però una volta ho visto una mucca con la nevralgia.

- E dove?

- In laboratorio. L'abbiamo spinta dentro l'aula in cinque.

La donna rise divertita.

- Sei uno studente?

- Già.

- Anch'io sono stata studentessa, tanto tempo fa. Intorno al Sessanta. Bei tempi, quelli.

- Cosa c'era di bello?

Senza dire niente, fece un sorso di *gimlet* e, come se le fosse appena venuto in mente di farlo, guardò l'orologio.

- Devo fare un'altra chiamata.

Anche dopo che si era dileguata, la mia domanda, ancora senza risposta, aleggiava nell'aria.

Bevuta mezza birra, chiamai J e pagai il conto.

- Te ne scappi?

- Esatto.

- Non ti piacciono le donne mature?

- L'età non c'entra. Comunque, se viene il Sorcio, salutalo da parte mia.

Mentre lasciavo il locale, la donna, finita la chiamata, si apprestava ad andare in

bagno per la quarta volta.

Sulla strada di ritorno, fischietai per tutto il tempo. Era una melodia che avevo sentito da qualche parte, ma il titolo proprio non mi veniva in mente. Era una canzone vecchia. Fermi l'auto sul lungomare e, mentre ammiravo le acque avvolte dalla scura notte, mi sforzai di ricordare.

Era la canzone di *The Mickey Mouse Club*. Dovrebbe fare così:

Il motto che tutti diverte,

MIC-KEY-MOUSE.

Forse erano davvero dei bei tempi.

11

ON.

Ehi, buonasera a tutti, come state? Io straordinariamente bene. Tanto che vorrei condividere con voi il mio benessere. Qui è Radio N.E.B e ora è il momento della solita rubrica *Pops Telephon Request*. Da adesso alle nove passeremo insieme due ore, in questo fantastico sabato sera, e faremo vibrare le casse con i brani scottanti più in voga. Pezzi nostalgici, dei vostri ricordi, allegri, che fanno venir voglia di ballare, che vi hanno stancato, che vi fanno venire la nausea, ben venga qualsiasi cosa, chiamate numerosi! Il numero lo conoscete tutti, giusto? Bene, cercate di non digitarlo sbagliato! Chiamate perse, chiamate disturbate, chiamate sbagliate... Sono fuori metrica, non importa! Comunque, i dieci telefoni della stazione stanno continuando a squillare senza posa dall'apertura del centralino alle sei. Provate un po' a sentire il suono degli squilli? Allora, non è fantastico? Bene, è così che va qui!

Chiamate finché non vi si rompe il dito! A proposito, la settimana scorsa il fusibile è saltato per le troppe chiamate e così abbiamo arrecato disturbo a tutti. Ma ora è tutto a posto! Ieri abbiamo messo un cavo di fattura speciale. Uno grosso come la zampa di un elefante. Zampa di elefante, zampa imponente, zampa di giraffa... Ancora fuori metrica! Quindi state tranquilli, chiamate fino a farci impazzire! Tanto, anche se i nostri centralinisti vanno fuori di testa, il fusibile non salterà mai! Grandioso, no? Bene! Anche

oggi c'è stato un caldo irritante, ma spazziamolo via ascoltando del buon rock! Va bene? La buona musica esiste proprio per questo! È come per le belle ragazze. O—k, il primo brano! Ascoltatelo in silenzio! È davvero un bel pezzo. Dimentichiamoci del caldo. Brook Benton, *Rainy night in Georgia!*

OFF.

Uff... Che razza di caldo, da non crederci...

...Ehi, il climatizzatore non va più forte? È un inferno, qua... Oh, basta, sono fradicio di sudore... Sì, proprio così...

Ehi, ho la gola secca, qualcuno non è che mi porterebbe una coca bella fredda?... Va tutto bene. Non me la faccio sotto. La mia vescica è particolarmente resistente.... Sì, la vescica...

Grazie, Mii-chan, sei fantastica.... Sì, com'è bella fresca....

...Ehi, manca il cavatappi...

Cosa cavolo dici, come faccio ad aprirla con i denti?... Ehi, il disco è finito! Non c'è tempo, basta con gli scherzi... Dai, un cavatappi! Accidenti...

ON.

Fantastico, questa è musica. Brook Benton, *Pioggia in Georgia*, fa un po' più fresco ora? A proposito, quale pensate sia la massima della temperatura di oggi? È trentasette gradi, trentasette! Fa troppo caldo persino per essere estate. Un forno! Con trentasette gradi stando fermi immobili, da soli, si ha molto più caldo che stando abbracciati a una ragazza! Ci credete? O—k, basta con le chiacchiere. Mettiamo su un disco dopo l'altro! Creedence Clearwater Revival, *Who'll stop the rain?* Monta su, *baby!*

OFF.

Aah, basta... L'ho aperta con uno spigolo del microfono...

Aah, che buona...

Non ti preoccupare. Non mi viene il singhiozzo. Sei ansiosa, anche tu...

Ehi, come va il baseball? Lo staranno trasmettendo nelle altre stazioni?

Ehi, aspetta un attimo, come fa a non esserci nemmeno una radio in una stazione emittente? È un crimine, questo...

Ho capito, ora basta. Se è così, ora voglio una birra...freddissima...

Oh, cavolo, pare mi stia venendo il singhiozzo... hic...

12

Alle sette e un quarto squillò il telefono. In quel momento ero stravaccato sulla sedia di vimini del salotto intento a bere una lattina di birra e a mangiare dei crackers al formaggio uno dietro l'altro.

- Ehi, buonasera! Qui è Radio N.E.B con *Pops Telephon Request!* Stavi ascoltando la radio?

- La radio?

- Sì, la radio! La civiltà si è evoluta... argh... è il migliore degli apparecchi! Molto più accurata di un'aspirapolvere, più piccola di un frigorifero, più economica della televisione. Che stavi facendo?

- Stavo leggendo un libro.

- *Tsut tsut tsut*, non va bene. Non va bene non ascoltare la radio. Leggere libri fa sentire soli. O sbaglio?

- Già.

- I libri magari sono qualcosa da leggere così, con una mano, per occupare il tempo intanto che si cucinano gli spaghetti. Capito?

- Sì.

- Bene... Hic...Pare che ci capiamo. Ti è mai capitato di parlare con uno speaker che

non riusciva a farsi passare il singhiozzo?

- No.

- Allora questa è la prima volta. Anche per chi ci sta ascoltando è la prima volta! Comunque, sai perché ti ho telefonato nel mezzo della trasmissione?

- No.

- In realtà, c'è una ragazza che ha richiesto un brano... hic... da dedicare a te. Sai chi è?

- No.

- Il brano richiesto è *California Girls* dei Beach Boys. Un brano nostalgico, eh? Allora, così ti è venuta un'idea?

Non ne ho idea, dissi dopo averci pensato un po'.

- Aah... accidenti... Se indovini, ti mandiamo una maglietta in esclusiva. Dai, prova a ricordare!

Provai di nuovo a riflettere. Questa volta, anche se solo un po', sentii che c'era qualcosa rimasto impigliato in un angolo della memoria.

- *California Girls*... Beach Boys... Ti sei ricordato qualcosa?

- Ora che mi dici così, circa cinque anni fa, ho preso in prestito quel disco da una ragazza in classe con me.

- Quale ragazza?

- Una che durante la gita scolastica avevo aiutato a cercare la lente a contatto caduta e che, per ringraziarmi, mi aveva prestato questo disco.

- Lenti a contatto, eh... comunque, il disco glielo hai restituito come si deve?

- No, l'ho perso.

- Ma come si fa! Avresti dovuto ricomprarlo e restituirglielo. Anche se si è in credito con una ragazza... hic... non si possono fare debiti, capito?

-Sì.

- Bene! Ragazza che aveva perso la lente a contatto in gita scolastica cinque anni fa, di sicuro starai ascoltando la radio, giusto? Dunque, vediamo, il nome della ragazza? Dissi il nome che finalmente avevo ricordato.

- Ehi, ha detto che ti ricomprerà il disco e te lo tornerà. Per fortuna. Comunque, quanti anni hai?

- Ventuno.

- Che età meravigliosa. Sei uno studente?

- Sì.

- ...Hic...
 - Eh?
 - Cosa studi?
 - Biologia.
 - Uuh... Ti piacciono gli animali?
 - Già.
 - Cosa esattamente?
 - Forse il fatto che non ridano.
 - Gli animali non ridono?
 - I cani e i cavalli un pochino sì.
 - Oh-ooh, e quando?
 - Quando sono contenti.
- Tutt'a un tratto, dopo anni che non succedeva, iniziai ad arrabbiarmi.
- Allora... hic... sarebbe bello se ci fosse un comico-cane!
 - Magari lo sei tu.
 - Ahahahahah!

13

California Girls

*Well East coast girls are hip.
I really dig those styles they wear
and the Southern girls with the way they talk
they knock me out when I'm down there.*

*The Mid-West farmer's daughters
really make you feel alright,
and the Northern girls with the way they kiss,
they keep their boyfriends warm at night.*

*I wish they all could be California,
I wish they all could be California,
I wish they all could be California girls...*

146

La maglietta arrivò per posta tre giorni dopo. Eccola qui.



La mattina del giorno seguente, indossai la mia nuova di zecca e pruriginosa maglietta e, dopo aver passeggiato per un po' senza una meta nei dintorni del porto, aprii la porta di un piccolo negozio di dischi che mi era capitato sotto gli occhi. All'interno non c'era l'ombra di clienti, ma soltanto una commessa seduta alla cassa che sorvegliava una lattina di coca-cola, mentre con un'espressione stanca controllava i conti. Dopo aver osservato per un po' lo scaffale dei dischi, mi accorsi di averla già vista. Era la ragazza senza mignolo che, una settimana prima, avevo trovato a terra, svenuta, nel gabinetto. "Ehi," dissi io. Lei, un po' sorpresa, mi guardò in faccia, poi guardò la maglietta, quindi seccò il resto della lattina.

- Come hai capito che lavoro qui? - disse rassegnata.

- Puro caso. Sono venuto a comprare un disco.

- Quale?

- Quello dei Beach Boys dove c'è *California Girls*.

La ragazza, dopo aver annuito con aria scettica, si alzò, camminò a grandi passi fino allo scaffale dei dischi, ne afferrò uno come un cane ben addestrato e tornò indietro.

- Va bene?

Io annuii e, con le mani ancora ficcate in tasca, mi guardai intorno.

- Poi vorrei il concerto per pianoforte n. 3 di Beethoven.

Lei rimase in silenzio e questa volta tornò indietro con due LP.

- Preferisci Glenn Gould o Backhouse?

- Glenn Gould.

Portò un disco alla cassa e rimise l'altro a posto.

- Qualcos'altro?

- Il disco di Miles Davis con *A Gal in Calico*.

Questa volta ci mise un po' più di tempo, ma alla fine tornò con il vinile in mano.

- Poi?

- A posto così. Grazie.

La ragazza allineò i tre dischi sul bancone.

- Questi li ascolti tutti tu?

- No, sono regali.

- Come sei generoso!

- A quanto pare.

La ragazza si strinse nelle spalle con aria severa. "Sono cinquemilacinquecentocinquanta yen," disse. Pagai il conto e presi il pacchetto con i dischi.

- Beh, comunque grazie a te sono riuscita a vendere tre dischi prima di pranzo.

- Meno male.

La ragazza, sospirando, tornò a sedersi sulla sedia dietro al bancone e riprese a sfogliare il fascio dei conti.

- Ti occupi sempre da sola del negozio?

- C'è un'altra ragazza. Ora è fuori per il pranzo.

- E tu?

- Mi da il cambio quando torna.

Tirai fuori le sigarette dalla tasca, ne accesi una e per un po' la osservai mentre era intenta nelle sue mansioni.

- Ehi, non è che pranzeresti insieme a me?

Lei scosse il capo senza distogliere lo sguardo dai conti.

- Mi piace mangiare da sola.

- Anche a me.

- Ah sì?

Mise da parte le note con fare seccato, inserì sul lettore il nuovo LP degli Harpers

Bizarre e abbassò la puntina.

- E allora perché mi inviti?

- Vorrei provare a cambiare abitudini, ogni tanto.

- Cambiale da solo.

Riprese sotto mano i conti e andò avanti col suo lavoro.

- Non mi invitare più.

lo annui.

- Credo di avertelo già detto, ma sei davvero pessimo.

Detto ciò, con le labbra ancora arrotondate, sfogliò rapidamente le scartoffie con le sue quattro dita.

16

Quando entrai al J's Bar, il Sorcio stava leggendo un romanzo di Henry James spaventosamente lungo, quanto un elenco telefonico.

- Interessante?

Levò lo sguardo dal libro e scosse la testa in segno di diniego.

- Però ho letto un sacco di libri. Dopo aver parlato con te l'altro giorno. Hai presente "preferisco una bella bugia ad una triste verità"?

- No.

- Roger Vadim, il regista. Poi senti questa. "Un intelletto superiore è in grado di abbracciare due concetti in contrasto tra loro e, allo stesso tempo, di mostrare appieno le loro funzionalità".

- Chi l'ha detto?

- Non me lo ricordo. Credi che sia vero?

- È una balla.

- Perché?

- Ti svegli alle tre di notte e hai fame. Apri il frigorifero, ma non c'è niente. Che fai?

