



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

Il Giappone sullo scaffale

La narrativa giapponese
nell'editoria italiana

Relatrice

Prof.ssa Caterina Mazza

Correlatore

Prof. Pierantonio Zanotti

Laureanda

Elena Testa
851425

Anno Accademico

2018 / 2019

論文要旨

本修士論文のテーマはイタリアの出版社の環境での日本文学である（特に、近代・現代文学）。海外の国々で日本文学が普及するわけがない肝心な手段として翻訳にも触れる。

第1課は文学の言葉としての日本語に関する話題から始まる。その後、イタリアで先世記の70年代から現れるようになった日本のポップ・カルチャーの享受について論じる。殊に、ヴェヌティ・ローレンス先生が理論づけた「対外にする訳」と「対内にする訳」の二つの概念を通じて翻訳を扱う。この概念は本修士論文の第3課に改めて触れる。次に、イタリアにおける日本文学の翻訳の出版を談ずる。これは三つの時期に分けられる。第一は1900ぐらいから第二次世界大戦の終わりにかける。イタリアで読まれていた作品は読者の生活と大いに違う「方丈記」「古事記」「源氏物語」「竹取物語」のような日本文学の古典であった。第二の時期は80年代まで続き、イタリアでエキゾチックな日本の象徴を生じた谷崎潤一郎、三島由紀夫、川端康成のような小説家はよりも有名であった。その上、それらの作品は日本語ではなく、英語またはフランス語から翻訳されてしまったこともあった。今までも続いている時期は直に日本語から翻訳する新しい翻訳者の世代が現れたとともに80年代から始まった。小説と短・中編小説の扱ったテーマも変わってきた。全般的な主題や感情、読者が国籍にもかかわらずすぐわかるトピック・話頭である。この作家の例を挙げれば、吉本ばななと村上春樹を名付けられる。この三つの時期の記述とともに、イタリアの出版社を背景に日本の作品と作家のもっと詳しい出来事を説明してみる。

本修士論文の第二課では文学賞やブックフェアや日本語での作品の翻訳と出版を取り立てたり売り込んだりする機関などはどのように日本からイタリアへ普及

し、輸入するか精密に論じる。まず、大いに有力であり、営利であるいわゆる「グローバル作家」またグローバル・国際になった出版の市でのそれらの流通について話題する。そして、目的として海外での日本文学の交流を進める出版文化国際交流会、現代日本文学の翻訳・普及事業と国際交流基金の部門である翻訳出版助成のような機関についても論じる。この様子はイタリアでの日本文学の交流にどのような影響を与えるかという点に焦点を当てる。また、文学賞について論じる。本論文を書きながら、文学賞の影響の分析は思ったより困難になるのではないかと気に付き、この認識を理由にノーベル文学賞、芥川龍之介賞と直木三十五賞しか扱わない。

それに、日本文学のイタリア人の翻訳者をインタビューした。第三課では今まで扱ったテーマや概念に差し戻すことでこのインタビューを注釈した。差し出した質問のリストも並んでいる。質問の内容は翻訳者としての経験や以上記載した「対外にする訳」と「対内にする訳」との関係や翻訳のわざの工夫やイタリアで日本文学の将来についての意見などである。インタビューの返事の全文はA付録で参考できる。

ついに、第四課ではイタリアで日本文学を発刊する三つの出版社の叢書を叙する。この叢書はNERI POZZA出版社のLE TAVOLE D'ORO 叢書、MARSILIO出版社のLETTERATURA UNIVERSALE MARSILIO 叢書の部分であるMILLE GRU 叢書、及びにATMOSPHERE LIBRI出版社のASIASPHERE 叢書である。各出版社と叢書の日本文学に関わる編集計画と特徴を表し、発刊された書物に関するデータも表す。

本修士論文の最後の部分で付録が二つある。以前書いた通りに、A付録では翻訳者に差し出した質問の返事の全文が残っている。B付録は2009年から2018年にかけてイタリアで出版された日本の小説、短編小説また中編小説のリスト

を含む。このリストはボスカロ・アドリアナ先生（触れた時期は1900年から2000年まで）とビエナティ・ルイサ先生、スクロラヴェッツァ・パオラ先生（触れた時期は2000年から2008年まで）によってまとめ上げられたリストの連続にならないかと考えたから、取りまとめた。

Sommario

Introduzione.....	6
Capitolo uno	10
Il giapponese come lingua letteraria.....	10
Ricezione della cultura giapponese	12
La traduzione.....	15
La traduzione in Italia	19
Capitolo due.....	27
Mercato globale e autori globali.....	27
Circolazione	31
Japanese literature publishing project e Support programs for translation and publication on Japan	33
I premi letterari.....	41
Capitolo tre	49
Elenco delle domande	50
Commento	51
Capitolo quattro	57
Neri Pozza e Le tavole d'oro.....	57
Marsilio e Mille Gru (Letteratura universale Marsilio).....	59
Atmosphere Libri e asiasphere.....	61
Conclusione	64
Appendice A	67
Intervista a Giorgio Amitrano	67
Intervista a Gianluca Coci.....	69
Intervista ad Antonietta Pastore	73
Intervista a Paola Scrolavezza.....	77
Intervista a Laura Testaverde.....	81
Appendice B	85
Bibliografia.....	108

Introduzione

Il tema di questa tesi di laurea riguarda la letteratura e la narrativa giapponese nell'ambiente editoriale italiano,¹ la sua traduzione e le modalità con cui essa si è diffusa ed è circolata, con particolare riferimento alla letteratura moderna e contemporanea e al periodo che va dal secondo dopoguerra ai giorni nostri; un periodo in cui anche chi non conosce la lingua giapponese o la cultura nei suoi aspetti più approfonditi o, ancora, magari, non ha mai visitato il Paese ha iniziato sempre di più a usufruire della sua cultura (e, nel caso specifico, della sua letteratura e narrativa). Inoltre, si affiancano – e talvolta rischiano di scontrarsi – un Giappone che vuole trasmettere sé stesso e la sua cultura (*hasshin shitai kimochi*) e il resto del mondo, che ha il desiderio di conoscere questi elementi (*shiritai kimochi*).² L'argomento della ricerca è stato quindi fin dall'inizio particolarmente ampio e affrontabile da diversi punti di vista. Tra le tante possibili domande di ricerca, quelle su cui ho scelto di soffermarmi sono le seguenti. Come si può delineare la pubblicazione di narrativa giapponese in Italia dal 1945 a oggi e con che modalità è stato presentato il Giappone e la sua letteratura? Quali sono le organizzazioni, gli enti e le fondazioni giapponesi preposti alla promozione e alla diffusione all'estero della narrativa giapponese e come influenzano la sua circolazione nel nostro Paese? Che peso hanno i premi letterari assegnati in Giappone, se hanno un effetto? Posto che la traduzione sia necessariamente il primo passo per far leggere la narrativa giapponese all'estero, come si può tramite essa ridurre il rischio di proporre ai lettori un'immagine del Giappone in letteratura senza cadere in immagini già viste? Che ruolo rivestono apparati paratestuali come note, glossari, prefazioni per rendere chiaro al lettore il contesto in cui un testo è stato scritto e a cui esso o il suo autore appartiene? Quali sono, infine, le prospettive future per la pubblicazione di questa letteratura in Italia? Per rispondere a queste domande, oltre a effettuare una ricerca teorica mi sono soffermata su una parte pratica (intervistando alcuni traduttori), su una breve analisi di casi di studio (tre case editrici che pubblicano narrativa giapponese) e su una parte compilativa e di raccolta di dati (i testi pubblicati in traduzione italiana dal 2009 al 2018).

¹ Non sono stati oggetto di ricerca testi di poesia giapponese, prodotti grafici come manga e *graphic novel*, testi “di varia” come manuali, guide, libri di ricette eccetera di autori giapponesi.

² Kōno Shion, *Sekai no dokusha ni tsutaeru to iu koto* (Comunicare con i lettori del mondo), Tōkyō, Kōdansha, 2014, pp. 12-13.

Uno dei punti di partenza per questa tesi è stato il saggio di Francesco Eugenio Barbieri *Letteratura giapponese e mercato globale. Dinamiche di promozione e ricezione*,³ che presenta al suo interno dei riferimenti – da me sviluppati – a organizzazioni *non profit* volte a promuovere e diffondere la letteratura giapponese quali Gendai nihon bungaku no hon'yaku fukyūjigyō (Japanese literature publishing project) e Nihon bungaku shuppan kōryū sentā (Japanese literature publishing and promotion center, o J-Lit Center). Sul giapponese come lingua letteraria, in cui viene prodotta letteratura, ho fatto riferimento a *The world republic of letters* di Pascale Casanova.⁴ Questo testo è stato importante perché mi ha anche fornito spunti per approfondire la questione della circolazione della letteratura giapponese. Uno dei riferimenti più importanti, però, è stato quello ai concetti di “traduzione addomesticante” e “traduzione estraniante”, espressi da Lawrence Venuti in *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*.⁵ I dati tecnici da me presentati sono invece tratti dalle pubblicazioni di AIE (Associazione Italiana Editori), Japan Book Publishers Association, Publishers' Association for Cultural Exchange e The Japan Foundation. Infine, la parte finale in cui è presente l'aggiornamento delle traduzioni italiane nel periodo 2009-2018 vuole essere una continuazione della ricerca iniziata da Adriana Boscaro⁶ e continuata da Luisa Bienati e Paola Scrolavezza.⁷ Questo paragrafo non esaurisce certo tutta la bibliografia che ho consultato e riportato nel mio lavoro, ma presenta i testi che sono stati più importanti e fondamentali per la ricerca.