Dopo aver riflettuto un po', il Sorcio rise a gran voce. Chiamai J, ordinai birra e patatine fritte, tirai fuori il pacchetto con il vinile e lo diedi al Sorcio.

- E questo cos'è?

- Un regalo di compleanno.

- Ma è il mese prossimo.

- Il mese prossimo non ci sarò più.

149

Il Sorcio, con il pacchetto ancora in mano, si fece pensieroso.

- Davvero?... Mi mancherai, - disse, poi aprì il pacchetto, tirò fuori il disco e lo osservò per un po'.

- Beethoven, concerto per pianoforte n.3, esecuzione di Glenn Gould. Mmh... Non l'ho mai ascoltato. Tu?

- Nemmeno.

- Comunque grazie. Diciamo che chiaramente, sono davvero felice.

17

Per tre giorni continui a cercare il suo numero di telefono. Quello della ragazza che mi aveva prestato il disco dei Beach Boys.

Andai alla segreteria della mia vecchia scuola superiore, consultai l'archivio dei diplomati e lo trovai. Eppure, se provavo a chiamare quel numero, rispondeva un annuncio registrato che diceva che il recapito non era attualmente in uso. Chiamai il centralino per la ricerca dei numeri telefonici e riferii il nome della ragazza, ma il centralinista, dopo una ricerca di cinque minuti, mi disse che non c'era proprio nessuno con quel nome nell'elenco telefonico. "Con quel nome" mi è proprio piaciuto. Ringraziai e chiusi la chiamata.

Il giorno seguente, provai a chiamare alcuni dei miei vecchi compagni di classe e chiesi loro se avessero sue notizie, ma nessuno ne sapeva niente e, anzi, la maggior parte nemmeno si ricordava della sua esistenza. L'ultima persona, anche se non so perché, mi disse che non aveva intenzione di parlare con me e mi chiuse il telefono in faccia.

Il terzo giorno tornai alla scuola e mi feci dire il nome dell'università dove aveva proseguito gli studi. Era entrata nella facoltà di letteratura inglese di un'università femminile di second'ordine di Yamanote. Chiamai la segreteria dell'istituto, dissi che ero il responsabile del controllo qualità dei condimenti per le insalate della Mc Cormick e che, poiché volevo mettermi in contatto con la ragazza per un sondaggio, volevo sapere indirizzo e numero di telefono esatti. "Mi dispiace molto, ma è per una questione importante," dissi. Mi dissero di richiamare un quarto d'ora più tardi e nel frattempo uno dei segretari avrebbe fatto una ricerca. Dopo aver bevuto una bottiglia di birra, chiamai di nuovo, ma mi comunicarono che la ragazza aveva consegnato il modulo di rinuncia agli studi il marzo di quell'anno. "La ragione è 'cura per malattia'," disse lui, ma non sapeva né di che tipo di malattia si trattasse, né se si fosse rimessa abbastanza da

poter mangiare insalata, né perché avesse consegnato un modulo di rinuncia agli studi e non uno di sospensione.

- Va bene anche un vecchio indirizzo, mi capisce? - chiesi io e lui provò a cercarlo.

Mi diede quello di una pensione vicino all'università. Provai a fare una chiamata, mi rispose qualcuno che sembrava essere la padrona di casa, la quale mi disse che la ragazza aveva abbandonato la stanza in primavera e che non sapeva dove se ne fosse andata, poi buttò giù. In un modo che pareva suggerire che non volesse nemmeno saperlo, dove fosse andata.

Questo fu il capolinea del legame che mi univa a lei. Tornai a casa e bevvi una birra, mentre da solo ascoltavo *California Girls*.

18

Squillò il telefono. Io, mezzo addormentato sulla sedia di vimini, guardavo in maniera distratta un libro che avevo aperto. Venne un acquazzone serale, le grosse gocce bagnavano le foglie del giardino, poi passò. Una volta finita la pioggia, si levò un vento umido proveniente da sud che sapeva di mare e che fece tremare lievemente le foglie delle piante ornamentali nei vasi allineati sulla veranda, poi la tenda.

- Pronto? - disse la ragazza. Il suo modo di parlare ricordava un fragile bicchiere che viene poggiato delicatamente su un tavolino dall'equilibrio precario.

- Ti ricordi di me?

Feci un attimo finta di riflettere.

- Come va la vendita di dischi?

- Non molto bene. Le vendite saranno in calo, probabilmente. Nessuno ascolta LP.

- Già.

Picchiettò il bordo del telefono con le unghie.

- Per trovare il tuo numero di telefono ho fatto una fatica assurda.

- Davvero?

- Ho provato a chiedere al J's Bar. E il titolare ha chiesto al tuo amico. Quel tipo alto, un po' strano.¹ Stava leggendo Molière.

¹ Nella traduzione di Antonietta Pastore si trova invece: "Poi ho chiesto al Jay's Bar. Avevo sentito che il padrone è un tuo amico. Quel tipo alto un po' strano. [...]" (Cfr. MURAKAMI Haruki, *Vento & Flipper*, p. 54) Tuttavia, il testo originale, invece, recita: 「『ジェイズ・バー』で尋ねてみたの。店の人があなたのお友達に訊ねてくれたわ。」 (Cfr. MURAKAMI Haruki, *Kaze no uta wo kike*, p.72). La mia versione si attiene a quella originale. [N.d.t.]

- Naturalmente.

Silenzio.

- Erano tutti tristi. "Non è che non viene da una settimana perché non sta bene?" dicevano.

- Non sapevo di avere tutto questo successo.

- Sei arrabbiato con me?

- Perché?

- Perché ti ho detto delle cose orribili. Quindi mi volevo scusare.

- Ehi, non farti problemi, con me. E se te li fai lo stesso, vai al parco e butta della soia o qualcos'altro ai piccioni.

La ragazza sospirò e la sentii accendersi una sigaretta, visto che era rivolta verso la cornetta. In sottofondo si sentiva *Nashville Skyline* di Bob Dylan. Chissà se chiamava dal negozio.

- Non è questione di come ti senti tu. Quanto meno non avrei dovuto parlarti in quel modo, - disse rapidamente.

- Sei dura verso te stessa.

- Già, penso sempre che vorrei esserlo.

Tacque per un po'.

- Magari potremmo vederci stasera.

- Certo.

- Alle otto al J's Bar. Va bene?

- Sì.

- ...Ehi, ne ho passate delle brutte.

- L'avevo capito.

- Grazie.

Buttò giù il telefono.

A parlarne, mi dilungherei, ma ho ventuno anni.

Sono ancora piuttosto giovane, anche se non più come prima. Se non me ne facessi una ragione, non mi rimarrebbe altro che gettarmi dal tetto dell'Empire State Building una domenica mattina.

Una volta, in un film sulla Grande Crisi, sentii questa battuta:

- Sai, ogni volta che passo sotto l'Empire State Building, apro l'ombrello. Dall'alto cadono uomini come se piovesse!

Ho ventuno anni e, quanto meno, ora come ora, non ho intenzione di morire. Fino ad oggi sono andato a letto con tre ragazze.

La prima era una compagna di classe delle superiori, avevamo diciassette anni e credevamo di amarci reciprocamente. Nel mezzo di un boschetto, lei si tolse le scarpe *slip-on*, i bianchi calzini di cotone, il vestito verde di tessuto a coste, poi la buffa biancheria, chiaramente di una taglia sbagliata e, dopo una breve esitazione, anche l'orologio da polso. Così ci stringemmo l'un l'altra sopra l'edizione della domenica dell'*Asahi Shinbun*.

Ci lasciammo di punto in bianco alcuni mesi dopo il diploma delle scuole superiori. Non ricordo la motivazione, ma era una di quelle ragioni di cui ci si dimentica. Da allora non l'ho più incontrata. Nelle notti in cui non riesco a dormire, a volte penso a lei. Tutto qui.

La seconda partner fu una hippy che incontrai alla stazione della metropolitana di Shinjuku. Aveva sedici anni, non aveva un soldo né un posto dove dormire e, tra l'altro, era quasi del tutto senza seno, ma sembrava una ragazza intelligente, con dei begli occhi. Quella sera a Shinjuku infuriava una manifestazione molto violenta e treni, autobus e tutti gli altri mezzi erano completamente bloccati.

- Se te ne vai in giro in un posto del genere, ti arrestano, - le dissi. Lei, accovacciata oltre oltre i tornelli fuori servizio, leggeva un giornale raccolto dalla spazzatura.

- Però i poliziotti mi danno da mangiare.

- Ti guardano male.

- Ci sono abituata.

Mi accesi una sigaretta e ne offrii una anche a lei. A causa dei fumogeni mi bruciavano gli occhi.

- Non hai mangiato?

- Non da stamattina.

- Dai, ti preparo qualcosa. In ogni caso, esci da lì.

- Perché vuoi darmi da mangiare?

- Chissà.

Il perché, non lo sapevo nemmeno io, ma la feci uscire a forza dall'area oltre i tornelli

e camminammo fino a Mejiro lungo una strada bloccata al traffico pedonale.

Quella ragazzina così taciturna rimase a casa mia per circa una settimana. Ogni giorno si svegliava dopo mezzogiorno, mangiava, fumava una sigaretta, leggeva distrattamente un libro, guardava la televisione e, ogni tanto, faceva sesso con me, con aria di indifferenza. Le uniche cose che aveva con sé erano una borsa di tela bianca e, dentro di essa, una pesante giacca a vento, due magliette, un paio di blue jeans, tre capi di biancheria intima sporchi e una scatola di tampax.

- Da dove vieni? - provai a chiederle un giorno.

- Da un posto che non conosci, - mi rispose, e non aggiunse altro.

Un giorno, tornai dal supermercato con le borse della spesa, ma lei era sparita. Così come la sua borsa bianca. Oltre a quella, alcune altre cose erano scomparse. I pochi spiccioli che avevo lasciato sparsi sopra il tavolo, la scatola di cartone con dentro le sigarette e una mia maglietta lavata. Sul tavolo c'era un pezzetto di carta, forse un messaggio, e vi erano scritte solo due parole: "Che stronzo". Probabilmente si riferiva a me.

La mia terza ragazza era una studentessa di letteratura francese che avevo conosciuto nella biblioteca dell'università, ma, durante le vacanze primaverili dell'anno seguente, si impiccò nella boscaglia che costeggiava il campo da tennis e morì. Nessuno si accorse del suo cadavere fino all'inizio del nuovo semestre e così rimase appesa, completamente esposta al vento, per due settimane. Ora, quando si fa sera, nessuno si avvicina più a quel boschetto.

20

Era seduta al bancone del J's Bar con aria maliziosa, grattava il fondo del suo bicchiere di ginger-ale con la cannuccia, il ghiaccio era quasi del tutto sciolto.

- Pensavo che non saresti venuto, - disse con aria sollevata, non appena mi sedetti accanto a lei.

- Non manco mai di parola. Ho avuto un contrattempo e ho fatto tardi.

- Che contrattempo?

- Scarpe. Ho lucidato le scarpe.

- Quelle scarpe da basket? - chiese indicando con fare dubbioso le mie scarpe da

ginnastica.

- Ma no, quelle di mio padre. È una regola di famiglia. "I bambini devono assolutamente lucidare le scarpe del padre".

- E perchè?

- Chi lo sa. Probabilmente le scarpe rappresentano qualcosa. Comunque, mio padre ogni sera puntualmente torna a casa alle otto e ogni volta gli lucido le scarpe, poi esco al volo a bere una birra.

- È una buona abitudine.

- Dici?

- Sì. Dovresti ringraziare tuo padre.

- Ringrazio che abbia solo due piedi.

Lei rise sommessamente.

- Di certo avrai una famiglia fantastica.

- Già, se, oltre a essere fantastica, non avessimo più soldi, piangerei dalla felicità!

Lei continuò a mescolare il suo ginger-ale con la punta della cannuccia.

- Però la mia famiglia era molto più povera.

- Come lo sai?

- Dall'odore. I ricchi riescono a fiutare l'odore dei soldi, la gente povera quello di altra gente povera.

Mi versai nel bicchiere la birra che J mi aveva portato.

- Dove sono i tuoi genitori?

- Non mi va di parlarne.

- Come mai?

- Le persone rispettabili non parlano delle difficoltà della propria famiglia agli estranei.

No?

- Tu sei una persona rispettabile?

Riflettè per quindici secondi.

- Vorrei diventarlo. Sul serio. È così per chiunque, no?

A questo decisi di non rispondere.

- Però è meglio parlarne, - dissi.

- Perché?

- Innanzitutto, prima o poi dovrai comunque parlarne con qualcuno e, in secondo luogo, io non ne parlerei con nessuno.

Lei rise, si accese una sigaretta, aspirò tre boccate di fumo e, nel mentre, fissò le

venature del rivestimento in legno del bancone.

- Mio padre morì cinque anni fa per un tumore al cervello. È stato terribile. Ha sofferto per due anni interi. A causa di questo, abbiamo speso tutti i nostri soldi. Non è rimasto un bel niente. In più la famiglia si è ridotta in pezzi, si è disgregata nell'aria.

Una storia che si sente spesso. No?

Io annuii.

- E tua madre?

- Vive da qualche parte. Mi manda la cartolina d'auguri di buon anno.

- Sembra che non ti piaccia.

- Esatto.

- Hai fratelli o sorelle?

- Ho una sorella gemella. E basta.

- Dove vive?

- Lontano trentamila anni luce, più o meno.