Il primo capitolo della tesi si apre parlando del giapponese come lingua letteraria, cioè la lingua usata per produrre letteratura. L'argomento si sposta poi alla circolazione della *pop culture* giapponese in Italia, Paese che, come la Francia, a partire dagli anni Settanta del secolo scorso si è mostrata particolarmente ricettiva nei suoi confronti. Parlo poi di traduzione, soprattutto nei termini di “traduzione estraniante” e “traduzione addomesticante”: questi concetti ritorneranno anche più avanti nella tesi, soprattutto nel terzo capitolo. Come conseguenza di ciò, tratto nello specifico della traduzione di opere di narrativa giapponese in Italia. Essa si delinea in tre fasi. La prima, la cui durata si estende fino alla Seconda guerra mondiale, vede principalmente la circolazione di opere considerate simboli della classicità giapponese e scritte in un passato lontano (*Hōjōki*,

³ Francesco Eugenio Barbieri, *Letteratura giapponese e mercato globale. Dinamiche di promozione e ricezione*, in AA. VV., *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, Roma, Aracne editrice, 2018, pp. 427-445.

⁴ Pascale Casanova, *The world republic of letters*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2004.

⁵ Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, Londra, Routledge, 1998.

⁶ Adriana Boscaro, *Narrativa giapponese: cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscarina, 2000.

⁷ Luisa Bienati, Paola Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.

Kojiki, *Genji monogatari*, *Takekoto monogatari* sono alcuni esempi) molto lontane, quindi, dall'esperienza quotidiana dei lettori. Nella seconda fase, durata fino agli anni Ottanta del secolo scorso, fanno la loro comparsa autori che, per quanto siano importanti, in Italia diventano simbolo di un Giappone esotico e in quintessenza straniero, come Tanizaki Jun'ichiro, Mishima Yukio oppure Kawabata Yasunari; autori per di più spesso tradotti da lingue terze (come inglese o francese). L'ultima fase, infine, che dura tutt'oggi, prende il via anche con la comparsa di una nuova generazione di traduttori, il che fa sì che si traduca sempre di più direttamente dal giapponese. I temi trattati cambiano: si tratta di tematiche e sentimenti "universali", più vicini al lettore a prescindere dalla sua nazionalità. Due grandi nomi, che però non esauriscono affatto l'elenco di questi autori, sono Banana Yoshimoto e Murakami Haruki. Insieme a questa analisi storico-cronologica, fornisco anche la descrizione più dettagliata delle vicende editoriali di alcune opere e autori.

Nel secondo capitolo della tesi si vedono più nel dettaglio alcuni aspetti della circolazione di opere letterarie dal Giappone all'Italia, concentrandosi su alcuni fattori come i premi letterari, le agenzie che promuovono traduzioni e pubblicazioni dal giapponese e le fiere del libro. Dapprima parlerò di "autori globali", ovvero autori che sono enormemente influenti e commercializzati, e della loro circolazione in un mercato (editoriale) globale e internazionalizzato. Parlerò poi di alcuni enti che si occupano nello specifico di promuovere la circolazione della letteratura giapponese all'estero, come i già citati Shuppan Bunka Kokusai Kōryūkai, Gendai nihon bungaku no hon'yaku fukyūjigyō e Hon'yaku shuppan josei, un ramo del Kokusai kōryū kikin. Vedrò anche gli effetti che queste organizzazioni hanno sulla letteratura giapponese in Italia. Infine, parlerò dei premi letterari. Nella stesura della tesi, mi sono resa conto che la loro analisi non sarebbe stata così facile come mi aspettavo, soprattutto in relazione alla considerazione della circolazione della letteratura giapponese in Italia. Questo è il motivo per cui ho deciso di trattare solo il premio Nobel, il premio Akutagawa e il premio Naoki.

Ho poi proseguito con delle interviste fatte a traduttori italiani di narrativa giapponese, commentandole nel terzo capitolo, con riferimento ai temi trattati finora, come i diversi tipi di traduzione, l'uso di apparati paratestuali, il rapporto con il testo da tradurre e un'opinione su possibili sviluppi futuri della narrativa giapponese in Italia. Le persone che ho intervistato sono Giorgio Amitrano, Gianluca Coci, Antonietta Pastore, Paola Scrolavezza e Laura Testaverde: il testo completo delle interviste è contenuto nell'appendice A.

Infine, il quarto capitolo contiene l'analisi di tre collane di diverse case editrici che pubblicano narrativa giapponese. Le collane in questione sono Le tavole d'oro (Neri Pozza), Mille Gru (sezione della collana Letteratura Universale Marsilio, di Marsilio) e asiasphere (Atmosphere Libri). Di ognuna di esse verranno presentate le linee editoriali, le caratteristiche specifiche con riguardo alla letteratura giapponese e alcuni dati sui libri pubblicati.

Come conclusione di questa tesi si trovano due appendici. La prima, come detto sopra, contiene le trascrizioni integrali delle interviste fatte ai traduttori. L'appendice B, invece, contiene una lista di romanzi e racconti giapponesi pubblicati in Italia dal 2009 al 2018.

Capitolo uno

Il giapponese come lingua letteraria

Pascale Casanova, in *The world republic of letters*, definisce “lingua letteraria” la lingua (di qualsiasi idioma effettivamente si tratti) in cui vengono scritti tutti quei testi che entreranno a far parte della repubblica mondiale delle lettere.¹ Il giapponese come tale lingua occupa sicuramente una posizione marginale rispetto ad altre, come ad esempio l’inglese o il francese, che non solo hanno una circolazione maggiore ma sono scelte da un numero decisamente più alto di scrittori come la lingua da usare al momento di comporre le loro opere. Parlando della “tragedia degli uomini tradotti”,² è proprio Pascale Casanova a porre una distinzione tra “lingue dominanti” e “lingue dominate”.³ Nella sua analisi delle gerarchie fra lingue che possiedono capitali culturali inegualmente distribuiti, la sociologa della letteratura definisce lingue “dominanti” quelle lingue ampiamente riconosciute nel campo letterario mondiale, il cui utilizzo è in grado di garantire un certo capitale letterario. Per contrasto, le lingue “dominate” hanno uno status letterario minore, sia perché non sono ancora codificate in forma scritta, perché conosciute da pochi parlanti o perché di recente creazione. Le lingue nazionali create o ricreate recentemente, spesso in concomitanza con il raggiungimento dell’indipendenza politica di uno Stato, hanno (relativamente) pochi parlanti e (relativamente) poche opere letterarie: senza una tradizione di scambio con altre nazioni, devono conquistarsi un’esistenza internazionale tramite la traduzione.⁴ Oppure, possono conquistarsi questo tipo di esistenza letteraria quando i centri di produzione editoriale la riconoscono grazie, appunto, alla traduzione e le immettono nei loro mercati, assecondando anche le aspettative che ha il pubblico.⁵ Sembra essere questo il caso del Giappone. In Giappone, infatti, nacque già a partire dalla fine del periodo Tokugawa il movimento del *genbun it’chi*, che spingeva alla creazione del *kokugo*, una lingua nazionale la cui esigenza fu fortemente sentita anche nel periodo successivo alla Restaurazione Meiji: questo

¹ Pascale CASANOVA, *The world republic of letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, pp. 17-18

² Gli “uomini tradotti”, ossia quegli autori che assistono alla traduzione dei loro testi, sono forzati a scegliere tra la traduzione in una lingua letteraria che li tagli fuori dai loro compatrioti ma che dia loro un’esistenza letteraria, e il ritirarsi in una lingua minore, che li condanni all’invisibilità o a un’esistenza letteraria esclusivamente nazionale. *Ibidem*, p. 257

³ *ibidem*, p. 83.

⁴ *ibidem*, p. 256.

⁵ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura nell’età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012 p. 149.

movimento supportò poi l'ideologia nazionale e nazionalista giapponese.⁶ Il *genbun it'chi undō* era strettamente connesso con l'ideologia nazionalista di uno Stato che voleva essere omogeneo al suo interno e apparire forte agli occhi di un Occidente che aveva imposto i detestati trattati ineguali (imposti al Giappone a partire dal 1854, con la Convenzione di Kanagawa stipulata con gli Stati Uniti). Voleva anche dimostrare la sua potenza a un'Asia che iniziava ad apparire come un territorio da sottomettere, anzi, da assimilare e nipponizzare secondo strategie che assunsero i tratti dell'imperialismo (i primi passi in tal senso furono mossi dal Giappone con la guerra sino-giapponese del 1894-1895: questa politica continuò poi fino alla sconfitta nella Seconda guerra mondiale).

La letteratura giapponese, d'altronde, non è mai stata collocata a fianco di letterature nazionali che non fossero quelle degli Stati-nazione imperialisti,⁷ un elemento che conferma la sua collocazione non immediata nella repubblica mondiale delle lettere, in quanto si tratta della letteratura di un Paese dapprima colonizzatore e sottoposto poi al controllo americano in seguito alla Seconda guerra mondiale. La "letteratura nazionale" (*kokubungaku*) nacque e si sviluppò parallelamente alla letteratura giapponese.⁸ Come rileva Sakai, si potrebbe affermare che la "letteratura giapponese" sia portatrice del "pensiero giapponese" (o, secondo gli studiosi più nazionalisti, dello spirito nazionale, *kokumin seishin*); ma non si può ridurre quest'ultimo solamente a un pensiero il cui mezzo di espressione sia la lingua giapponese.⁹

La lingua giapponese, che si è modificata da un periodo storico all'altro, così come la conosciamo oggi non riflette la varietà linguistica presente nell'arcipelago prima della sua standardizzazione: la lingua giapponese standard (*hyōjungo*) è infatti basata sul dialetto di Yamanote, parlato a Tōkyō, su cui furono impiantati elementi del dialetto di Kyōto. È quasi superfluo, d'altra parte, ricordare il debito enorme che il Giappone ha nei confronti della cultura cinese *in primis*, ma anche coreana e indiana, per quanto riguarda l'importazione della scrittura, di testi filosofici, religiosi e letterari, di filosofie quali buddhismo e confucianesimo, solo per citare gli elementi più importanti. Il Giappone è sempre stato un Paese molto ricettivo. E dopo la parentesi del *sakoku*, la fase di isolazionismo durante lo shogunato Tokugawa, l'importazione di letteratura e poesia,

⁶ Paolo CALVETTI, "Note su ideologia nazionale e politica linguistica nel Giappone moderno", in AA. VV., *Atti del XXV convegno di studi sul Giappone: Venezia, 4-6 ottobre 2001*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, p. 119.