Dopo aver detto così, rise nervosamente e spinse da parte il bicchiere di ginger-ale.

- Non è bello parlare male della propria famiglia. È deprimente.

- Non ci faccio mica caso. Ognuno ha il suo fardello.

- Anche tu?

- Certo. Piango sempre stringendo forte nella mano la crema da barba!

Lei rise divertita. Una di quelle risate che non faceva da tanto tempo.

- Ehi, perché stai bevendo ginger-ale? - provai a chiederle. - Non avrai mica smesso di bere?

- Mmmh, ne avevo intenzione, ma ne ho abbastanza.

- Cosa bevi?

- Del vino bianco bello fresco.

Chiamai J e ordinai un'altra birra e del vino bianco.

- Senti, com'è avere una sorella gemella?

- Vediamo, è strano. Stessa faccia, stesso quoziente intellettivo, stessa taglia di reggiseno... è sempre stato irritante.

- Vi scambiavano spesso?

- Sì, fino all'età di otto anni. Quell'anno le mie dita diventarono nove e nessuno si è più sbagliato.

Così dicendo allineò le mani, incollate sul bancone, come un pianista concertista quando si concentra. Le presi la mano sinistra e la osservai attentamente sotto la luce

delle basse illuminazioni. Era piccola, fresca come un bicchiere da cocktail; vi cui erano allineate in maniera gradevole quattro dita, così, naturalmente, come se fossero così dalla nascita. Quella naturalezza era qualcosa di vicino a un miracolo, o quanto meno era di gran lunga più convincente di una mano con sei dita.

- A otto anni ho infilato il mignolo nel motore dell'aspirapolvere. È saltato via.

- E adesso, dov'è?

- Cosa?

- Il tuo mignolo.

- Chi si ricorda! - disse ridendo. - Sei il primo che mi chiede una cosa del genere.

- Ti da fastidio non avere il mignolo?

- Sì, quando indosso i guanti.

- Oltre a quello?

Lei scosse il capo.

- Sarebbe una bugia se dicessi che non mi importi nulla. Però lo faccio allo stesso modo di come altre ragazze si preoccupano del collo grosso o dei peli grossi sulle gambe.

lo annui.

- Che stai facendo adesso?

- Frequento l'università. A Tokyo.

- Al momento sei tornato a casa?

- Esatto.

- Cosa studi?

- Biologia. Mi piacciono gli animali.

- Anche a me.

Bevvi la birra rimasta nel bicchiere e presi una manciata di patatine fritte.

- Sai che la famosa pantera che viveva a Bhagalpur, in India, in tre anni ha divorato trecentocinquanta indiani?

- Davvero?

- Poi il colonnello inglese Jim Corbett, convocato per sterminare le pantere, in otto anni ammazzò di botte centoventicinque pantere e tigri, compresa quella. Ti piacciono lo stesso gli animali?

Lei spense la sigaretta, bevve un sorso di vino, dopodiché mi fissò per un po' in volto, meravigliata.

- Certo che sei proprio strano tu.

Mezzo mese dopo che la mia terza ragazza morì, lessi *La Strega* di Michelet. Che libro fantastico. C'era un passo che recitava così:

Rémy, illustre giudice di Lorena, mandò al rogo ottoceno streghe ottocento streghe ed era orgoglioso di questo "regime di terrore". Diceva: "La mia giustizia è tanto buona che, l'anno scorso, sedici si sono ammazzate per non passare dalle mie mani." (trad. Shinoda Kōichirō)

Non ci sono parole per descrivere il punto che dice "La mia giustizia è tanto buona che..."

Squillò il telefono.

In quel momento mi stavo rinfrescando il viso con la *Carmine Lotion*, perché l'avevo completamente bruciato in piscina. Dopo il decimo squillo, rassegnato, mi scrollai le garze di cotone, ben allineate a griglia sul viso, mi alzai dalla sedia e sollevai la cornetta del telefono.

- Ciao! Sono io.

- Ciao, - risposi.

- Stavi facendo qualcosa?

- Niente.

Mi asciugai il volto in fiamme con l'asciugamano che avevo avvolto sul collo.

- Ieri mi sono divertita. Era da tanto tempo che non succedeva.

- Meno male.

- Mmh... ti piace lo spezzatino di carne?

- Sì.

- Visto che l'ho preparato e per finirlo da sola ci metterei una settimana, ti va di venire a mangiarlo?

- Non sarebbe male.

- Ok, vieni tra un'ora. Se ritardi, butto tutto nella pattumiera. Intesi?

- Intesi...

- Non mi piace aspettare. Tutto qui.

Detto ciò, buttò giù il telefono senza nemmeno aspettare che ribattessi.

Mi riappisolai sul divano e, mentre ascoltavo la classifica "top forty" della radio, fissai distrattamente il soffitto per una decina di minuti, dopodiché entrai in doccia, mi rasai delicatamente la barba con l'acqua calda e infine indossai una camicia e delle bermuda fresche di lavanderia.

Era una serata piacevole. Mentre ammiravo il sole che tramontava, guidai l'auto costeggiando il litorale, poi comprai due bottiglie di vino fresche e una confezione di sigarette, appena prima di imboccare la statale.

Mentre lei apparecchiava la tavola e vi sistemava un servizio bianchissimo, io tentavo di aprire il tappo di sughero della bottiglia di vino con la punta di un coltello da frutta. Nella stanza c'era un caldo soffocante causato dal caldo vapore dello spezzatino.

- Non credevo che avrebbe fatto così caldo. È un inferno.

- All'inferno fa più caldo.

- Pare che tu l'abbia provato.

- L'ho sentito da qualcuno. Fa caldissimo e, quando sei sul punto di andare fuori di testa, vieni portato in un posto appena un po' più fresco. Poi, come ti riprendi un minimo, ti riportano indietro.

- Come una sauna, insomma.

- Esatto. Solo che lì dentro impazzisci, e alcuni non fanno mai ritorno.

- E cosa fanno?

- Vengono accompagnati in paradiso. Poi, una volta là, sono costretti a fare gli imbianchini. Insomma, le pareti del paradiso devono essere per forza bianche. Basta una macchia e sono guai. Non farebbe una bella impressione. Per questo motivo, la maggior parte di loro si rovina la trachea, non facendo altro che imbiancare pareti dalla mattina alla sera.

Lei non fece altre domande. Dopo aver rimosso con molta attenzione i trucioli di sughero caduti dentro la bottiglia, versai il vino in due bicchieri.

- Vino freddo, cuore caldo, - disse al momento del brindisi.

- Cos'era, quello?

- Una pubblicità televisiva. Vino freddo, cuore caldo. Non l'hai mai vista?

- No.

- Non guardi la televisione?

- Poco. In passato la guardavo spesso, però. Il mio programma preferito era *Lassie*. Il primo, ovviamente.

- Ti piacciono proprio gli animali, eh.

- Esatto.

- Io invece la guardo per tutto il giorno, se ho del tempo libero. Qualsiasi cosa. Ieri ho guardato un dibattito tra biologi e chimici. Tu l'hai visto?

- No.

Bevve un sorso di vino e scosse il capo come per ricordarsi qualcosa.

- Pasteur aveva un'intuitività scientifica.

- Intuitività scientifica?

- Insomma, normalmente gli scienziati ragionano così: A uguale B, B uguale C, allora A uguale C, q.e.d, giusto?

Annuii.

- Però Pasteur era diverso. Nella sua testa c'era "A uguale C" e basta. Nessuna dimostrazione. Tuttavia, è stata la storia a dimostrare l'esattezza delle sue teorie, durante la sua vita ha fatto un sacco di scoperte preziose.

- La vaccinazione.

Lei posò il bicchiere di vino sul tavolo e mi guardò con aria meravigliata.

- Ma non è Jenner quello dei vaccini? Meno male che sei stato ammesso all'università.

- Allora è quello degli anticorpi contro la rabbia e della pastorizzazione.

- Esatto.

Rise con aria di trionfo, senza mostrare i denti, poi finì il bicchiere di vino e se ne versò un altro da sola.

- È nel dibattito televisivo che hanno definito quella capacità "intuitività scientifica". Tu ce l'hai?

- Quasi per niente.

- Vorresti averla?

- Potrebbe servire a qualcosa. La si potrebbe usare quando si va a letto con una ragazza.

Lei rise, andò in cucina e tornò con la pentola dello spezzatino, una terrina di insalata e dei panini. Finalmente, dalla finestra spalancata, poco alla volta penetrò un vento rinfrescante.

Mangiammo con calma, mentre ascoltavamo un disco con il suo lettore. Nel frattempo,

lei mi fece per lo più domande a riguardo dell'università e della vita a Tōkyō. Discorsi non particolarmente interessanti. Esperimenti sui gatti ("Ovviamente non li uccidiamo," mentii io. "Sono più che altro esperimenti sulla loro psiche," dissi. Ma, in realtà, in due mesi avevo fatto fuori trentasei gatti di varie dimensioni), manifestazioni e scioperi. Poi le mostrai il segno rimasto sull'incisivo che mi aveva spezzato un poliziotto.

- Vuoi vendicarti?

- Ma figurati, - risposi.

- Perché? Io, se fossi in te, troverei quel poliziotto e gli spaccherei un paio di denti con un martello.

- Io sono io, poi ormai è una storia finita. Tra l'altro, gli sbirri hanno tutti la stessa faccia, sarebbe impossibile trovarlo.

- Allora, dov'è il senso?

- Il senso?

- Il senso del tuo dente rotto.

- Non c'è, - risposi.

Dopo aver fatto un grugnito con aria contrariata, mangiò un boccone di spezzatino.

Conclusa la cena, bevemmo un caffè, lavammo i piatti l'uno accanto all'altra nell'angusta cucina, poi, tornati al tavolo, ci accendemmo una sigaretta e ascoltammo un disco degli M.J.Q.

Lei indossava una camicetta che lasciava ben trasparire la forma dei capezzoli e dei comodi pantaloncini di cotone a vita alta; per di più, i nostri piedi si erano incontrati più volte sotto al tavolo, così, ogni volta che succedeva, diventavo sempre più rosso.

- Era buono?

- Molto!

Lei si morse leggermente il labbro inferiore.

- Perché non dici mai nulla finché qualcuno non te lo chiede?

- Mah, è un vizio. Ogni volta mi dimentico di dire le cose importanti.

- Posso darti un consiglio?

- Prego.

- Se non cambi, sarai tu a rimetterci.

- Può essere. Ma è come per un'auto da rottamare. Se fai aggiustare una cosa, subito ne salta fuori un'altra da un'altra parte.

Lei rise e cambiò il vinile con uno di Malvin Gaye. L'orologio segnava quasi le otto.

- Non è un problema se oggi non hai pulito le scarpe?

- Lo faccio di notte. Insieme ai denti.

Poggiai i gomiti sottili sul tavolo e, col mento comodamente posato su di essi, parlò fissandomi negli occhi. Questo mi fece sentire terribilmente smarrito. Feci finta di accendemi una sigaretta, di guardare fuori dalla finestra, provando più volte a farle distogliere lo sguardo, ma, ogni volta che lo facevo, lei mi guardava con aria ancor più divertita.

- Sai, ci credo.

- A cosa?

- Che tu non mi abbia fatto niente, quel giorno.

- Perché lo pensi?

- Me lo vuoi chiedere?

- No, - dissi.

- Ora che me lo dici, in effetti ci ho pensato, - ridacchiò, mi versò del vino e poi si mise a fissare la scura finestra, come se stesse riflettendo su qualcosa.

- A volte penso che sarebbe straordinario poter vivere senza arrecare alcun fastidio a nessuno. Credi che sia possibile? - mi chiese.

- Chi lo sa.

- Ehi, non è che sto dando fastidio a te?

- Va tutto bene.

- Per adesso?

- Per adesso.

Allungò delicatamente la mano sul tavolo e la poggiò sopra la mia, rimase così per un po', poi la ritrasse.

- Domani parto.

- Dove vai?

- Non ho ancora deciso. Vorrei andare in un posto tranquillo, fresco. Per circa una settimana.

Io annuii.

- Quando torno, ti chiamo.



Tornando a casa, all'improvviso mi ricordai della ragazza con cui ebbi il mio primo appuntamento. È una storia di sette anni fa.

Durante l'incontro, dall'inizio alla fine, mi veniva da chiederle se non si stesse annoiando. Guardammo un film il cui protagonista era Elvis Presley. La colonna sonora faceva così:

We had a quarrel, a lovers' spat

I write I'm sorry but my letter keeps coming back.

She wrote upon it:

Return to sender, address unknown.

No such person, no such zone.

Come scorre veloce, il tempo.

23

La terza ragazza con cui sono andato a letto, chiamò il mio pene la mia *raison d'être*.



Tempo fa, provai a scrivere un romanzo incentrato sulla *raison d'être* dell'uomo. Alla fine non l'ho concluso, ma nel frattempo ho continuato a pensare ad essa e, a causa di questo, sono stato preso da uno strano vizio: quello di dover convertire qualsiasi cosa in una cifra. Sono stato perseguitato da questo impulso per circa otto mesi. Non appena salivo in treno, come prima cosa contavo i passeggeri, poi gli scalini e, se mi avanzava del tempo, mi prendevo le pulsazioni. Stando alle registrazioni di quel periodo, tra il quindici agosto del 1969 e il tre aprile dell'anno seguente, ho assistito a trecentocinquantaotto lezioni universitarie, ho fatto sesso cinquantaquattro volte e ho fumato seimilanovecentoventuno sigarette.