⁷ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 22.

⁸ "[...] as the discourse of *kokubungaku* or "the national literature" was formed, "Japanese literature" came into being". *Ibidem*, p. 41.

⁹ *ibidem*, p. 59.

questa volta principalmente dall'Europa, riprese a una velocità straordinaria.¹⁰ In questo lungo periodo riassunto in poche frasi, l'esportazione all'esterno di prodotti letterari giapponesi fu certamente minore della quantità di quelli accolti e rielaborati.

Ricezione della cultura giapponese

Parlando da una prospettiva alquanto incentrata sulla Francia e, soprattutto, su Parigi come capitale della repubblica mondiale delle lettere, Casanova associa spesso le lingue dominanti a quelle delle potenze coloniali europee e le lingue marginali a quelle delle loro colonie. Da questo punto di vista, può parere strano definire quella giapponese come lingua letteraria marginale. A una prima riflessione, il Giappone è sempre stato una nazione indipendente e, anzi, nella prima metà del secolo scorso si è fatto esso stesso promotore di una politica coloniale nei confronti dell'Asia orientale. Per di più, al giorno d'oggi la cultura giapponese non sembra affatto trovarsi in una posizione "debole": basta pensare al *cool Japan* e alla diffusione quasi capillare che hanno prodotti quali manga e anime e alla fama internazionale di autori come Murakami Haruki per capire la forza del *soft power* giapponese e della sua *pop culture*.

Dopo lo scoppio della bolla economica alla fine degli anni Ottanta, il Giappone iniziò a esportare la sua cultura in massa, reinventandosi come possessore di un *soft power* e di un capitale culturale che potevano rivaleggiare con quelli allora dominanti degli Stati Uniti.¹¹

La diffusione della *pop culture* e dei suoi prodotti va di pari passo con la diffusione dell'idea di Giappone immaginato da chi ne usufruisce all'estero, sia che si tratti di fan di anime, manga e videogiochi sia che si tratti di lettori di narrativa; un'idea stereotipata e, in alcuni casi, persino mistificata, ben lontana da quello che è il Giappone vero.¹²

Quest'idea immaginata è però più facilmente raggiungibile dell'immagine reale del Giappone (non fosse altro per la difficoltà che si può incontrare nel raggiungere fisicamente l'arcipelago) e può attecchire con maggiore facilità rispetto ad essa.

Nell'analizzare come la cultura di una nazione (anche in un solo suo aspetto, come può

¹⁰ È opportuno ricordare che nemmeno in questo periodo si verificò una totale chiusura, anzi; tramite gli olandesi di stanza a Nagasaki l'interesse nella medicina e nelle scienze europee non si affievolì, grazie anche ai cosiddetti *rangaku* ("studi olandesi").

¹¹ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect: on the Homogenizing Dangers of Easily Translated Literature*, in "Literary Hub", 2017.

¹² Marco PELLITTERI, *Il drago e la saetta: modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunué, 2008, p. 54.

essere la letteratura) viene diffusa all'estero è importante anche considerare *come* vi giunge, come è recepita e pure commercializzata.¹³

In questo contesto l'Italia rappresenta un caso particolare, in quanto (insieme alla Francia) è stato, ed è ancora, il Paese europeo maggiormente investito dai prodotti dell'industria culturale giapponese. L'introduzione di tali prodotti è avvenuta in Italia, secondo quanto afferma Pellitteri, in due fasi distinte: dalla metà degli anni Settanta agli anni Novanta prima e poi dagli anni Novanta ad oggi.¹⁴ Nella prima, il Giappone si presenta tentando di adattarsi agli standard occidentali, dal punto di vista estetico e dei valori proposti. In Italia questo coincide con il periodo in cui crebbe la cosiddetta *Goldrake-generation*, la generazione cresciuta negli anni Settanta e Ottanta a stretto contatto con i primi prodotti culturali giapponesi, tra i quali, ad esempio, i primi anime trasmessi in televisione.¹⁵ La fase successiva vede invece un'affermazione dell'identità e dell'autonomia nipponiche, libere di slegarsi dall'emulazione dell'Occidente e forti del successo riscosso nella fase precedente.¹⁶ Nel nostro Paese è avvenuto un processo di transacculturazione, una dinamica di innesto di temi, concetti e valori dell'immaginario giapponese (tutti quei simboli, figure, rappresentazioni eccetera presenti nell'immaginazione di una data comunità). Questo processo, negli anni recenti, è partito dall'arrivo degli anime e ha dapprima riguardato gli appassionati di fumetti e animazione giapponesi.¹⁷ Quest'ondata si è estesa poi anche alla letteratura, la cui fruizione è andata sempre più aumentando non solo all'interno del Paese ma anche all'estero. Una notevole inversione di tendenza per il Giappone, rispetto all'ormai passato isolazionismo giapponese di periodo Tokugawa, e la letteratura non è che una minima parte di questo flusso culturale che si diffonde in tutto il mondo.

La situazione del secondo dopoguerra, tuttavia, era molto diversa. Tra il 1945 e il 1952 il Giappone fu sottoposto al comando delle forze Alleate statunitensi, in una situazione che per certi versi ricorda il colonialismo di cui abbiamo parlato sopra. Non fu certo in questo momento che si determinò il primo incontro tra la letteratura giapponese e gli Stati Uniti. Negli ambienti culturali di lingua inglese circolavano già da prima del secondo conflitto mondiale poesia, teatro e letteratura provenienti dal Giappone: basta pensare alle traduzioni dello studioso britannico Arthur Waley, che tradusse in inglese poesie del

¹³ *ibidem*, p. 58.

¹⁴ *ibidem*, p. 4. Pellitteri definisce rispettivamente queste due fasi "del Drago" e "della Saetta".

¹⁵ *ibidem*, p. 15.

¹⁶ *ibidem*, pp. 28-29.

¹⁷ *ibidem*, p. 49.

Man'yōshū e del *Kokinwakashū* (*Japanese Poetry: The Uta*, 1919), drammi teatrali (*The Nō Plays of Japan*, 1921) e, soprattutto, una traduzione in sei volumi del *Genji monogatari* (*The Tale of Genji*, 1925-1933).¹⁸ Per quanto riguarda invece il rapporto tra le forze d'occupazione e la scena letteraria giapponese, Stephen Snyder osserva:

in the 1950s and 60s, Yukio Mishima and Yasunari Kawabata were translated, marketed, and read in the US as representatives of a newly docile, aestheticized, Zen-like Japanese culture that was explicitly meant (by translators and publishers and perhaps policy experts as well) to replace the bellicose wartime image of Japan, as Edward Fowler has argued. This was one piece of a general rehabilitation strategy for the country in concert with promoting its new role as a reliable ally in the US Cold War calculus.¹⁹

Era come se fosse inevitabile da parte degli statunitensi collocare la lingua nazionale del Giappone, la sua cultura etnica e, di conseguenza, la sua letteratura in un'ottica culturalista,²⁰ cioè che questi elementi venissero identificati con la “docile cultura zen giapponese”. Questa rappresentazione, inoltre, fungeva da supporto per il posizionamento diplomatico del Giappone, che avrebbe dovuto contenere l'espansione del blocco sovietico in Asia.²¹ Mishima e Kawabata, insieme a Tanizaki Jun'ichirō, diventarono così i rappresentanti del canone della letteratura giapponese moderna in inglese, definita “elusiva”, “delicata”, “taciturna”, “melanconica”. Questo canone letterario (proposto e tradotto da figure accademiche e professori universitari come, ad esempio, Donald Keene) avrà una lunga vita e si estenderà anche al di fuori dell'ambito anglofono attraverso ritraduzioni in altre lingue.²² Come avremo modo di vedere nel dettaglio più avanti, infatti, anche nell'Italia della seconda metà del Novecento i primi autori giapponesi a essere conosciuti e tradotti con una certa costanza sono stati Mishima Yukio, Kawabata Yasunari e Tanizaki Jun'ichirō, introdotti proprio grazie a traduzioni dall'inglese precedentemente pubblicate negli Stati Uniti d'America, come nel caso de *Il paese delle nevi*, pubblicato nel 1959 da Einaudi, di *Neve sottile* nel 1961 presso la casa editrice

¹⁸ John Walter DE GRUCHY, *Orienting Arthur Waley: Japonism, orientalism, and the creation of Japanese literature in English*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003, p. 8.

¹⁹ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*

²⁰ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 17. Per “culturalismo” si intende “the idea that individuals are determined by their culture, that these cultures form closed, organic wholes, and that the individual is unable to leave his or her own culture but rather can only realise him or herself within it”. (eurozine.com)

²¹ Lawrence VENUTI, *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, Londra, Routledge, 1998, p. 73.

²² Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 72.