A quei tempi, pensavo seriamente che forse avrei potuto trasmettere qualcosa agli altri trasmutando ogni cosa in un numero in quella maniera. E che, fintanto che avessi avuto qualcosa da comunicare, la mia esistenza avrebbe dovuto essere certa.

Tuttavia, naturalmente, a nessuno interessa quante sigarette abbia fumato né il numero di scalini che ho salito né la misura del mio pene. Così persi di vista la mia

raison d'être, e rimasi completamente solo.



Fu così che, quando venni a sapere della morte della mia ragazza, stavo fumando la seimilanovecentoventiduesima sigaretta.

24

Quella sera il Sorcio non bevve nemmeno un goccio di birra. Per niente un buon segno. In compenso, si fece cinque bicchierini di *Jim Beam*.

Stavamo passando il tempo giocando a flipper, in un antro male illuminato nel retro del locale. Il flipper, solo una stupida macchina che offre un modo di passare del tempo morto in cambio di pochi spiccioli. Ma il Sorcio prendeva seriamente qualsiasi cosa. Per questo motivo, il fatto che io, delle sei partite giocate quella sera, ne avessi vinte due fu quasi un miracolo.

- Ehi, che ti è successo?

- Niente, - rispose il Sorcio.

Tornammo al bancone e bevemmo una birra e un *Jim Beam*. Poi, quasi senza parlare, immersi nel silenzio, ascoltammo distrattamente i dischi che si susseguivano al juke box. *Every day people, Woodstock, Spirit in the Sky, Hey There Lonely Girl...*

- Ho un favore da chiederti, - disse il Sorcio.

- Quale?

- Vorrei che incontrassi una persona.

- Una ragazza?

Dopo una breve esitazione, annuì.

- Perché lo chiedi a me?

- A chi altri dovrei chiederlo? - disse velocemente il Sorcio, poi bevve il primo sorso del suo sesto bicchiere di whisky.

- Hai completo e cravatta?

- Ce li ho, ma...

- Domani alle due, - disse lui. - Cosa mai mangeranno per vivere le ragazze?

- Le soles delle scarpe.

- Come no! - rispose il Sorcio.

25

Il cibo preferito del Sorcio sono i *pancake* appena fatti. Ne impila alcuni su un piatto fondo, li taglia accuratamente in quattro con un coltello e ci versa sopra una bottiglietta di coca-cola. La prima volta che lo andai a trovare a casa sua, aveva portato il tavolo fuori, sotto i morbidi raggi del sole di maggio, e stava giusto trangugiando quest'inquietante pietanza.

- Il bello di questo piatto, - mi disse, - è che cibo e bibita sono fusi in un'unica cosa. Degli uccelli selvatici di vari colori e dimensioni si erano radunati nel vasto giardino lussureggiante di alberi e ivi beccavano accanitamente i pop corn disseminati in abbondanza sul prato.

26

Parlerò a riguardo della terza ragazza con cui sono andato a letto.

Parlare di una persona morta è terribilmente difficile, ma parlare di una ragazza che è morta nel fiore dei suoi anni, lo è ancora di più. Perché, per il fatto di essere morta, sarà giovane in eterno.

Per contro, noi ancora in vita, di anno in anno, di mese in mese, di giorno in giorno, invecchiamo. A volte, mi sento di essere invecchiato in un'ora. E questa, spaventoso a dirsi, è la realtà.



Non era affatto una bellezza. Però forse "non era una bellezza" non le rende giustizia. "La sua bellezza non era alla sua altezza" è l'espressione adatta.

Di lei, ho soltanto una fotografia. Sul retro è riportata la data: agosto 1963. L'anno in cui hanno sparato in testa al presidente Kennedy. È seduta su una diga foranea di quello che sembra un luogo di villeggiatura estiva di chissà dove, sorride un po' a disagio. Porta i capelli tagliati corti alla Jean Seberg (o, piuttosto, il taglio mi ha fatto pensare ad Auschwitz) e indossa un lungo abito dall'orlo di percalles rosso.

165

Sembrava un po' impacciata ed era bella. Di una bellezza che poteva trapassare le parti più sensibili del cuore di chi la guardasse. Le labbra delicatamente socchiuse, il piccolo naso rivolto all'insù come un'elegante antenna, la frangetta, che lei sembra aver tagliato da sé, le ricade in maniera spontanea sull'ampia fronte e, da qui fino alle guance appena rigonfie, vi sono dei leggeri segni lasciati dai brufoli.

Aveva quattordici anni, il momento più bello dei suoi ventuno anni di vita. "Vita che poi, di colpo, è svanita nel nulla," non posso fare a meno di pensare. Per quale ragione e a che scopo una cosa simile possa succedere, non riesco a capirlo. Nessuno può.



Mi disse seriamente — non è uno scherzo — che la mia ammissione all'università avvenne grazie a un intervento divino. Erano le quattro del mattino, eravamo nudi nel letto. Provai a chiederle che cosa fosse esattamente un intervento divino.

- Non si può comprendere, - disse, ma poco dopo aggiunse - però cade dal cielo come se fosse una piuma d'angelo.

Provai a immaginarmi la scena di una piuma d'angelo che cade nel mezzo del cortile dell'università, ma, vista da lontano, più che altro sembrava un fazzoletto.



Non riesco a comprendere perché sia morta. Dubito che persino lei stessa lo sapesse.

27

Feci un brutto sogno.

Ero un uccello grande e nero, sorvolavo la giungla muovendomi verso ovest. Avevo delle profonde ferite e macchie di scuro sangue aderivano alle mie piume.

Era da tanto che non sognavo. Proprio perché era davvero tanto che non succedeva, mi ci volle del tempo per realizzare che si trattasse di un sogno. Mi alzai dal letto e, dopo essermi lavato via il fastidioso sudore dal corpo, feci colazione con pane tostato e succo di mela. Per colpa delle sigarette e della birra, mi sembrava di avere la gola imbottita di cotone riciclato. Una volta buttate le stoviglie nel lavandino, scelsi un completo di cotone verde oliva, una camicia stirata quanto meglio possibile e una

cravatta in maglia e, tenendo tutto in mano, mi sedetti davanti al condizionatore del salotto. Il presentatore del notiziario stava assicurando con aria orgogliosa che quello sarebbe stato il giorno più caldo dell'estate. Spensi la televisione, entrai stanza di mio fratello maggiore, lì adiacente, dalla gigantesca montagna di libri ne scelsi alcuni e li esaminai sdraiato sul divano del salotto.

Due anni fa, mio fratello se ne andò in America senza dare spiegazioni, lasciando la camera piena zeppa di libri e la sua ragazza sola. A volte io e lei mangiamo insieme. "Voi due vi somigliate davvero," disse una volta.

- Ma dove? - le chiesi io stupito.

- In tutto, - rispose lei.

Forse è così. E penso che sia a causa delle scarpe che, a turno, abbiamo continuato a lucidare per dieci anni.

L'orologio segnava le dodici, immaginando la calura che avrei trovato fuori, scelsi con fatica una cravatta e indossai la giacca.

Avevo un sacco di tempo e nulla da fare. In tutta calma girai in macchina per la città. È una triste cittadina, stretta e lunga, che dal mare si protende verso le montagne. Rimaneva sempre uguale: il fiume, il campo da tennis, il club di golf, le ampie ville allineate, mura dopo mura, alcuni accoglienti ristoranti, le boutique, la vecchia biblioteca, la pianura dove l'enotera cresce fitta, il parco con le gabbie delle scimmie. Dopo aver vagato per un po' su una strada particolarmente contorta, scesi verso il mare costeggiando il fiume, parcheggiai l'auto vicino alla foce e misi i piedi a rinfrescare nell'acqua. Due ragazze molto abbronzate, con indosso bianchi cappelli e occhiali da sole, si scambiavano la palla nel campo da tennis. A partire dal pomeriggio, i raggi del sole si erano fatti d'un tratto intensi e, ogni volta che le due ragazze vibravano colpi con la racchetta, il loro sudore si spargeva sul campo.

Dopo aver guardato la scena per circa cinque minuti, tornai alla macchina, inclinaì lo schienale, chiusi gli occhi e per un po' ascoltai il rumore delle palline colpite che si confondeva con quello delle onde. Il profumo del mare portato dal leggero vento del sud e l'odore dell'asfalto rovente mi fecero tornare in mente ricordi di estati passate.

Il tepore della pelle di ragazza, il vecchio rock'n'roll, camice con bottoni al colletto appena lavate, la puzza di fumo di sigarette fumate negli spogliatoi della piscina, deboli

presagi, tutti sogni estivi che sembrava dovessero continuare per sempre. Ma giunse un'estate - quando sarà stato? - in cui quell'illusione non si ripresentò.

Quando alle due in punto parcheggiai la macchina davanti al J's Bar, il Sorcio, seduto sul guardrail, stava leggendo *Cristo di nuovo in croce* di Kazantzakis.

- Dov'è la tua ragazza? - provai a chiedergli.

Il Sorcio, in silenzio, chiuse il libro e, dopo essere salito in macchina, si infilò gli occhiali da sole.

- Ho chiuso.

- Chiuso?

- Chiuso.

Sospirai profondamente, allentai il nodo della cravatta e, gettata la giacca sul sedile posteriore, mi accesi una sigaretta.

- Allora, dove è diretto?

- Allo zoo.

- Bene! - risposi io.

28

Voglio parlare della città. La città in cui sono nato, cresciuto e in cui per la prima volta ho dormito con una ragazza.

Dinanzi, il mare; Sul retro, le montagne; accanto, una gigantesca città portuale. La mia è una città piuttosto piccola. Di ritorno dal porto, quando percorro la statale in macchina a tutta velocità, non fumo mai. Nel tempo che impiega un fiammifero a consumarsi, la macchina attraversa l'intera città.

La popolazione è di poco più di settantamila abitanti. Probabilmente, tra cinque anni questa cifra non sarà quasi per nulla cambiata. Di essi, la maggior parte vive in una casa a due piani con giardino, possiede una macchina e, anzi, molte famiglie ne possiedono due.

Queste stime non sono un prodotto della mia immaginazione, le ha accuratamente pubblicate l'Ufficio Statistiche del municipio a fine anno. Case a due piani, niente male. Il Sorcio viveva in una villetta a tre piani, nel terrazzo c'era persino una serra. Il piano interrato, scavato in un pendio, fungeva da garage, dove la Benz di suo padre e la sua Triumph TR3 stavano comodamente l'una accanto all'altra. Inspiegabilmente, la parte

della casa del Sorcio che più avesse un'atmosfera familiare, era proprio questa. Nell'ampio garage in vecchio stile, che dava nettamente la sensazione di essere finiti in un aereo di piccole dimensioni, erano accatastate un mucchio di cose ormai vecchie: una televisione, un frigorifero, un divano, un set di tavolo e sedie, un impianto stereo, una credenza. Qui, abbiamo passato dei bei momenti insieme a bere birra.

Non so quasi nulla a riguardo del padre del Sorcio. Non l'ho nemmeno mai incontrato. Se provavo a chiedergli che tipo di uomo fosse, il Sorcio mi rispondeva candidamente che fosse molto più vecchio di lui e che fosse un uomo.

Secondo alcune voci, pare che un tempo egli fosse terribilmente povero, prima della guerra.

Subito prima dell'inizio del conflitto, il padre del Sorcio si diede un gran daffare, acquistò una fabbrica di prodotti chimici e iniziò a vendere un unguento contro gli insetti. C'erano alcuni dubbi sulla sua efficacia, ma, con la progressiva espansione del fronte verso sud a proprio favore, le vendite della pomata salirono alle stelle.

Finita la guerra, buttò gli unguenti in magazzino e questa volta mise sul mercato dei nutrienti dall'aria sospetta che, verso la fine della guerra di Corea, vennero improvvisamente convertiti in detersivi per la casa. Si mormora che le componenti di tutti i prodotti fossero le stesse. È probabile che fosse così.

Venticinque anni fa nella giungla della Nuova Guinea c'erano montagne di cadaveri di soldati giapponesi ricoperti di crema repellente per gli insetti, oggi nei cessi di ogni casa c'è un lucido per le tubature delle toilette della stessa marca.

Fu così che il padre del Sorcio divenne ricco.

Naturalmente tra i miei amici ve n'era anche uno di origini modeste. Suo padre era un autista di autobus pubblici. Magari esisteranno anche conducenti ricchi, ma il padre del mio amico era uno di quelli poveri. Visto che i suoi genitori non erano quasi mai a casa, andavo spesso a trovarlo. Il padre, se non era su un autobus, era all'ippodromo, mentre la madre era fuori tutto il giorno per lavori part-time.

Io e questo ragazzo eravamo compagni di classe alle scuole superiori: ho un breve aneddoto su come siamo diventati amici.

Un giorno, mentre stavo facendo pipì durante la pausa pranzo, venne accanto a me e si tirò giù la zip dei pantaloni. In silenzio, finimmo di urinare pressappoco nello stesso momento e ci lavammo insieme le mani.

- Ehi, ho una bella roba, - disse asciugandosi le mani sul sedere.

- Davvero?

- Vuoi che te la mostri?

Dal portafogli tirò fuori una foto e me la passò. Era la foto di una donna nuda con le gambe spalancate e una bottiglia di birra infilata proprio lì in mezzo.

- Non è forte?