Martello o di *Il padiglione d'oro* nel 1962 con Feltrinelli.²³ La traduzione in italiano di questi autori avverrà più tardi molto spesso dall'originale e non più dall'inglese. È a mio avviso interessante sottolineare il fatto che, a differenza degli Stati Uniti che vedevano nel Giappone una nazione nemica durante la Seconda guerra mondiale, già da prima di questa l'Italia fosse particolarmente recettiva nei confronti dell'immagine della cultura nipponica che si voleva dominata dalla mentalità zen. Le due nazioni rimasero alleate sotto l'egida del Patto Tripartito fino al 1943: per questo motivo vennero messi in atto numerosi tentativi di presentare agli italiani la cultura giapponese. Tra le varie modalità con cui quest'ultima era descritta, viene difatti spesso riportato come essa fosse permeata dal buddhismo zen.²⁴ Posso quindi ipotizzare che ciò costituisca un elemento che facilitò la diffusione della letteratura giapponese nel nostro Paese e che rappresentò parte della continuità tra il giapponismo italiano nel periodo del Ventennio fascista e quel giapponismo definito anche “dal basso” diffusosi a partire dagli anni Settanta²⁵ grazie a prodotti dell'industria culturale giapponese come manga, anime e videogiochi.

La traduzione

Ogni traduzione vede la presenza di due tipi di persone: coloro che conoscono la lingua originale del testo, che quindi leggono il testo originale e si occupano di renderlo in un'altra lingua e coloro che non la conoscono, che quindi potranno leggere solamente la versione nella propria lingua madre (o in un'altra lingua che conoscono sufficientemente per leggere).²⁶ Tradurre non è mai un'operazione facile o banale come potrebbe sembrare, soprattutto se si tratta del passaggio tra due lingue molto diverse come il giapponese e l'italiano. Secondo Venuti, ognuna di queste lingue ha i suoi concetti e modi di esprimersi

²³ A proposito di *Il padiglione d'oro*, la rivista *Il Giappone* riporta la notizia della sua pubblicazione, accanto a quella della prossima edizione di *Lo squalificato* di Dazai Osamu, in un trafiletto dedicato appositamente alle Edizioni Giangiacomo Feltrinelli (“Rassegna di attualità – segnalazioni bibliografiche”, *Il Giappone*, II, 2, 1962, p. 42). Purtroppo, pur non mancando articoli di taglio accademico sulla letteratura, né in questo numero né in numeri successivi della rivista sono presenti ulteriori riferimenti diretti all'editoria italiana. È presumibile che tale notizia sia stata riportata in quanto la prima pubblicazione in lingua italiana di questi autori rappresenti un avvenimento importante in senso accademico più che per una narrativa di varia (ipotesi corroborata dal fatto che nella stessa sezione viene citata la pubblicazione dalle Edizioni Gherardo Casini del saggio dedicato al Giappone di *Le Civiltà dell'Oriente*).

²⁴ Sergio RAIMONDO, Valentina DE FORTUNA, Giulia CECCARELLI, “Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)”, *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 12, 2, 2017.

²⁵ Di questi due tipi di giapponismo si parla in Toshio MIYAKE, “Il Giappone *made in Italy*: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano”, in AA. VV., *Atti del XL convegno di studi sul Giappone: Torino, 22-24 settembre 2016*, in attesa di pubblicazione, p. 613.

²⁶ SAKAI Naoki, *Translation and Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 53.

e, soprattutto, ogni traduzione contribuisce enormemente alla costruzione di un'identità nazionale per le culture straniere in cui viene riportata.²⁷ È il traduttore stesso, in quanto conoscitore della lingua straniera, a legittimare lo standard della traduzione.²⁸ In questo processo, la catena dei significanti che costituiscono il testo nella lingua di partenza viene sostituita da una catena di significanti in quella d'arrivo, che il traduttore fornisce tramite la sua interpretazione.²⁹ Il lettore, dal canto suo, si auto-riconosce nella traduzione e si identifica con un ideale proiettato da essa e con i valori stranieri che, nella sua cultura, hanno acquisito autorità,³⁰ a prescindere dalla loro veridicità. Al traduttore rimane però la libertà di scegliere come agire: se preferire un metodo addomesticante, che riduce il testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, o un metodo estraniante, che registra le differenze linguistiche e culturali.³¹ Un altro modo per operare una traduzione estraniante può essere quello di scegliere un testo lontano dal canone letterario dominante nella cultura della lingua d'arrivo, contribuendo così anche a modificare parzialmente la rappresentazione della cultura in questione nel Paese d'arrivo.³² Sono molto spesso le antologie ad avere un ruolo importante per i canoni emergenti, accettandoli, cercando di sovvertirli o di allargarli.³³ Un esempio è la raccolta di racconti *Monkey Brain Sushi*, pubblicata negli Stati Uniti nel 1991 a cura di Alfred Birnbaum. Questa raccolta, che comprende nove racconti (di cui uno è un manga) di autori “nati e cresciuti nel Giappone americanizzato del dopoguerra”,³⁴ introduce quello che “la maggior parte delle persone [giapponesi, n.d.r.] legge davvero”,³⁵ allontanandosi dalla rappresentazione consolidata della letteratura giapponese fuori dall'arcipelago. Il sottotitolo è *New Tastes in Japanese Fiction*: i nuovi gusti in questione sono quelli dei lettori che leggeranno i racconti in traduzione e che si verranno a creare distinguendosi dal canone preesistente, nostalgico del Giappone prebellico e della sua rappresentazione esotizzata (altre due antologie, uscite nel 1955 e nel 1956 a cura di Donald Keene, avevano contribuito all'introduzione di questo stereotipo). *Monkey Brain Sushi* è stato pubblicato in Italia, con lo stesso titolo, nel 2005, senza peraltro l'introduzione scritta dal curatore. Il sottotitolo dell'edizione italiana è *Narrativa giapponese contemporanea*, non fa riferimento a nessun

²⁷ Lawrence VENUTI, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999, p. 11.

²⁸ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 53.

²⁹ Lawrence VENUTI, *L'invisibilità...*, p. 41.

³⁰ Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 77.

³¹ Lawrence VENUTI, *L'invisibilità...*, p. 44.

³² Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 73.

³³ Lefevere 1992, pp. 126-127, in Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, pp. 73-74.

³⁴ Birnbaum 1991, in Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 74.

³⁵ *ibidem*.

cambiamento di rotta: la “decisa rottura con i cliché del passato”³⁶ viene menzionata quasi di passaggio solo in seconda di copertina. L’edizione italiana è stata poi pubblicata da Mondadori, una delle maggiori case editrici commerciali, nella collana “Piccola biblioteca Oscar Mondadori”: l’edizione statunitense, invece, era stata pubblicata da Kodansha International (filiale della casa editrice Kōdansha di Tōkyō), di dimensioni ridotte. L’interesse di una grossa casa editrice come Mondadori e il mancato riferimento ai “nuovi gusti” nell’edizione italiana fanno presupporre che nel 2005 questi “nuovi gusti” fossero ormai familiari ai lettori italiani.

Secondo Lawrence Venuti,

un testo tradotto [...] viene giudicato accettabile dalla maggior parte degli editori, dei recensori e dei lettori quando si legge scorrevolmente, quando l’assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l’apparenza di non essere, di fatto, una traduzione, bensì l’“originale”.³⁷

Si tende spesso a pensare che la migliore traduzione, quindi, sia quella fatta da un traduttore invisibile, del cui lavoro il lettore non si accorge, e sia anche “scorrevole”: quando una traduzione è invisibile, il testo di partenza viene completamente addomesticato. Le traduzioni americane di testi letterari giapponesi fatte negli anni Cinquanta e Sessanta usavano ad esempio un lessico e una modalità d’espressione omogeneizzanti, evitando ogni tipo di linguaggio che “non sarebbe stato detto o scritto da un moderno professore universitario americano”.³⁸ Oppure, una traduzione accurata compie uno scambio simmetrico tra i valori portati dalle due lingue.³⁹ Giancarlo Calza, nella prefazione a *Cinque donne amoroze* (Ihara Saikaku, Adelphi, 1980), tradotto da Lydia Origlia, loda il testo, affermando che sia reso “tanto bene da non parere traduzione”.⁴⁰ Il titolo stesso della recensione (“Boccaccio con gli occhi a mandorla”) mette allo stesso livello, paragonandoli, Saikaku e il novelliere. Un traduttore è anche un

³⁶ Alfred BIRNBAUM (a cura di), *Monkey Brain Sushi. Narrativa giapponese contemporanea*, Milano, Mondadori, 2005, dalla seconda di copertina.

³⁷ Lawrence VENUTI, *L’invisibilità...*, p. 21.

³⁸ Miller 1896, Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 72. “It has been suggested that their translating was homogenizing, avoiding any language that ‘might not have been said or written by a modern American university professor’”, traduzione mia.

³⁹ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 51.

⁴⁰ Renata PISU, “Boccaccio con occhi a mandorla”, *Tuttolibri*, anno VI, numero 9, supplemento a *La Stampa*, 8 marzo 1980.

interprete, che occupa una posizione estremamente ambigua e instabile tra chi scrive (*addresser*) e chi riceve il testo tradotto (*addressee*).⁴¹ Il lettore ideale della letteratura giapponese è occidentale: il “pensiero giapponese”, qualunque cosa esso sia, deve essere reso, per lui, comprensibile⁴² e una traduzione addomesticante può svolgere questa operazione.

Nelle traduzioni addomesticanti si evita di lasciare parole straniere, cercando di tradurle il più possibile, per eliminare le tracce della lingua straniera preesistente e per dare l'impressione che il testo non sia una traduzione. Si tratta di un tipo di traduzione che esercita una certa violenza sul testo, cercando di ridurre al minimo la differenza linguistica e culturale, rendendolo più comprensibile al lettore, spogliandolo della sua naturale estraneità e “normalizzandolo”.⁴³ In questo modo si mettono a rischio le opere che rivelano le diverse, sottili, sfumature di una lingua, di una cultura letteraria, dello stile di vita di una comunità linguistica⁴⁴. Sta a chi traduce il compito di salvaguardare e rendere queste *nuances*. Viceversa, per salvaguardare il più possibile l'originalità del testo (posto che una traduzione fedele non è necessariamente una buona traduzione), si possono usare diversi stratagemmi. Si può decidere di riportare in corsivo le parole straniere presenti nel testo, di inserire un apparato di note che spieghi eventuali giochi di parole o concetti poco familiari al lettore, di porre alla fine del libro un glossario che dia le definizioni dei termini lasciati in originale (in quest'ultimo caso, è necessario però prestare attenzione affinché l'inserimento di questi termini stranieri non si riduca a un mero espediente estetico che amplifichi l'esotismo della narrazione).⁴⁵ Si vedrà più dettagliatamente nei capitoli successivi come queste strategie siano state messe in atto sia al momento della traduzione in italiano e nella redazione, da parte di diverse case editrici italiane, di collane che abbiano come argomento principale la letteratura giapponese.

⁴¹ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 11.

⁴² SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 48.

⁴³ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura...*, pp. 155-156.

⁴⁴ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*

⁴⁵ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura...*, p. 151.

La traduzione in Italia⁴⁶

Secondo quanto detto da Maurizi, quando si considera la traduzione di narrativa (in questo caso, narrativa giapponese in Italia, ma il discorso è valido anche in senso più ampio), è opportuno tenere presente che coesistono e interagiscono diversi attori che mettono in atto strategie e operazioni diverse. Le case editrici si accordano con i traduttori sui libri da tradurre. Una volta pubblicati, questi vengono usufruiti dal pubblico e dalla critica. La loro ricezione passa per una varia gamma di gradi, dall'accettazione entusiasta fino a giungere al sospetto.

Per mostrare parte di queste diverse modalità di accoglienza, ho ritenuto utile ricercare alcune recensioni e critiche apparse su quotidiani, specializzati e non. La critica si è talvolta espressa definendo la letteratura giapponese “intraducibile”, indicando la difficoltà nell'ottenere una sua traduzione italiana oppure ricadendo in luoghi comuni. Per esempio, gran parte della letteratura (così come della filosofia) giapponese si baserebbe sulla figura dell'eroe errante⁴⁷ e lo scrittore Mishima Yukio rappresenterebbe “l'apice dell'incomprensibilità giapponese”.⁴⁸ Ancora, Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu e Sei Shōnagon, dame che composero le loro opere nel periodo Heian, vengono erroneamente accostate al “Mondo Fluttuante”⁴⁹ [sic], l'*ukiyo*, un concetto che si accompagna alla cultura *chōnin*, la quale fiorì secoli dopo, nel periodo Tokugawa.⁵⁰ Ci si interroga, chiedendosi se *La chiave* di Tanizaki Jun'ichirō sia “un libro porno” (Milano, Bompiani, 1963; associato in vari articoli all'omonima pellicola erotica di Tinto Brass, ispirata ad esso. Non a caso, il film è uscito nel 1983 e la recensione in questione è dello stesso anno, nonostante il libro fosse uscito dodici anni prima); e ai libri giapponesi si reagisce con “esterrefatta partecipazione”.⁵¹

Non tutti hanno parlato del Giappone e della sua letteratura con toni positivi. Nel 1994, all'indomani della vittoria del premio Nobel per la letteratura, Ōe Kenzaburō dichiarò che per i cinque anni successivi avrebbe smesso di scrivere; commentano così, sulle pagine dell'insero de *La Stampa Tuttolibri*, Carlo Fruttero e Franco Lucentini:

⁴⁶ Il paragrafo fa riferimento alla conferenza tenuta da Andrea Maurizi e Paola Scrolavezza, “Il Giappone tradotto: la letteratura dagli anni '70 ad oggi”, in data 15 novembre 2018 presso l'Università degli Studi Milano Bicocca.

⁴⁷ Roberto CAMPAGNANI, “Pesaro, la nostra Tokyo”, *La Repubblica*, 7 giugno 1984.

⁴⁸ Tullio KEZICH, “Pirandello e Mishima due stili, due mondi”, *La Repubblica*, 16 maggio 1985.

⁴⁹ *ibidem*.

⁵⁰ Alfredo GIULIANI, “La dama del guancialetto”, *La Repubblica*, 22 gennaio 1989.

⁵¹ Renata PISU, “Boccaccio con occhi a mandorla”, *Tuttolibri*, anno VI, numero 9, supplemento a *La Stampa*, 8 marzo 1980.

Ha scritto molto e quel poco che abbiamo potuto leggere di lui in italiano non si può dire che ci stimoli a telegrafargli per farlo tornare sulla sua drastica decisione. Se la mantiene, non crediamo che sarà una gran perdita per la letteratura.⁵² Ancora, le pagine di critica letteraria vengono usate per lanciare appelli: è il caso del critico letterario Angelo Z. Gatti che, sempre da *Tuttolibri*, recensendo *Il cuore delle cose* di Natsume Sōseki (Vicenza, Neri Pozza, 2001) denuncia la mancanza in italiano di *Botchan*: “affidarlo a un buon traduttore sarebbe un passo avanti nella conoscenza di questo grande [*Sōseki*] del primo Novecento giapponese”.⁵³

Secondo Andrea Maurizi,⁵⁴ in Italia si sono susseguite grossomodo tre fasi principali per quanto riguarda la pubblicazione di autori giapponesi. Inizialmente, sono apparse opere che chi ha commissionato le traduzioni e chi le leggeva considerava simboli della classicità giapponese e scritte nel passato: *Hōjōki*, *Kojiki*, *Genji monogatari*, *Taketori monogatari*, molto lontane dall’esperienza quotidiana dei lettori. Successivamente, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, si è giunti alla pubblicazione di autori del Novecento, visti come portatori di un nuovo tipo di letteratura sicuramente più vicina a chi legge (spesso, anche se non sempre, ambientata nella contemporaneità), ma ancora piena di riferimenti a elementi della letteratura classica o al passato giapponese, che con difficoltà possono essere compresi da chi non li conosce. L’unicità e l’identità del Giappone erano date dal fatto che quest’ultimo rappresentasse un oggetto particolare per l’Occidente: l’Oriente, di cui esso è il rappresentante principale, offre una vastissima gamma di elementi e concetti che venivano visti come insoliti, che servono allo stesso tempo a riaffermare la familiarità delle “nostre” cose. Come d’altronde nota Sakai, solo grazie all’integrazione con l’Occidente e al riconoscimento da parte di esso ottiene la sua identità e la sua particolarità.⁵⁵ Il Giappone era rappresentato come una terra esotica, esteticizzata e straniera.⁵⁶

Questa fase si protrarrà fino agli anni Ottanta, quando faranno la loro comparsa autori “commerciali”, come Yoshimoto Banana e Murakami Haruki, che superano la dicotomia tra il Giappone classico e quello moderno, inserendosi in quella tra locale e globale: il

⁵² Carlo FRUTTERO, Franco LUCENTINI, “Il Nobel Oe tacerà: un modello per molti”, *Tuttolibri*, anno XX, numero 931, supplemento a *La Stampa*, 19 novembre 1994.

⁵³ Angelo Z. GATTI, “Il dramma della solitudine nel Maestro del Giappone”, *Tuttolibri*, anno XXVII, numero 1270, supplemento a *La Stampa*, 28 luglio 2001. *Botchan* sarà poi tradotto da Antonietta Pastore, uscendo nel 2007 per Neri Pozza.

⁵⁴ Andrea Maurizi nella conferenza da lui tenuta.

⁵⁵ SAKAI Naoki, *Translation...*, p. 163, p. 172.

⁵⁶ Fowler 1992, in Lawrence VENUTI, *The Scandals...*, p. 72.

loro successo è dovuto anche al trattare temi, come ad esempio quelli legati alla sfera dei sentimenti o all'isolamento degli individui, facilmente comprensibili da chiunque. Il lettore si sente vicino al libro ed è tranquillizzato, trovandosi “in contesti per lui riconoscibili”:⁵⁷ il Giappone non è più esotico ma è ormai vicino a chi legge. Anche la letteratura di genere (ad esempio gialli, *noir*, come quelli di Kirino Natsuo) trova il suo spazio, così come la contaminazione di diversi generi letterari e la presenza in questi libri sempre più diffusa del tema della “perversione” (come ad esempio in Murakami Ryū). Questo non significa la chiusura totale ad autori del passato: continua la loro pubblicazione, come testimoniano testi quali *Io sono un gatto* (Sōseki Natsume, *Wagahai wa neko de aru*, Neri Pozza, 2006, traduzione di Antonietta Pastore), *Diario di Murasaki Shikibu* (Murasaki Shikibu, *Murasaki Shikibu Nikki*, Marsilio, 2015, traduzione di Carolina Negri) o la quadrilogia de *Il mare della fertilità* di Mishima Yukio, uscita in una nuova edizione per Feltrinelli tra 2009 e 2012.