- Eccome.

- Se vieni a casa mia, ce ne sono molte di più da vedere, - disse.

Fu così che diventammo amici.

Nella mia città, ci sono diversi tipi di persone. In diciotto anni, ho imparato molto, lì. Le sue radici sono affondate saldamente nel mio cuore e quasi tutti i miei ricordi sono legati ad essa. Tuttavia, quando sono stato ammesso all'università e me ne sono andato in primavera, nel profondo del mio animo mi sono sentito sollevato.

Quando durante le vacanze estive e primaverili faccio ritorno, perlopiù passo il tempo a bere birra.

29

Il Sorcio rimase di pessimo umore per circa una settimana. Forse a causa dell'imminente arrivo dell'autunno, forse a causa dell'ex ragazza. Lui non disse una parola a riguardo.

Approfittai di un momento in cui non si vedeva in giro e acchiappai J per provare a sondare il terreno.

- Secondo te cos'è successo al Sorcio?

- Mah, non lo so bene nemmeno io. Sarà il fatto che ormai l'estate stia finendo.

Ogni volta, con l'approssimarsi dell'autunno, a poco a poco l'animo del Sorcio si faceva sempre più cupo. Si sedeva al bancone, leggeva svogliatamente un libro e, di qualsiasi cosa io iniziassi a parlare, mi dava risposte minimali, prive di qualsiasi interesse. Non appena si faceva sera, tutt'a un tratto smetteva con le birre e iniziava a bere bourbon come un pazzo, buttava i soldi senza remore nel juke box accanto al bancone e faceva perdere la testa a J prendendo a calci la macchina del flipper fino a che non scattava il tilt.

- Forse si sente abbandonato. Capisco quel sentimento, - disse J.

- Mmh...

- Sì, tutti se ne vanno da qualche parte, tornano a scuola, sul luogo di lavoro. Anche per te è così, no?

- Già.

- Cerca di capirlo.

Annuii.

- Che mi dici della sua ex ragazza?

- Dagli un po' di tempo e se la dimentica, sicuro.

- Non è che è successo qualcosa di brutto?

- Chissà, - rispose in maniera ambigua J, per poi tornare alle sue mansioni. Io, senza fare altre domande, infilai un po' di monete nel juke box, scelsi alcuni brani, tornai al bancone e bevvi la mia birra.

Dopo circa dieci minuti, J tornò di fronte a me.

- Senti, il Sorcio non ti ha detto nulla?

- No.

- Che strano.

- Dici?

J, continuando a strofinare più volte il bicchiere che aveva tra le mani, rimase assorto.

- Sicuramente vorrà parlare con te.

- E perché non lo fa?

- È dura, sai. Ha paura di essere preso in giro.

- Non lo farei mica.

- Ma è così che sembra. Mi hai sempre dato quell'impressione. Anche se sei un ragazzo gentile, una parte di te è, come dire, distaccata. Senza offesa, eh.

- Ho capito.

- È solo che, insomma, ho vent'anni in più di te, e ti dico che solo per questo tuo aspetto potresti passare dei guai con tante persone. Quindi, questo prendilo come, vediamo...

- Un consiglio della nonna.

- Esattamente.

Risi e bevvi la mia birra.

- Proverò io a iniziare il discorso, con il Sorcio.

- Sì, fai bene.

J spense la sigaretta e tornò al suo lavoro. Io mi alzai, andai al bagno e, lavate le mani, già che c'ero mi guardai allo specchio. Poi, annoiato, bevvi un'altra birra.

30

Una volta era un'epoca in cui nessuno pensava di voler vivere in maniera *cool*. Verso la fine del liceo decisi che avrei espresso solo la metà di quello che sentivo nel cuore. Ormai ho scordato il motivo, ma per molti anni continuai a mettere in pratica quell'idea. Così, un giorno, scoprii di essere diventato davvero una persona che riesce a comunicare i propri sentimenti solo a metà.

Non so se questo abbia a che fare con l'essere *cool*. Ma, se si può definire *cool* un frigorifero che durante l'anno deve essere sbrinato, allora vale lo stesso anche per me. Ed è così che, in questo tempo ristagnante, mentre cerco di respingere a suon di sigarette e birra la consapevolezza di voler sprofondare immediatamente nell'oblio del sonno, vado avanti a scrivere.

Entro e rientro nella doccia fumante, mi rado la barba due volte al giorno e ascolto vecchi LP, ancora e ancora. In questo momento, alle mie spalle sta risuonando il disco, ormai obsoleto, di Peter Paul&Mary.

"Don't think twice, it's all right."

31

Il giorno seguente, invitai il Sorcio a uscire e insieme andammo alla piscina di un hotel di Yamanote. L'estate stava finendo e, anche a causa del traffico disagiata, c'erano solamente una decina di persone. Inoltre, metà di esse erano americani, ospiti dell'hotel più interessati a prendere il sole che a nuotare.

Nell'hotel, una seconda casa ristrutturata della vecchia aristocrazia, si estendeva un prato che formava un magnifico giardino e, se si risaliva sulla collinetta, lungo la siepe di rose che separava la piscina dall'edificio principale, sotto gli occhi si dipanava un limpido panorama del mare, del porto e della città.

Io e il Sorcio facemmo a gara nella piscina di venticinque metri, dopo averla percorsa avanti e indietro per un po' di volte, poi ci sedemmo uno accanto all'altro sulle sedie a sdraio e bevemmo una coca-cola fredda.

Mentre io, dopo aver controllato il mio respiro, fumavo una sigaretta, il Sorcio

osservava distrattamente una ragazza americana che continuava a nuotare con l'aria di chi se la stia godendo.

Si vedevano un certo numero di jet che attraversavano il cielo terso, lasciando dietro di sé bianche scie che parevano ghiacciate.

- Ho l'impressione che volassero molti più aerei, quando ero bambino, - disse il Sorcio guardando il cielo.

- Però la maggior parte erano dell'esercito americano. Quegli aerei a due fusoliere col motore a elica. Ti ricordi?

- I P38?

- No, quelli da trasporto. Rispetto ai P38 sono molto più grandi. Una volta uno ha volato così basso che si è visto persino il simbolo dell'aeronautica. Poi mi ricordo anche del DC6, del DC7 e mi è capitato di vedere anche il Sabre Jet.

- Sono vecchissimi.

- Già, dei tempi di Eisenhower. Come un incrociatore entrava nel porto, tutta la città si riempiva di MP e di marinai. Hai mai visto gli MP?

- Sì.

- Molte cose spariscono. Ovviamente non è che mi piacciono i soldati...

lo annuii.

- Il Sabre era davvero un aereo fantastico. Se non fosse che sganciava il napalm... Hai mai visto il napalm mentre sta cadendo?

- In un film di guerra.

- Certo che le persone ne pensano davvero tante, di cose, eh. E, per di più, riescono veramente a realizzarle. Magari tra dieci anni rimpiangeremo il napalm.

Ridendo mi accesi la seconda sigaretta.

- Ti piacciono gli aerei?

- Volevo diventare pilota, una volta. Ma la vista mi è peggiorata e così ho lasciato perdere.

- Sul serio?

- Amo il cielo. Posso guardarlo in eterno che non mi stanca mai. E se non mi va di guardarlo, basta che non lo faccia.

Il Sorcio rimase in silenzio per cinque minuti, ma poi all'improvviso riaprì bocca.

- Sai, a volte non ce la faccio proprio più. A essere ricco, intendo. Mi viene voglia di scappare. Mi capisci?

- Impossibile, - dissi stupito. - Però puoi fuggire. Se davvero lo vuoi.

- ...Forse, sarebbe la soluzione migliore. Andarmene in una nuova città, ricominciare tutto dall'inizio. Non sarebbe male.

- E all'università, non ci torni?

- L'ho lasciata. E non ho nemmeno intenzione di riprendere.

Il Sorcio, da dietro gli occhiali, stava ancora seguendo con lo sguardo la ragazza che nuotava.

- Perché hai mollato?

- Chissà, forse perché mi ero stufato? Però a modo mio ce l'ho messa tutta. Stento a crederci persino io. Ho messo gli altri quasi al pari di me stesso e, a causa di questo, le ho pure prese da un agente. Però, vedi, quando giunge il momento, tutti tornano al proprio posto. Solo io non avevo un posto dove fare ritorno. Come nel gioco delle sedie.

- Cosa farai adesso?

Il Sorcio riflettè un attimo, mentre si asciugava i piedi con l'asciugamano.

- Penso di scrivere un romanzo. Che ne dici?

- È senz'altro una buona idea.

Il Sorcio annuì.

- Che romanzo?

- Uno bello. Secondo me. Non che io creda di avere del talento. Però se non è qualcosa che, mentre la scrivi, ti fa chiarire le idee su te stesso, non ha alcun senso. O no?

- Giusto.

- Scrivere per se stessi.... o scrivere per le cicale.

- Cicale?

- Esattamente.

Il Sorcio giocherellò per un po' con la moneta di Kennedy che portava come pendente sul petto nudo.

- Alcuni anni fa, andai a Nara con una ragazza. Era un pomeriggio d'estate terribilmente caldo, camminammo per circa tre ore per i sentieri di montagna. Nel frattempo, gli unici esseri viventi che incontrammo furono degli uccellini che si alzarono in volo tra acuti cinguettii, una grande cicala marrone che agitava le ali in un sentiero tra le risaie, e così via. Perché, come sai, faceva caldo.

Dopo un po' che camminavamo, ci sendemmo su un lieve pendio, dove l'erba estiva cresceva bella folta, e ci asciugammo il sudore lasciando i nostri corpi piacevolmente esposti al vento. Ai piedi del pendio, si allungava un profondo fossato, al di là del quale

c'era un *kofun*² lussureggiante d'alberi, non molto elevato. Uno di quelli degli antichi imperatori. Ne hai mai visto uno?

Annuii.

- In quel momento pensai: "perché mai avranno fatto una cosa così grande?" Naturalmente ogni tomba ha un senso. "Chiunque muore, prima o poi", o qualcosa del genere, ci insegnano. Però quella era davvero troppo grande. La grandezza eccessiva cambia la vera essenza delle cose in qualcosa di diverso. Insomma, quella roba non sembrava affatto una tomba. Ma una montagna. Sulla superficie dell'acqua del fossato c'erano tantissime rane e piante acquatiche, mentre tutt'attorno al recinto era pieno di nidi di ragno.

Io, in silenzio, ammiravo il tumulto e tendevo le orecchie oltre l'acqua. L'emozione che ho sentito in quel momento non si può descrivere a parole. No, non era un'emozione. Avevo come la sensazione di essere interamente avvolto da qualcosa. Insomma, le cicale, le rane, i ragni e il vento, erano diventati tutti un'unica cosa per poi partire e fluttuare nell'universo.

Detto ciò, il Sorcio bevve l'ultimo sorso di coca-cola ormai sgasata.

- Quando mi metto a scrivere, mi tornano in mente quel pomeriggio d'estate e quel tumulto dove gli alberi crescevano in abbondanza. Poi penso questo: "Quanto sarebbe meraviglioso se si potesse scrivere qualcosa per le cicale, le rane, i ragni, per l'erba estiva e per il vento?"

Una volta finito di parlare, intrecciò le mani dietro la nuca e si mise a osservare in silenzio il cielo.

- Quindi... hai provato a scrivere qualcosa?

- No, non ho scritto nemmeno una riga. Non riesco a scrivere nulla.

- Sul serio?

- *Voi siete il sale della terra.*

-Eh?

- *Se il sale perde la sua efficacia, cosa fare per salvarla?* - disse il Sorcio.

Sul fare della sera, quando il sole iniziò a tramontare, lasciammo la piscina, entrammo nel piccolo bar dell'hotel in cui risuonavano le musiche di Mantovani e ci bevemmo una birra. Dall'ampia finestra si distinguevano chiaramente le luci del porto.

² Antico sepolcro. [N.d.t.]

- Cos'è successo con la tua ragazza? - provai a chiedere al Sorcio facendomi coraggio.
Col dorso della mano si pulì la bocca dalla schiuma e fissò pensieroso il soffitto.

- Diaciamocelo chiaramente, non avevo alcuna intenzione di parlare di questo con te.
È una cosa stupida.

- Ma avrai provato a parlarne almeno una volta?

- Eccome. Ma una sera ci ho pensato e ho lasciato perdere. Al mondo ci sono cose per cui non ci si può fare niente, sai.

- Ad esempio?

- Le carie, ad esempio. Un giorno, tutt'a un tratto, iniziano a fare male. Anche se qualcuno ti consola, il dolore non se ne va. Così, te la prendi con te stesso. Poi te la prendi con quelli che contro di te non hanno nulla. Mi capisci?

- In parte, - dissi io. - Però, prova a pensarci bene. La situazione è la stessa. Come quando si monta su un aereo danneggiato. Ovviamente ci sono sia persone fortunate che sfortunate. Ricchi e poveri. Però non c'è nessuno che abbia una forza fuori dal comune. Sono tutti uguali. Quelli che possiedono qualcosa, temono di perderla, un giorno, invece chi non ha nulla, ha ansia di non avere nulla in eterno. Sono tutti uguali. Quindi, coloro che si rendono conto di questa realtà in fretta, per quanto pochi, devono impegnarsi a diventare forti. Basta anche fare solo finta. No? Non esistono da nessuna parte persone forti. Solo persone che riescono a fare finta di esserlo.

- Posso farti una domanda?

Annuii.

- Credi davvero quello che hai detto?

- Certo.

Per un po', Il Sorcio fissò il suo bicchiere di birra rimanendo in silenzio.

- Dimmi che è una bugia, per favore, - disse con aria seria.

Dopo averlo accompagnato a casa in macchina, mi recai da solo al J's Bar.

- Sei riuscito a parlargli?

- Sì.

- Bene, - disse J, poi mi mise di fronte una porzione di patatine fritte.

Derek Heartfield, senza contare l'enorme mole di opere prodotte, rappresentò una vera

rarietà tra gli scrittori per il suo modo diretto di raccontare la vita, i sogni e l'amore. Solo nell'opera relativamente seria — nel senso che non entrano in scena né extraterrestri né fantasmi — e semiautobiografica *Mezzo giro intorno all'arcobaleno* (1937), esprime il suo pensiero celandolo dietro sarcasmo, insulti, battute e paradossi.

Io giuro sul testo più sacro di questa stanza, ovvero l'elenco telefonico, di dire la verità. L'esistenza umana è vuota. Tuttavia, naturalmente, c'è di che confortarsi. Essa, in principio, non era completamente vuota. Siamo stati noi che, accumulando fatiche su fatiche e sforzandoci con tutti noi stessi, l'abbiamo logorata e svuotata. Qui, non scriverò in dettaglio in che modo ci affanniamo né di come l'abbiamo rovinata. Sarebbe una scocciatura. Coloro che volessero saperlo a tutti i costi leggano *Jean Christophe* di Romain Rolland. Lì c'è scritto tutto quello che ci sia da sapere.

Il motivo per cui Heartfield rimase particolarmente colpito da *Jean Cristophe* risiede nel fatto che esso descriva in maniera semplice e accurata gli eventi della vita di una persona dalla nascita alla morte nell'ordine in cui si sono verificati e che si tratti un libro terribilmente lungo. Egli credeva fermamente che un romanzo, oltre a essere una fonte d'informazioni, dovesse riuscire a esprimersi tramite grafici e tavole cronologiche e che la sua accuratezza fosse proporzionale al suo volume.

Era molto critico nei confronti di *Guerra e pace* di Tolstoj. "Di sicuro non vi è alcun problema riguardo al volume, però..." afferma lo scrittore, "in esso è assente il concetto di universo, dunque l'opera mi dà un'impressione di incoerenza". Quando utilizzava le parole "concetto di universo", egli intendeva pressappoco "vacuità".

Il romanzo che più egli amava è *Il cane delle Fiandre*.

"Ehi, tu. Riesci a credere che un cane possa morire per un quadro?" disse.

Durante un'intervista, un giornalista chiese a Heartfield:

- Waldo, il protagonista del suo libro, muore due volte su Marte e una su Venere. Non si tratta di un controsenso?

Hartfield rispose così:

- Tu sai come scorra il tempo nello spazio dell'universo?

- No, - rispose il giornalista. - Ma questo nessuno lo può capire.

- Che senso avrebbe scrivere in un romanzo ciò che tutti fanno?



Nell'opera di Heartfield *I Pozzi di Marte*, vi è un racconto, unico nel suo genere, che sembra alludere alla comparsa di Ray Bradbury. È passato molto tempo da quando lo lessi, dunque ho dimenticato i dettagli, ma riporto qui la trama a grandi linee.

Si tratta della storia di un giovane disceso in uno degli innumerevoli pozzi senza fondo scavati sulla superficie di Marte. Si era certi che questi risalissero probabilmente a decine di migliaia di anni prima dei marziani, ma, misteriosamente, essi furono tutti, ma proprio tutti, costruiti evitando accuratamente le vene d'acqua. Nessuno sapeva per quale scopo avessero creato una cosa del genere. In realtà, i marziani non lasciarono alcuna traccia oltre a questi pozzi. Né scrittura né abitazioni né stoviglie né ferro né tombe né missili né città né distributori automatici e neppure conchiglie. Soltanto i pozzi. Secondo il giudizio degli studiosi terrestri, se questa la si dovesse chiamare "civiltà" era un punto dolente, ma, senza alcun dubbio, quei pozzi erano stati scavati così abilmente che anche dopo decine di migliaia di anni non c'era un mattone che fosse crollato.

Ovviamente, numerosi avventurieri e squadre di ricerca discesero in essi. Coloro che portavano con sé una corda, grazie a cui riuscivano a fare ritorno, erano costretti a tornare sui propri passi di fronte alla profondità dei pozzi e alla lunghezza delle gallerie, mentre di quelli che non avevano una fune, nessuno tornò mai indietro.

Un giorno, un giovane che girovagava per lo spazio, discese in un pozzo. Egli, stanco della vastità dello spazio, sperava di morire senza che nessuno ne venisse a conoscenza. Man mano che scendeva, il pozzo a poco a poco sembrava divenire più accogliente, e il corpo del giovane iniziava a essere avvolto dolcemente da una strana forza. Dopo aver percorso circa un chilometro in profondità, trovò un tunnel che faceva al caso suo, così vi si addentrò e proseguì di buona lena, senza una meta, lungo il sentiero serpeggiante. Non sapeva da quanto tempo stesse camminando. L'orologio era fermo. Potevano essere due ore come due giorni. Non si sentiva per niente affamato né affaticato, bensì la misteriosa energia che aveva percepito poco prima continuava invariata ad avvolgere il suo corpo. Poi, a un certo punto, sentì all'improvviso la luce del sole. Il tunnel era collegato a un altro pozzo. Vi si arrampicò e uscì nuovamente in superficie. Si sedette sul bordo di esso, ammirò la distesa

desertica priva di qualsiasi ostacolo alla visuale, dunque guardò il sole. C'era qualcosa di diverso. L'odore del vento, il sole... quest'ultimo, nonostante fosse alto nel cielo, si era tramutato in un gigantesco grumo color arancio, simile a quello del sole al tramonto.

- Tra duecentocinquantamila anni il sole esploderà. *Click...* Off. Tra duecentocinquantamila anni. Non è così tanto tempo, - gli sussurrò il vento. - Non far caso a me. Sono solo il vento. Se vuoi, puoi chiamarmi "marziano". Non suona male. Oltretutto, per me le parole non hanno alcun senso.

- Però stai parlando.

- Io? Sei tu quello che sta parlando. Io sto solo dando una spintarella al tuo cuore.

- Che diavole è successo al sole?

- È invecchiato. Ha iniziato a morire. Né io né tu possiamo farci nulla.

- Perché, così all'improvviso...

- Non è successo all'improvviso. Mentre attraversavi il pozzo, sono passati circa un miliardo e cinquecento milioni di anni. Come dice anche il vostro detto, "il tempo vola". Il pozzo che hai percorso è scavato lungo un'asse di distorsione temporale. In poche parole, noi stiamo vagando per il tempo. Dalla creazione dell'Universo alla sua fine. Quindi per noi non esiste né vita né morte. Siamo il vento.

- Posso farti una domanda?

- Volentieri.

- Che cosa hai imparato?

L'aria vibrò leggermente alla risata del vento. Poi, nuovamente, l'eterno silenzio investì la superficie di Marte. Il giovane estrasse la pistola dalla tasca, puntò la bocca alla tempia e, lentamente, premette il grilletto.

33

Squillò il telefono.

- Sono tornata, - disse la ragazza.

- Ho voglia di vederti.

- Adesso puoi uscire?

- Certamente.

- Alle cinque davanti all'entrata dello YWCA.

- Cosa ci fai lì?

- Conversazione di francese.

179

- Conversazione di francese?

- *Oui.*

Dopo aver riattaccato, mi feci una doccia e bevvi una birra. Quando stavo per finirla, iniziò a piovere a dirotto.

Giunsi allo YWCA che aveva ormai smesso del tutto di piovere, ma le ragazze che uscivano dal portone, mentre dubbiose scrutavano intensamente il cielo, ora aprivano, ora chiudevano l'ombrello. Parcheggiai l'auto dal lato opposto dell'entrata, spensi il motore e mi accesi una sigaretta. I pilastri del cancello, divenuti scuri perché bagnati dalla pioggia, sembravano due pietre tombali che si ergevano nelle lande. Accanto al tetro edificio un po' logoro dello YWCA, vi era un palazzo in affitto, nuovo, ma economico, per quel prezzo. Sul terrazzino c'era affisso un enorme annuncio di un frigorifero elettrico. Una donna sulla trentina, che sembrava a dir poco anemica, si chinò in avanti, ma, nonostante la sua apparenza, aprì l'anta del frigorifero con fare allegro e così io riuscii a scorgerne il contenuto. Nel freezer c'erano del ghiaccio, una confezione da un chilo di gelato alla vaniglia e un pacco di gamberi surgelati; nel secondo ripiano erano stipati il contenitore delle uova, del formaggio *camembert* in una burriera e del prosciutto disossato; nel terzo c'erano del pesce e delle cosce di pollo; nel cassetto in plastica più in basso, pomodori, cetrioli, asparagi, lattuga e pompelmi; infine, sull'anta, tre grandi bottiglie sia di coca-cola che di birra, e anche un cartone di latte.

Mentre la aspettavo, appoggiato al volante, per tutto il tempo cercai di pensare in quale ordine fosse possibile finire tutto il contenuto del frigorifero, ma, comunque la si mettesse, un chilo di gelato era troppo e per di più uno privo di qualsiasi guarnizione mi avrebbe dato il colpo di grazia.

Uscì dal cancello quando erano da poco passate le cinque. Indossava una polo rosa della *Lacoste* e una minigonna di cotone bianco, i capelli erano raccolti in una coda e portava gli occhiali. In più o meno una settimana era invecchiata di tre anni. Forse era colpa del taglio di capelli e degli occhiali.

- È venuto giù il diluvio! - disse non appena si sedette sul sedile del passeggero, poi si sistemò nervosamente l'orlo della gonna.

- Ti sei bagnata?

- Un po'.

Presi il telo da mare dal sedile posteriore, dove era rimasto da quando ero andato in piscina, e glielo diedi. Con questo lei si deterse il sudore dal viso e, dopo essersi frizionata un paio di volte i capelli, me lo rese.

- Quando ha iniziato a piovere, stavo bevendo un caffè qui vicino. Diluviava davvero.

- Però almeno adesso fa fresco.

- Già.

Annuì e sporse il polso fuori dal finestrino per verificare la temperatura. Avevo l'impressione che ci fosse un'atmosfera diversa da quella dei nostri incontri precedenti, come se tra me e lei ci fosse qualcosa che non combaciava.

- Ti sei divertita durante il viaggio?

- Non sono partita. Ti ho detto una bugia.

- Perché mi hai mentito?

- Te ne parlo più tardi.

34

Ogni tanto dico qualche bugia.

L'ultima volta è successo l'anno scorso.

Mentire è un atto assai spiacevole. Si può dire che le menzogne e il tacere siano le due grandi colpe della società contemporanea. Ci capita spesso, infatti, di mentire e di sprofondare nel silenzio. Tuttavia, se per tutto l'anno continuassimo a parlare e oltretutto non facessimo altro che dire la verità, forse il valore di quest'ultima finirebbe per perdersi.



L'autunno precedente, io e lei eravamo nudi sotto le coperte. A un certo punto, ci venne una fame terribile.

- Non è che c'è qualcosa da mangiare? - provai a chiederle.

Nuda com'era, si alzò, trovò del pane raffermo nel frigorifero con cui fece dei semplici sandwich con lattuga e salsicciotti e me li portò a letto, accompagnati da del caffè istantaneo. La temperatura era già un po' troppo bassa per essere una sera di ottobre, così, quando rientrò nel letto, il suo corpo era diventato tutto freddo, come una

scatoletta di salmone.

- Non c'era senape.

- È ottimo.

Avvolti nel *futon*, guardammo un vecchio film alla televisione, mentre mangiavamo i sandwich. Il film era *Il ponte sul fiume Kwai*.

Quando, alla fine, il ponte fu fatto saltare in aria, lei gemette per un momento.

- Perché impegnarsi così tanto per costruire un ponte? - mi domandò stupefatta indicando Alec Guinness.

- Beh, per salvare il proprio orgoglio.

- Mh..., - con la bocca ancora piena di pane, riflettè un momento sull'orgoglio delle persone.

Come sempre, non riuscivo proprio a immaginare che cosa stesse accadendo nella sua testa.

- Mi ami?

- Certo.

- Mi vuoi sposare?

- Adesso, in questo momento?

- Un giorno... molto più avanti.

- Certo che voglio.

- Però fino a che non te l'ho chiesto io, non ne hai fatto parola.

- Mi sono dimenticato di dirtelo.

- ... Quanti bambini vuoi?

- Tre.

- Maschi? Femmine?

- Due femmine e un maschio.

Mandò giù il pane che aveva in bocca con un sorso di caffè e prese a guardarmi fisso in viso.

- BUGIARDO! - esclamò.

Ma si sbagliava. Avevo mentito su una cosa sola.

Entrammo in un ristorante che si trovava vicino al porto e, dopo aver consumato un semplice pasto, ordinammo un *Bloody Mary* e un *bourbon*.

- Vuoi sapere la verità? - mi chiese.

- L'anno scorso ho dissezionato una mucca.

- Eh?