Periodo	Titoli di traduzioni dal giapponese pubblicate	Traduzioni non dall'originale
1960 – 1969	27	6
1970 – 1979	12	4
1980 – 1989	62	17
1990 – 1999	96	7
2000 – 2008	114	7
2009 – 2018	2128	12

Tabella 1.⁵⁸

Gli anni Settanta del secolo scorso non segnano in realtà l'inizio delle traduzioni di letteratura giapponese in Italia. Le prime opere erano apparse alla fine dell'Ottocento. Antelmo Severini tradusse nel 1880 per Le Monnier di Firenze *Il taketori monogatari, ossia la fiaba del nonno tagliabambù*, dall'originale giapponese. Sempre tradotti dal giapponese apparvero lo *Hojoki [sic]* (*Hōjōki*, Kamo no Chōmei, Lanciano, Rocco Carabba, tradotto nel 1930 da Marcello Muccioli) e il *Ko-gi-ki [sic]* (*Kojiki*, Bari, Laterza,

⁵⁷ *Intervista a Maria Teresa Orsi*, in “La biblioteca dell'estremo Oriente”, 2012.

⁵⁸ Adriana BOSCARO, *Narrativa giapponese: cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscarina, 2000, p. 90. Per il periodo 1960-2000 sono escluse le traduzioni in riviste accademiche e i singoli racconti usciti in raccolte o antologie. Nel periodo 2001 – 2008 sono inclusi i racconti in antologie di scrittori giapponesi (Bienati, Scrolavezza). Il periodo 2009 – 2018 è stato fatto da chi scrive.

tradotto da Mario Marega nel 1938): entrambi furono tradotti dall'originale. Caso diverso è quello de *Il principe Ghengi* (*Genji Monogatari*), pubblicato da Corbaccio nel 1935: una traduzione denunciata come troppo addomesticata, seppur con il merito di “fare apprezzar in Italia un'opera straordinaria”.⁵⁹ Nel volume era riportato: “traduzione dal giapponese di Arturo Waley”, un'italianizzazione del nome di Arthur Waley che, come sappiamo, era però inglese. Corbaccio pubblicò quindi una traduzione dall'inglese della traduzione già pubblicata come *The Tale of Genji*: il vero traduttore in italiano era Domenico De Paoli.⁶⁰ Altra casa editrice che si mostrò pioniera nella pubblicazione di letteratura giapponese fu Bompiani, con *Orzo e soldati* (*Mugi to heitai*, 1938) di Hino Ashihei nel 1940, tradotto però dall'inglese. Dalla fine della Seconda guerra mondiale agli anni Settanta furono pubblicate alcune traduzioni, ma in numero limitato e solo da pochi autori. Molto spesso, tra l'altro, gli autori non venivano tradotti direttamente dal giapponese, ma apparivano in italiano grazie a traduzioni di traduzioni, rese da lingue ponte: principalmente l'inglese, ma in alcuni casi anche francese o tedesco. Se la qualità di queste traduzioni non era necessariamente bassa, esse rischiavano comunque di essere lontane dall'originale, risentendo di un passaggio ulteriore da una lingua all'altra. Giuseppe Morichini tradusse per Einaudi dal giapponese *La guerra del soldato Tamura* (Shōei Ōoka, *Nobi*, Einaudi, 1951). *Diario di Hiroshima* (Hachiya Michihiko, *Hiroshima nikki*, Feltrinelli, 1955) e il più noto *Il sole si spegne* (Osamu Dazai, *Shayō*, Feltrinelli, 1959) furono invece tradotti dall'inglese rispettivamente da Francesco Saba Sardi e Luciano Bianciardi.⁶¹ Questi primi titoli, usciti in Italia nei dieci anni successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, hanno proprio il conflitto come tema principale, trattato sotto una prospettiva critica e negativa: si potrebbe ipotizzare che la scelta di questi volumi rispecchi la volontà di denunciare e condannare i recenti avvenimenti bellici che, in Italia come in Giappone, erano stati particolarmente pesanti. Con l'avvicinarsi degli anni Sessanta, comparvero in Italia i nomi di tre scrittori giapponesi che per primi conobbero una grande fortuna nel nostro paese: Kawabata Yasunari, Mishima Yukio e Tanizaki Jun'ichirō. Kawabata e Tanizaki apparvero rispettivamente nelle collane di Mondadori Nuovi scrittori stranieri e Medusa (affidate a Elio Vittorini). Il fatto che questi due autori venissero inseriti in due collane considerate

⁵⁹ *Intervista a Maria Teresa Orsi*, in “La biblioteca dell'estremo Oriente”, 2012.

⁶⁰ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime: le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell'estremo oriente*, in “Tradurre: pratiche, teorie, strumenti”, 2017. Una nuova versione del *Taketori monogatari* apparirà nel 1994 grazie ad Adriana Boscaro, che per Mille Gru (Marsilio) tradusse *Storia di un tagliabambù*.

⁶¹ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime...*

all'epoca il punto di forza della casa editrice⁶² sottolinea il valore e l'importanza, eco del successo negli Stati Uniti, che già negli anni Sessanta avevano ottenuto. Una situazione simile si vedrà con l'inserimento di Kawabata nella collana Coralli di Einaudi, una via di mezzo tra i testi eleganti e prestigiosi dei Supercoralli e quelli più "poveri" dei Gettoni.⁶³ Anche Mishima fu, in Feltrinelli, incluso nella collana dei Narratori, che univa novità letterarie e classici moderni.⁶⁴ Già agli esordi delle loro avventure editoriali in Italia, quindi, appare chiaro che questi autori sono stati pubblicati presso case editrici di primo piano, in collane altrettanto importanti al loro interno. Va però ricordato che i loro testi non sono mai stati legati esclusivamente a una casa editrice. Mishima, ad esempio, inizia a essere pubblicato negli anni Sessanta con Feltrinelli, ma per tutti gli anni Ottanta i suoi libri usciranno con Bompiani (unica eccezione, *Trastulli d'animali* nel 1983 nuovamente con Feltrinelli).

Kawabata e Tanizaki vennero sempre tradotti dall'originale, ad eccezione de *Il paese delle nevi* (Kawabata Yasunari, *Yukiguni*, Einaudi, 1959).⁶⁵ Quest'ultimo riporta come traduttore Luca Lamberti: Lamberti non è altro, però, che uno pseudonimo redazionale, che tradusse la versione dall'inglese sotto la supervisione di Sawa Nakamura Deangelis. Già nel 1941 "Lamberti" si era occupato di tradurre, sempre per Einaudi, *Mediocrità* (*Heibon*) di Futabatei Shimei.⁶⁶

I romanzi e i racconti di Kawabata negli anni successivi usciranno per diverse case editrici e per mano di traduttori diversi: Atsuko Ricca Suga (*Il neo*, in *Narratori giapponesi moderni*, Bompiani, 1965; *Bellezza e tristezza*, Einaudi, 1985), Lydia Origlia (*Il lago*, Guanda, 1983; *Arcobaleni*, Guanda, 1989), Mario Teti (*Mille gru*, Mondadori, 1965; *La casa delle belle addormentate*, Mondadori, 1972), Giorgio Amitrano (*Prima neve sul Fuji*, Mondadori, 2000; *Romanzi e racconti*, Mondadori, 2003, all'interno della collana I Meridiani), Gala Maria Follaco (*La danzatrice di Izu*, Adelphi, 2017, a cura di Giorgio Amitrano).

⁶² Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 179.

⁶³ *ibidem*, pp. 191-192.

⁶⁴ *ibidem*, p. 216.

⁶⁵ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime...*

⁶⁶ Ernesto FERRERO, *Il più longevo, prolifico e poliedrico traduttore dell'Einaudi*, in "Tradurre: pratiche, teorie, strumenti", 2016. Luca Lamberti è stato traduttore attivo e lo è ancora oggi: tra i tanti, segnaliamo *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* (Charles Darwin, Einaudi, 1989, dall'inglese), *Confesso che ho vissuto* (Pablo Neruda, Einaudi, 1998, dallo spagnolo), *Rosemarie* (Erich Kuby, Einaudi, 1959, dal tedesco), fino a *Mansfield Park* (Jane Austen, Einaudi, 2013, dall'inglese). Di Sawa Nakamura Deangelis, invece, non siamo riusciti a reperire notizie: si può ipotizzare che anche il suo nome non sia quello di una persona realmente esistente, ma sia stato usato per dare maggiore credibilità alla traduzione dall'inglese; tanto più che nel colophon della riedizione de *Il paese delle nevi* negli Oscar Mondadori (1966) viene specificato: "La presente traduzione, che tiene conto tanto del testo originale quanto della traduzione americana, offre le più solide garanzie filologiche."

Una situazione simile a quella di *Il paese delle nevi* si verificò con *Neve sottile*, traduzione del romanzo di Tanizaki Jun'ichirō *Sasame yuki* pubblicata per la prima volta da Aldo Martello Editore nel 1961. Questa versione è attribuita a Olga Ceretti e Kizu Hasegawa: Olga Ceretti era però traduttrice dall'inglese.⁶⁷ Tra i nomi dei traduttori di Tanizaki spicca quello di Adriana Boscaro, che ha tradotto la maggior parte dei racconti pubblicati in italiano (più di venti, nelle raccolte *Pianto di sirena e altri racconti*, Feltrinelli, 1985; *Opere*, Bompiani, 1988; *Il ponte dei sogni e altri racconti*, Bompiani, 1995; singolarmente, *Storia di Tomoda e Matsunaga*, Marsilio, 1994; *Yoshino*, Marsilio, 1998).