- Una volta aperto il ventre, nello stomaco c'era solo un mucchietto d'erba. L'ho messo nella custodia di un LP, me lo sono portato a casa e l'ho poggiato sopra la scrivania. Così, ogni volta che mi succede qualcosa di brutto, guardo quel grumo e mi metto a pensare: perché una mucca dovrebbe ruminare più e più volte della triste e disgustosa erba come se fosse qualcosa di importante?

Lei ridacchiò, strinse le labbra e mi guardò fisso in viso per un momento.

- Ho capito. Non dico niente.

Io annuii.

- C'è una cosa che volevo chiederti. Posso?

- Prego.

- Perché le persone muoiono?

- Beh, perché siamo in evoluzione. Visto che la materia non riesce a sopportare l'energia di questa evoluzione, avviene il cambio generazionale. Ma ovviamente questa è solo una teoria.

- Anche adesso stiamo evolvendo?

- Un po' alla volta.

- E perché lo facciamo?

- Ci sono varie opinioni anche a riguardo di questo. L'unica certezza è che sia l'universo stesso a essere in evoluzione. Non importa quali orientamenti e voleri a riguardo ci siano di mezzo, l'universo si trasforma in ogni caso e noi, in fin dei conti, non siamo che una parte di esso.

Poggiai il bicchiere di whisky e mi accesi una sigaretta.

- Nessuno sa da dove provenga quell'energia.

- Davvero?

- Già.

Mentre con la punta del dito rigirava il ghiaccio nel bicchiere, guardava fisso la tovaglia bianca che ricopriva il tavolo.

- Cento anni dopo la mia morte, nessuno avrà memoria che io sia mai esistita.

- Probabilmente, - risposi io.

Lasciammo il locale e camminammo senza fretta lungo la silenziosa zona dei

magazzini, nel mezzo di un tramonto straordinariamente nitido. Procedendo uno accanto all'altra, riuscivo leggermente a percepire il profumo del suo balsamo per capelli. Il vento che faceva vibrare le foglie dei salici mi fece vagamente pensare alla fine dell'estate. Dopo aver camminato per qualche tempo, lei, con la mano fornita di tutte e cinque le dita, afferrò la mia.

- Quando torni a Tokyo?

- La prossima settimana. Ci sono gli esami.

Lei rimase in silenzio.

- Tornerò in inverno. Fino al periodo natalizio. Il ventiquattro dicembre è il mio compleanno.

Annui, ma sembrava star pensando a qualcos'altro.

- Sei del segno della pecora?

- Esatto, e tu?

- Uguale. Sono nata il primo di ottobre.

- Pare che io sia nato sotto una cattiva stella. Come Gesù Cristo.

- Già, - disse, e rinvigorì la stretta sulla mia mano.

- Sento che mi mancherai.

- Vedrai che ci rivedremo.

Lei non disse nulla.

Uno a uno, i depositi erano ormai invecchiati, tra un mattone e l'altro vi era saldamente attaccato del muschio liscio, di colore verde. Sulle finestre alte e scure erano affisse delle solide inferriate e su tutte le porte, consumate dalla ruggine, vi era appesa la targa di una ditta di commercio estero. Non appena si iniziava a percepire distintamente l'odore del mare, la zona dei depositi terminava, così come il filare degli alberi, tanto che sembrava fossero stati estirpati come denti. Mano nella mano, attraversammo i binari folti d'erba della ferrovia del porto, ci sedemmo sui desolati gradini del molo di un deposito e ci mettemmo ad ammirare il mare.

Di fronte a noi, sulle banchine, brillavano le luci delle imprese di costruzione navali e, lì accanto, galleggiava abbandonata a se stessa una nave da carico greca che scaricava merci, con la linea di galleggiamento alta rispetto all'acqua. La vernice bianca del ponte era completamente arrugginita a causa della brezza marina e, sulla fiancata, vi erano attaccate delle conchiglie, una vicina all'altra: parevano la crosta di un uomo malato.

Guardammo il mare, il cielo e le navi per un tempo lunghissimo, senza parlare. Mentre il vento del tramonto attraversava il mare per poi giungere a far vibrare l'erba, la penombra del crepuscolo pian piano divenne una pallida serata e, nel cielo sopra i moli, alcune stelle iniziarono a brillare.

Dopo un lungo silenzio, lei strinse la mano sinistra in un pugno e con fare nervoso lo battè ripetutamente sul palmo della destra. Poi, dopo aver continuato fino a che il palmo non si era arrossito, prese a fissarlo, come priva del suo spirito.

- Odio tutti, - borbottò.

- Anche me?

- Scusami -. Arrossì e, come rinsavita, poggiò di nuovo le mani sulle ginocchia.

- Tu non sei odioso.

- Almeno quello, eh?

Provò ad accennare un sorriso, poi, con le mani tremanti, un po' alla volta si accese una sigaretta. Il fumo, trascinato dal vento che proveniva dal mare, le scivolava sul lato della testa per poi scomparire nel buio.

- Quando sono sola, ferma, immobile, posso sentire le voci di varie persone che mi parlano. Di gente che conosco e che non conosco, di mio padre, mia madre, del mio insegnante di scuola, diverse persone, insomma.

Io annuii.

- Per lo più mi dicono cose orribili. Che devo morire o anche cose sporche....

- Di che tipo?

- Non mi va di dirlo.

Col tacco del sandalo spense la sigaretta di cui aveva fatto appena due tiri e si premette delicatamente le palpebre con la punta delle dita.

- Credi che sia malata?

- Chissà, - scossi il capo per dire che non ne avevo idea. – Se sei preoccupata, è meglio che tu ti faccia vedere da un dottore.

- no, va tutto bene. Non farci caso.

Si accese la seconda sigaretta e tentò di ridere, ma non ci riuscì.

- Sei il primo a cui parlo di questa cosa.

Le presi la mano. Le sue mani erano sempre scosse da piccoli fremiti, lo spazio tra un dito e l'altro era impregnato di sudore freddo.

- Non avevo intenzione di mentirti.

- Lo so.

Sprofondammo nuovamente nel silenzio e così rimanemmo, mentre ascoltavamo il rumore delle piccole onde che si infrangevano sul molo. Continuammo per un lungo tempo, così lungo da non potersene ricordare.

A un certo punto mi accorsi che stava piangendo. Con le dita seguii la linea della sua guancia bagnata dalle lacrime, poi le cinsi le spalle.

Era da tanto tempo che non sentivo il profumo dell'estate. Il profumo della marea, il fischio lontano di un treno, la pelle di una ragazza al tatto, la fragranza di limone dei balsami per i capelli, il vento del tramonto, labili speranze, i sogni estivi....

Ma, a poco a poco, ogni cosa era cambiata in modo irreparabile rispetto a una volta. Proprio come quando si sposta per sbaglio la carta da ricalco.

36

Ci mettemmo mezz'ora per arrivare a piedi al suo appartamento.

Era una serata piacevole e lei, dopo aver pianto, divenne così di buonumore da lasciar sbalorditi. Sulla strada verso casa, ci fermammo in alcuni negozi e comprammo una serie di cianfrusaglie che non sembravano avere alcuna utilità. Uno spazzolino al profumo di fragola, uno sfarzoso telo da spiaggia, alcuni tipi di puzzle fabbricati in Danimarca, penne biro di sei colori diversi e, portando questi oggetti, percorremmo la strada in salita. Ogni tanto ci fermavamo e ci voltavamo a guardare il porto.

- Hai lasciato la macchina dov'era?

- La andrò a prendere più tardi.

- Ti scoccerebbe andare domani mattina?

- Fa lo stesso.

Allora procedemmo con calma per la strada rimanente.

- Non voglio rimanere sola, stanotte, - disse guardando per terra verso il selciato.
Io annuii.

- Però non potrai lucidare le scarpe.

- Ogni tanto può anche lucidarsele da solo.

- Ma lo farà, da solo?

- È un uomo coscienzioso.

Era una notte silenziosa.

Lei si rigirò lentamente nel letto e poggiò la punta del naso sulla mia spalla destra.

- Ho freddo.

- Freddo? Ma se ci sono trenta gradi.

- Non so, ho freddo.

Presi la coperta che avevo gettato ai miei piedi, la tirai sù fino alle spalle, poi abbracciai lei. Il suo corpo era scosso da brividi di freddo.

- Non è che stai male?

Scuotè leggermente il capo.

- Ho paura.

- Di cosa?

- Di tutto. Tu non hai paura?

- No.

Lei tacque. Era un silenzio che sembrava voler sondare la mia risposta, come se la stesse soppesando sul palmo della mano.

- Vorresti fare sesso con me?

- Sì.

- Scusami. Oggi non si può.

Io, tenendola ancora stretta, annuii.

- Mi sono appena operata.

- Un bambino?

- Esatto.

Allentò la stretta del braccio con cui mi cingeva la schiena e prese a disegnare dei piccoli cerchi sul retro della mia spalla.

- Incredibile. Non ricordo nulla.

- No?

- Del ragazzo con cui sono stata. Me lo sono completamente dimenticato. Non riesco nemmeno a ricordarne il viso.

Le accarezzai i capelli col palmo della mano.

- Ho la sensazione che fossi sul punto di innamorarmi. Ma solo per un istante. Ti sei mai innamorato?

- Uhm.

- Ti ricordi il suo volto?

Provai a immaginare il viso delle mie tre ex ragazze, ma, stranamente, non riuscii a ricordarne con chiarezza nemmeno uno.

- No, - risposi.

- Che strano. Chissà come mai.

- Forse perché così è più semplice.

Lei annuì, con il lato del viso ancora appoggiato sul mio petto nudo.

- Ehi, se proprio vuoi fare qualcosa, potremmo fare qualcos'altro...

- No, lascia stare.

- Sei sicuro?

- Sicuro.

Ancora una volta rinvigorì la stretta del braccio che mi avvolgeva la schiena. All'altezza della bocca dello stomaco, potevo sentire il suo seno. Era troppo da sopportare, volevo bere una birra.

- Da un certo punto in poi, tanti anni fa, parecchie cose non mi sono andate bene.

- Da quanti anni più o meno?

- Dodici, tredici... Dall'anno in cui mio padre si ammalò. Prima di quel periodo non ricordo assolutamente nulla. Solo brutti ricordi. Sulla mia testa soffia sempre un cattivo vento, sai.

- Anche la direzione del vento cambia.

- Lo credi davvero?

- Prima o poi.

Lei rimase in silenzio per un po'. Le mie parole vennero assorbite in un lampo nella secchezza desertica di quel silenzio e rimase solo l'amaro in bocca.

- Più volte ho cercato di pensarla così. Ma mi risultava sempre impossibile. Ho cercato di innamorarmi di qualcuno, ho cercato di diventare una persona forte. Però...

Ci abbracciamo senza più dire una parola. Poggiai la testa sul mio petto e, con le labbra posate con leggerezza sul mio capezzolo, rimase a lungo immobile, come se stesse dormendo.

Per un lungo, davvero lungo tempo, non parlò. Io guardavo il soffitto, mezzo addormentato.

- Mamma..., - bisbigliò, come in sogno. Era addormentata.

Ehi, state bene? Qui è Radio N.E.B, *Pops Telephone Request*. Un altro sabato sera è arrivato. Da adesso, per le prossime due ore, ascolteremo un sacco di fantastica musica. Comunque, l'estate è ormai alla fine. Allora, è stata bella?

Oggi, prima di mettere i dischi, vi propongo una lettera che mi avete mandato. Ora la leggerò. Ecco.

Come state?

Ogni settimana ascolto con piacere questo programma. Il tempo vola, questo autunno segna ormai il mio terzo anno di permanenza in ospedale. Il tempo passa davvero in fretta. Ovviamente, per me che riesco a malapena a scorgere il panorama al di fuori della finestra della mia stanza d'ospedale, da dove arriva l'aria condizionata, l'alternarsi delle stagioni non ha alcun significato, però, ciononostante, una stagione che se ne va e lascia il posto a qualcosa di nuovo, è pur sempre motivo di eccitazione.

Ho diciassette anni e ho passato gli ultimi tre senza poter leggere un libro, guardare la televisione, fare una passeggiata... anzi, non posso nemmeno alzarmi dal letto o addirittura cambiare posizione. Questa lettera, la sta scrivendo mia sorella maggiore che è rimasta al mio fianco per tutto il tempo. Ha lasciato l'università per poter badare a me. E io, ovviamente, le sono davvero grata.

Quello che ho appreso in questi tre anni di degenza, è che le persone hanno qualcosa da imparare anche dalle situazioni più miserevoli e che, proprio per questo, si può andare avanti a vivere, un passo alla volta.

Dicono che la mia malattia interessi i nervi della spina dorsale. È una patologia davvero invalidante, ma naturalmente c'è una possibilità di guarigione. Anche se è solo del tre per cento... la percentuale indicatami dal medico — una persona fantastica — di quelli che sono riusciti a guarire dalla mia stessa malattia. Stando a quanto dice lui, in proporzione, è più facile che io guarisca rispetto alla possibilità che un nuovo lanciatore faccia un *no hit-no run* contro i Giants, ma è un po' più difficile rispetto a un cappotto.

A volte, quando penso che guarire sia impossibile, ho paura. Tanto che vorrei mettermi a urlare. Se penso che passerò il resto della vita in queste condizioni, distesa su un letto, immobile come una pietra, a guardare il soffitto, senza poter legger un libro o camminare nel vento, senza essere amata da nessuno, decine di anni, qui, a invecchiare per poi morire nel silenzio, non riesco a sopportare la tristezza. Quando, verso le tre di notte, mi sveglio, mi sembra di poter sentire il suono della mia spina dorsale che a poco a poco va sciogliendosi. E, forse, è proprio così.