Se, a parte poche eccezioni, per Kawabata e Tanizaki la maggior parte delle traduzioni è avvenuta dunque direttamente dal giapponese all'italiano, senza servirsi di traduzioni da lingue ponte, lo stesso non si può dire per Mishima. Dalla sua introduzione nel panorama editoriale italiano (con *La voce delle onde*, Feltrinelli, 1961, traduzione dall'inglese di Liliana Frassati Somnavilla), molto spesso le sue traduzioni sono state realizzate non dal giapponese ma dall'inglese. È il caso di *Dopo il banchetto* (Feltrinelli, 1964, traduzione di Livia Livi della versione in inglese americano di Donald Keene), *Confessioni di una maschera* (Feltrinelli, 1969, traduzione di Marcella Bonsanti della versione in inglese americano di Meredith Weatherby) e della quadrilogia de *Il mare della fertilità*, tradotta da Riccardo Mainardi tra il 1965 e il 1970 per Bompiani. Ugualmente dall'inglese è *Morte di mezza estate* (Longanesi, 1971): benché sia indicata una “traduzione dall'originale giapponese di Marco Amante”, questi è in realtà un traduttore dall'inglese. La dicitura scomparirà poi dalle edizioni successive.⁶⁸ Una traduzione di Mishima dall'originale giapponese è quella di Mario Teti de *Il padiglione d'oro* (Feltrinelli, 1962), l'unica in questo primo periodo che vede una preponderanza di opere giunteci attraverso la lingua inglese. Un'inversione di tendenza si avrà a partire dagli anni Novanta e Duemila. Le case editrici SE e Guanda e, in misura minore, Feltrinelli affideranno a Lydia Origlia diverse traduzioni. Con la pubblicazione in SE è ormai manifesto il riconoscimento di Mishima come autore di opere meritevoli che sono classici della letteratura mondiale: l'obiettivo della casa editrice è infatti lavorare su opere già edite ma non più ristampate (principalmente di autori i cui diritti sono scaduti), per “reimmettere testi di valore su un mercato di consumo troppo veloce e forzatamente disattento”.⁶⁹ Per

⁶⁷ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime...*. Il nome di Kizu Hasegawa scomparirà dalle edizioni successive.

⁶⁸ *ibidem*.

⁶⁹ Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria...*, p. 419.

SE ci saranno, ad esempio, *La dimora delle bambole* (1999) e *L'età verde* (2011) e per Guanda *Stella meravigliosa* (2002) e *Sete d'amore* (2014). Per i tipi di Guanda era già uscito *Madame de Sade* nel 1982. Origlia tradusse per Feltrinelli *Lezioni per giovani samurai* (1988), la raccolta di saggi con al suo interno il discorso che Mishima pronunciò prima del suicidio, e *Trastulli d'animali* (1992). Feltrinelli è la casa editrice che in Italia ha pubblicato il numero maggiore di libri di Mishima: non è un caso, forse, se ad essa si deve la realizzazione delle nuove traduzioni dei romanzi de *Il mare della fertilità: Neve di primavera* (traduzione di Andrea Maurizi, 2009), *A briglia sciolta* (traduzione di Lorenzo Costantini, 2010), *Il tempio dell'alba* (traduzione di Emanuele Ciccarella, 2011) e *La decomposizione dell'angelo* (traduzione di Emanuele Ciccarella, 2011).⁷⁰

Dopo un decennio, quello degli anni Settanta, in cui la pubblicazione di autori giapponesi in Italia vide un numero piuttosto ridotto di titoli,⁷¹ un notevole cambiamento avvenne negli anni Ottanta, con la comparsa di una nuova generazione di traduttori dalla lingua giapponese (che eliminò o ridusse molto la necessità, quindi, di rivolgersi a lingue terze). Tra gli altri, alcuni di questi studiosi sono Giorgio Amitrano (docente presso l'università L'Orientale di Napoli che introdurrà Yoshimoto Banana presso l'editore Feltrinelli), Adriana Boscaro (docente di letteratura giapponese presso l'università Ca' Foscari di Venezia), Andrea Maurizi, Maria Teresa Orsi e Antonietta Pastore. Molte di queste figure sono legate all'ambito accademico: si verificherà quindi un avvicinamento tra l'accademia e l'editoria, rispetto alla situazione precedente, che vedeva questi due ambiti molto lontani.⁷² Nel campo dell'editoria, a questo si accompagnò la nascita della collana Mille gru presso la casa editrice Marsilio (la collana prende il nome dall'omonimo romanzo di Kawabata Yasunari) da parte di Adriana Boscaro, nel 1988: uno dei primi titoli apparsi fu *Racconti di pioggia e di luna* (Ueda Akinari, *Ugetsu monogatari*, 1776). Nel suo primo decennio di vita la collana fu molto attiva, arrivando anche a pubblicare tre titoli all'anno. Secondo quanto riportato da Maurizi nella conferenza, il successo di vendite spinse altre case editrici alla pubblicazione di autori giapponesi, aprendosi anche alla letteratura di genere. All'inizio degli anni Novanta apparve poi *Kitchen* di Banana Yoshimoto (Milano, Feltrinelli, 1991), seguito da *Tokyo Blues* di Murakami Haruki (Milano, Feltrinelli, 1993; ripubblicato nel 2006 da Einaudi come *Norwegian wood*), due

⁷⁰ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime....* Le prime edizioni di questi romanzi apparvero per Bompiani rispettivamente nel 1967, nel 1968 (con il titolo *Cavalli in fuga*) e le ultime due nel 1970 (*La decomposizione dell'angelo* era originariamente intitolato *Lo specchio degli inganni*).

⁷¹ Adriana BOSCARO, *Narrativa giapponese....*

⁷² Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime....*

degli autori giapponesi contemporanei più conosciuti in Italia. Anche il loro successo contribuì all'espansione di questa letteratura. Murakami e Yoshimoto, come Kawabata e Tanizaki trent'anni prima, apparvero per la prima volta in una Feltrinelli che si proponeva ancora di coniugare tradizione e disponibilità al nuovo, esplorando quelli che erano stati i filoni extra-europei della casa editrice.⁷³ Con il nuovo millennio sono apparsi altri traduttori, come Ornella Civardi, Paola Scrolavezza, Laura Testaverde, Gianluca Coci e Gala Maria Follaco:⁷⁴ continua, con loro, anche il legame tra accademia e editoria, testimoniato anche dalla prima traduzione integrale del *Genji monogatari*, realizzata per Einaudi da Maria Teresa Orsi e uscita nel 2012. Le traduzioni da questa lingua, però, rimangono molto minori rispetto a quelle da altre lingue. L'AIE (Associazione Italiana Editori) pubblica ogni anno un *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia*, ma purtroppo vi inserisce solo la percentuale di opere tradotte da inglese, francese, tedesco, spagnolo, lingue slave, e le cosiddette "altre lingue", in cui il giapponese è inserito senza ulteriori specificazioni: è quindi difficile trovare dati ufficiali.

⁷³ Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria...*, pp. 384-385.

⁷⁴ Norman GOBETTI, *Da lingue ignotissime...*

Capitolo due

In questo capitolo vedremo più nel dettaglio alcuni aspetti della circolazione di opere letterarie dal Giappone all'Italia, concentrandoci su alcuni elementi che fungono da mezzi per la consacrazione letteraria: i premi letterari, le agenzie che promuovono traduzioni e pubblicazioni dal giapponese e le fiere del libro.

Affinché uno scrittore (e, di conseguenza, le sue opere) sia riconosciuto come “consacrato”, quindi, tra le altre cose, degno di essere portato e letto all'estero, entrano in gioco diversi meccanismi di riconoscimento, come i premi letterari e le opinioni dei centri più importanti di produzione e consumo culturale¹ ed editoriale, come si è rivelato essere anche Tōkyō (ricordiamo che il Giappone conta, nel 2017, 3489 case editrici, di cui 2660 nella sola capitale², contro le 4902 presenti in Italia³).

Mercato globale e autori globali

Negli ultimi anni, anche l'editoria italiana ha visto svilupparsi un processo di internazionalizzazione, che ha coinvolto e modificato le politiche editoriali. L'edizione di ogni testo va intesa come un'operazione che veicola, insieme al testo, “un'idea di letteratura e le tracce di pratiche in senso lato culturali ben precise”, cercando di rispondere anche alle aspettative dei gruppi di lettori.⁴ Gli editori giocano un ruolo cruciale nel decidere che autori importare, quali opere e quando tradurle, tenendo in considerazione anche (o, forse, soprattutto) la vendibilità dei prodotti, la facilità e la velocità di lettura. Una volta che viene riconosciuto il valore di un autore (dal grande pubblico, da agenti letterari, da case editrici), l'operazione si velocizza, vale a dire che passa meno tempo tra la pubblicazione di una sua opera e la relativa traduzione in lingua straniera.⁵ In Italia, sono molto rari i casi in cui la pubblicazione, seppur non simultanea a causa di tempistiche ineludibili, segue di uno o due anni quella in Giappone: ciò è

¹ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012 p. 101.

² Japan Book Publisher Association (JBPA), *An Introduction to Publishing in Japan 2017-2018*, 2017, p. 14.

³ *Si pubblicano sempre più libri (e cresce il numero degli editori)*, in “Il Libraio”, 2018.

⁴ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura...*, p. 143.