Ma ora basta con i discorsi spiacevoli. Poi, come mia sorella mi ripete chissà quante centinaia di volte in un giorno, voglio sforzarmi di fare solo pensieri positivi. E cerco anche di dormire come si deve, di notte. È nel cuore di questa che più vengono in mente brutti pensieri.

Dalla finestra dell'ospedale, si vede il porto. Mi immagino di alzarmi dal letto ogni mattina, camminare fino a lì e di riempirmi i polmoni del profumo del mare. Se, anche solo per una volta, potessi farlo, forse capirei perché il mondo sia fatto in questo modo. Ho questa sensazione. Così poi, se riuscissi a comprenderlo anche solo in minima parte, anche se dovessi passare tutta la mia vita su un letto, forse sarei in grado di sopportarlo.

Addio. Statemi bene.

Non c'è scritto il nome.

Ho ricevuto questa lettera ieri, dopo le tre. L'ho letta nella saletta da tè dell'ufficio, mentre bevevo un caffè. Finito il lavoro, ho camminato fino al porto e ho guardato verso le montagne. Se dalla tua finestra si vede il porto, allora anche dal porto si dovrebbe scorgere la tua finestra. Verso i monti, c'erano davvero tantissime luci. Naturalmente non so quale di esse sia quella della tua stanza. Alcune sono luci di modeste abitazioni, altre di grandi ville. Alcune sono luci di hotel, di scuole, altre di aziende. "Per ognuna di quelle luci, vivono diverse persone," ho pensato. È stata la prima volta che mi sia venuta in mente una cosa del genere. Non appena ho formulato quel pensiero, tutt'a un tratto mi sono salite le lacrime. Era davvero tanto tempo che non piangevo. Però va bene, non piango perché ti sto compatendo. Ciò che voglio dire, è questo. Lo dirò solo una volta, quindi ascoltatevi bene.

IO-VI-AMO.

Tra anche dieci anni, se vi ricorderete di questo programma, dei dischi che ho messo e di me, ripensate anche a quello che ho detto.

Metto su il brano che ha richiesto la ragazza. *Good Luck Charm*, Elvis Presley. Quando questa canzone finirà, per un'ora e cinquanta minuti, tornerò a essere il solito comico-cane. Grazie per avermi ascoltato.

La sera del giorno in cui tornai a Tōkyō, andai al J's Bar portando con me la valigia. Il locale non era ancora aperto, ma J mi fece entrare e mi tirò fuori una birra.

- Questa sera torno col bus.

J annuì alcune volte, mentre pelava le patate da friggere.

- Mi mancherai. Si romperà anche la coppia di scimmie, - disse indicando la stampa appesa sopra al bancone. - Di sicuro anche il Sorcio sentirà la tua mancanza.

- Già.

- Sarà divertente stare a Tōkyō.

- È uguale dappertutto.

- Sarà. Io non ho mai lasciato questa città, da quando a Tōkyō ci sono state le Olimpiadi.

- Ti piace qui?

- È come hai detto anche tu. È uguale dappertutto.

- Eh già.

- Però, tra qualche anno, mi piacerebbe tornare in Cina. Anche se in realtà non ci sono mai stato... Lo penso ogni volta che vado al porto e guardo le navi.

- Mio zio ci è morto, in Cina.

- Non dirmi... ci sono morte parecchie persone. Però siamo tutti fratelli, sai.

J mi offrì un paio di birre e mi diede pure delle patatine fresche di frittura da portare via in un sacchetto di plastica.

- Grazie.

- Di nulla. È solo un pensiero... Però, tutti diventano grandi in un lampo. La prima volta che ti ho incontrato, eri ancora un liceale.

Annuii ridendo e lo salutai.

- Stammi bene, - disse J.

Sotto il calendario del negozio che segnava il ventisei agosto, c'era scritto quest'aforisma:

“Colui che dona senza risparmiarsi, sarà sempre premiato.”

Comprai un biglietto per il bus notturno e, seduto su una panchina nella zona d'attesa, guardai per tutto il tempo le luci della città. Con l'inoltrarsi della notte, iniziarono a spegnersi e rimasero accesi solo i lampioni e i neon. Il suono delle sirene giungeva insieme a una leggera brezza marina.

Su entrambi i lati dell'entrata del bus vi era un addetto che controllava i biglietti e il numero dei posti a sedere. Consegnai il mio.

- 21, Cina, - mi disse.

- China?

- Sì, posto numero 21C, si riferisce alla lettera iniziale. A è America, B Brasile, C Cina e D Danimarca. Se si capisce male, sono guai, - disse, dunque indicò il collega che stava controllando la tabella dei posti. Io annuii, salii sul bus, mi sedetti al posto 21C e mi misi a mangiare le patatine fritte, ancora tiepide.

Tutte le cose passano. Nessuno le può afferrare.

È così che noi viviamo.

39

Così finisce la mia storia, ma ovviamente c'è un seguito.

Ho compiuto ventinove anni, il Sorcio trenta. Una certa età. Il J's Bar, in seguito a un ampliamento della strada, è stato rinnovato ed è diventato un bel locale accogliente. Allo stesso tempo, J continua come sempre a pelare un secchio intero di patate al giorno e i clienti abituali, mentre si lamentano rimpiangendo il vecchio bar, continuano a bere birra.

Io sono sposato e vivo a Tōkyō.

Io e mia moglie, ogni volta che esce un film di Sam Peckinpah, andiamo al cinema. Tornando indietro, ci beviamo due birre a testa al parco Hibiya e lanciamo pop corn ai piccioni. Tra i film di Peckinpah, quello che più mi ha colpito è *Voglio la testa di Garcia*, mentre mia moglie ritiene che il migliore sia *Trincea d'asfalto*. A parte i film di Peckinpah, apprezzo *Cenere e diamanti*, lei invece *Madre Giovanna degli Angeli*. Se si vive a lungo insieme, può succedere che anche i gusti diventino simili.

Se mi chiedessero se io sia felice, non potrei che rispondere: "Penso di sì". Alla fine, consistono in questo i sogni.

Il Sorcio sta ancora continuando a scrivere romanzi. Ogni anno a Natale me ne spedisce alcune copie. Quello dell'anno scorso racconta di un cuoco che lavora nella mensa di un ospedale psichiatrico, mentre quella dell'anno precedente è la storia di un gruppo comico basata su *I fratelli Karamazov*. Come sempre, nei suoi romanzi non ci sono scene di sesso e nessuno dei protagonisti muore.

Sul primo foglio c'è sempre scritto:

“Happy Birthday
And
White Christmas”

Il mio compleanno è il ventiquattro dicembre.

La ragazza con sole quattro dita nella mano sinistra, non l’ho più rivista. Quando feci ritorno alla mia città, in inverno, aveva lasciato il lavoro al negozio di dischi e sgomberato l’appartamento. Poi era sparita senza lasciare alcuna traccia, nella marea di persone, nel fluire del tempo

Quando arriva l’estate, percorro sempre a piedi la stessa strada che avevo fatto con lei, mi siedo sui gradini di pietra del deposito e guardo il mare. Puntualmente, ogni volta che vorrei piangere, le lacrime non vengono. Va così.

Il disco di *California Girls* è ancora in un angolo del mio scaffale degli LP. Ogni volta che giunge la stagione estiva, lo prendo e lo ascolto ancora e ancora. Poi, pensando alla California, mi bevo una birra.

Vicino allo scaffale dei dischi c’è un tavolo e, lì sopra, un grumetto di erba, essiccato come una mummia. È lo stesso che era stato estratto dallo stomaco della mucca.

La foto della ragazza del corso di Laurea in Letteratura francese, l’ho persa accidentalmente durante il trasloco.

I Beach Boys, dopo tanto tempo, hanno fatto uscire un nuovo LP.

*I wish they all could be
California girls.*

40

Per concludere, parlerò di nuovo di Derek Heartfield.

Egli nacque nel 1909 in una piccola cittadina dell’Ohio e qui crebbe. Il padre era un telegrafista muto, mentre la madre era una donna in carne esperta di astrologia, brava nel cuocere biscotti. Heartfield, da ragazzino cupo qual era, non aveva nemmeno un amico, non appena aveva del tempo libero, leggeva fumetti o le riviste pulp e così, mangiando i biscotti preparati dalla madre, giunse a diplomarsi alle scuole superiori.

Dopo il diploma, provò a lavorare presso le poste della sua città, ma non era destinato a durare a lungo: infatti, in quel periodo, si creò in lui la certezza che la sua strada non potesse essere che quella dello scrittore. Il suo quinto racconto breve fu inserito in un volume di *Weird Tales* del 1930. Il manoscritto valeva venti dollari. L'anno dopo, scrivendo senza posa, Heartfield arrivava a settantamila parole al mese, quello seguente il ritmo salì a centomila per arrivare a centocinquantamila, l'anno precedente alla sua morte. Si racconta che ogni sei mesi comprasse una macchina da scrivere Remington.

La maggior parte dei suoi romanzi consiste in storie d'avventura e racconti sovranaturali. *Waldo, ragazzo avventuriero*, che unisce queste due caratteristiche, divenne la sua opera di successo più impegnativa: in tutto si contano quarantadue volumi. All'interno di esse, Waldo è morto tre volte, ha ucciso addirittura cinquemila nemici e ha cambiato trecentosettantacinque donne, inclusa una marziana. Di questi racconti, possiamo leggerne alcuni in traduzione.

Heartfield detestava davvero un sacco di cose. Le poste, le scuole superiori, le case editrici, le carote, le donne, i cani.... Se ci si mettesse a elencare tutto quanto, non ci sarebbe fine. D'altra parte, le cose che gli piacevano erano solo tre: i fucili, i gatti e i biscotti che preparava sua madre. Se si escludono lo studio cinematografico Paramount e gli uffici dell'Fbi, probabilmente possedeva la più grande collezione di fucili, vicina alla perfezione, di tutta l'America. A parte i cannoni antiaereo e anticarro, aveva tutto. Tra tutto, il pezzo di cui andava più fiero era una rivoltella calibro trentotto con l'impugnatura incastonata di perle. Non vi era caricato nemmeno un colpo.

- Prima o poi io, con questa, mi *rivoltello*, - ripeteva sempre.

Tuttavia, quando, nel 1938, sua madre morì, andò fino a New York, salì sull'Empire State Building, si gettò dal terrazzo e morì spiacciato come una rana.

Sulla sua pietra tombale, secondo le sue ultime volontà, è incisa una citazione di Nietzsche:

“Possiamo capire la profondità del buio alla luce del giorno?”

Heartfield, ancora... (come post-scriptum)

Non ho intenzione di arrivare a dire che non avrei mai scritto romanzi, se non avessi scoperto Derek Heartfield. Però penso che sia indubbio che la strada che ho percorso sarebbe stata del tutto diversa rispetto ad adesso.

Ai tempi del liceo, in un negozio di libri usati a Kōbe, raggruppai alcuni volumi tascabili che pare fossero stati lasciati lì da un marinaio straniero e li comprai. Un libro costava cinquanta yen. Se quella non fosse stata una libreria, non si sarebbe mai detto che quelli fossero dei libri. La copertina, esageratamente vistosa, era quasi del tutto staccata e le pagine erano ingiallite. Probabilmente quegli affari avevano attraversato l'Oceano Pacifico sul letto di un marinaio di basso grado, su una nave da carico o un cacciatorpediniere e da laggiù, da un tempo remoto, erano giunti sulla mia scrivania.



Alcuni anni dopo, andai in America. Fu un breve viaggio per fare visita alla tomba di Heartfield. Il luogo esatto, me lo aveva indicato in una lettera un appassionato — nonché unico — studioso di Heartfield, il signor Thomas McClure.

“È una tomba piccola tanto quanto la punta di un tacco a spillo. Spero non ti sfugga.”

A New York, presi un bus della Greyhound che sembrava una gigantesca bara e, quando giunsi in Ohio, alla piccola città natale di Heartfield, erano le sette di mattina. Oltre a me, nessun passeggero scese a quella fermata. Superata la prateria all'estremità della città, si trovava il cimitero. Era più vasto della città stessa. Sopra la mia testa, alcune allodole, mentre volavano disegnando dei cerchi, fischiettavano un motivetto in mille turbinii.

Cercai la tomba dello scrittore per un'ora buona. Dopo aver offerto un mazzo di rose polverose raccolte nella prateria circostante, giunsi le mani rivolgendomi alla tomba, mi sedetti e fumai una sigaretta. Sotto i tenui raggi del sole di maggio, si percepivano in eguale quiete sia la vita che la morte. Rivolsi la faccia in sù, chiusi gli occhi e per ore continua ad ascoltare il canto delle allodole.

Questo romanzo ha avuto inizio in un posto del genere. Dove poi sia giunto, non lo so nemmeno io.

“Se lo si paragona alla complessità dell'universo,” dice Heartfield, “questo nostro

mondo è un cervello di lombrico.”

E io vorrei che fosse così.



È giunta la fine e vorrei dunque ringraziare il sopracitato sig. McClure, dalla cui fatica *La leggenda delle stelle sterili* (Thomas McClure, *The Legend of the Sterile Stars*, 1968) ho tratto alcune informazioni a riguardo di Heartfield.

Maggio 1979,

Murakami Haruki