⁵ Reiko ABE AUERSTAD, *Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature: Murakami Haruki*, in Anna Guttman, Michel Hockx, George Paizis (a cura di), *The Global Literary Field*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2006, p. 30.

avvenuto di recente con opere come *Chie-chan e io* nel 2008 (*Chie-chan to watashi*, 2007) e *Moshi moshi* nel 2012 (*Moshi moshi Shimokitazawa*, 2010) di Yoshimoto Banana e i due volumi de *L'assassinio del commendatore* nel 2018 e 2019 (*Kishidanchō goroshi*, 2017), i due volumi di *IQ84* nel 2011 e 2012 (*Ichi-kyū-hachi-yon*, 2009-2010) e *L'arte di correre* nel 2009 (*Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*, 2007) di Haruki Murakami, *Un mattino oltre il tempo* di Yang Yi nel 2010 (*Toki ga nijimu asa*, 2008).⁶

Quando si tratta dell'edizione di testi che provengono dall'estero, come nel nostro caso, si rende ovviamente necessaria la traduzione. Snyder espone come essa agisca come un tipo di traffico: traffico da una lingua all'altra, certo, ma anche traffico di considerazioni estetiche e perfino economiche, che possono a loro volta influenzare ciò che viene tradotto, come viene consumato in un contesto letterario diverso da quello della sua origine e perfino come la cultura e la nazione a cui "appartiene" originariamente vengano percepite dalla cultura di chi legge.⁷ Secondo il punto di vista euroamericano, a cui appartiene anche l'Italia, il Giappone in letteratura è viene concepito come un fenomeno pop futuristico, parte di una cultura "di qualità" all'interno del contesto globale; e l'autore che più di tutti contribuisce al rafforzarsi di questa visione è Haruki Murakami. Il suo successo ha contribuito alla formazione delle aspettative su come dovrebbe essere la narrativa giapponese contemporanea e, allo stesso tempo, ha fatto sì che partisse la ricerca al "prossimo Murakami", vale a dire un paragone esplicito tra quest'ultimo e qualunque altro autore giapponese, al fine di aumentare l'interesse dei lettori.⁸ Questa operazione viene eseguita con lo scopo non tanto di voler autenticamente presentare un nuovo autore di successo e di qualità, ma con fini non-letterari ed economici, che influenzano la natura del traffico letterario.⁹ Senza la fama di Murakami, probabilmente la carriera in traduzione di molti scrittori e scrittrici giapponesi non sarebbe stata possibile. C'è un altro lato della medaglia che va però preso in considerazione. Quelli come Murakami sono stati definiti "autori globali": scrittori enormemente influenti e commercializzati, che spesso rimuovono dalle loro opere quei segni culturali che

⁶ I libri di Yoshimoto Banana sono usciti presso Feltrinelli, quelli di Murakami Haruki presso Einaudi e quello di Yang Yi presso Fazi. Dati miei; vedi Appendice.

⁷ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect: on the Homogenizing Dangers of Easily Translated Literature*, in "Literary Hub", 2017.

⁸ *ibidem*.

⁹ A Murakami Snyder ha paragonato Kirino Natsuo e Ogawa Yōko (Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*). C'è da dire che l'identificazione di un autore emergente o ancora poco noto con un altro autore affermato e di successo al fine di vendere più copie non si limita affatto all'identificazione tra Murakami e altri autori giapponesi.

impedirebbero la traduzione e la comprensione (e, anche, le vendite) ai lettori di tutto il mondo. Mizumura Minae, scrittrice bilingue trasferitasi da adolescente negli Stati Uniti,¹⁰ denuncia che il genio della lingua (e della letteratura) giapponese rischia di perdersi nel momento in cui altri scrittori non ne vanno alla ricerca ma, al contrario, spogliano i loro testi di segni giapponesi legati alla cultura del Paese e ben riconoscibili, con effetti che appiattirebbero e omogeneizzerebbero troppo il mercato letterario globale;¹¹ oppure, svenderebbero la propria nazione, adattandola ai gusti dei lettori al di fuori di essa. Accusa, quest'ultima, che è stata mossa a Murakami dal critico letterario Miyoshi Masao: lo scrittore non avrebbe fatto altro che “esibire un Giappone esotico”.¹² Tuttavia, si può anche argomentare che questi scrittori rifiutano di chiudersi nella rappresentazione della loro nazione e abbracciano criteri internazionali di innovazione e modernità, rifiutando di sottomettersi alle norme nazionali:¹³ importano queste innovazioni e, grazie alle traduzioni, esportano il loro lavoro; superano anche l'eventuale marginalità del loro spazio letterario nazionale. Spesso, si servono anche di una lingua letteraria più affermata della loro. Murakami Haruki non ha mai pubblicato romanzi o racconti scritti direttamente in inglese.¹⁴ Si è però servito della sua (eccellente) conoscenza di questa lingua per comprendere che cosa serva a un libro per rendere al meglio in traduzione, arrivando al punto di ammettere traduzioni dei suoi libri dall'inglese e non dal giapponese,¹⁵ per affermarsi in Giappone come traduttore di narrativa americana e, viceversa, per consolidare il suo nome negli Stati Uniti scrivendo sulle colonne del *New Yorker*. Dal punto di vista stilistico, la sua prosa è caratterizzata da riferimenti a film, scrittori, compositori e cantanti europei e statunitensi; da elementi tipici delle *detective novel* e di elementi fantastici e sovrannaturali mutuati da altri autori americani; da un uso ricorrente di termini stranieri, che formano un *pastiche* linguistico.¹⁶

¹⁰ Spesso i libri di Mizumura fanno un uso così particolare della lingua giapponese, talvolta mescolata anche all'inglese, da risultare di difficile traduzione anche per i forti riferimenti culturali e contestuali al suo Paese d'origine (in Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*).

¹¹ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*

¹² MIYOSHI Masao, *Off Center*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1991, p. 235, in Reiko ABE AUERSTAD, *Implications...*

¹³ Pascale CASANOVA, *The world republic of letters*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 280.

¹⁴ Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*: Murakami si è però auto-tradotto da questa lingua: ha infatti scritto l'inizio del suo romanzo *Kaze no uta wo kike* (*Ascolta la canzone del vento*) in inglese, per poi ritradurlo in giapponese.

¹⁵ Reiko ABE AUERSTAD, *Implications...*, p. 30.

¹⁶ Ad esempio, il titolo della prima sezione dell'edizione giapponese di *Norwei no mori* vede “feto” フェト, la traslitterazione del francese *fête* (“festa”), come *furigana* di *matsuri* 祭り. Nella traduzione italiana non sono state cercate soluzioni per rendere questo tipo di compresenza di lingue.

Gli scrittori che, invece, si rivolgono alla propria nazione o al “conservatorismo letterario”,¹⁷ rischiano di non essere tradotti. Ciò non significa necessariamente che non appaiano in altre lingue, ma che non riescono a ottenere un riconoscimento internazionale al di fuori del loro spazio nazionale e che non importano nemmeno elementi di novità da letterature diverse dalla propria.¹⁸ La verità sta nel mezzo: non è detto che scrittori che mescolano sapientemente elementi appartenenti a lingue e culture diverse e che potrebbero quindi essere definiti “autori globali” riescano a ottenere un vasto riconoscimento (come Mizumura Minae, che abbiamo già citato: in *Watakushi shōsetsu from Left to Right*, scritto da sinistra a destra come vuole l’ordine della lingua inglese, sono presenti passaggi in inglese che non sono tradotti in giapponese e le ambiguità del testo lo rendono di difficile traduzione). Non è però nemmeno detto che un autore “conservatore” sia da criticare semplicemente perché fa riferimento solo alla “sua” tradizione letteraria, né che quest’ultima non possa venire apprezzata anche da lettori che sono al di fuori di essa. Anzi, forse è proprio uno spirito letterario autoctono e diverso da quello a cui si è abituati, che racconti uno spazio nuovo rispetto al proprio, che i lettori cercano e mostrano di apprezzare. Lo dimostra, ad esempio in Italia, indubbiamente il successo che proprio Haruki Murakami ha riscosso (così come nelle altre diciotto nazioni in cui sono venduti i suoi libri),¹⁹ oppure Natsuo Kirino, che si rifà molto spesso al genere *noir*. Lo dimostra anche il successo che autori di narrativa più “classica”, come Natsume Sōseki, Mishima Yukio, Tanizaki Jun’ichirō solo per fare qualche nome, riscuotono allo stesso modo, testimoniato dalle nuove edizioni,²⁰ nuove pubblicazioni²¹ e continue ristampe che interessano le loro opere. Gli “autori globali” hanno il merito di accelerare il flusso tra il loro spazio letterario e gli altri e il traffico delle traduzioni (cioè avvicinare lettori stranieri al proprio spazio letterario, tramite una maggiore richiesta di loro opere da parte dei primi e un conseguente aumento delle traduzioni). Gli “autori nazionali” allo stesso tempo inseriscono elementi altrettanto accattivanti che rendono questo traffico e questo flusso creativi e stimolanti.²² Viene a crearsi così un’“ibridità” (*hybridity*) in cui le

¹⁷ Pascale CASANOVA, *The world republic of letters*, p. 279.

¹⁸ *ibidem*, pp. 279-280.

¹⁹ Reiko ABE AUERSTAD, *Implications...*, p. 21.

²⁰ Lo *Tsurezuregusa* (1330-1332) di Yoshida Kenkō è stato pubblicato nel 1965 dalla casa editrice Leonardo da Vinci come *Ore d’ozio* (a cura di Marcello Muccioli): l’edizione del 1965 è stata ripubblicata nel 2012 da Feltrinelli. È stato pubblicato anche nel 1975 da Adelphi (*Momenti d’ozio*, a cura di Donald Keene, traduzione dall’inglese di Adriana Motta), da Editrice Missionaria Italiana nel 2000 (*Pensieri nella quiete*, a cura di Luigi Soletta) e nel 2014 da Marsilio (*Ore d’ozio. Tsurezuregusa*, a cura di Adriana Boscaro, traduzione di Luisa Randazzo).

²¹ Neri Pozza ha pubblicato a febbraio 2019 *Nero su bianco* (*Kokubyaku*, 1928) di Tanizaki Jun’ichirō.

²² Stephen SNYDER, *The Murakami Effect...*

differenze e similarità di diverse culture vengono relativizzate: in mezzo agli elementi familiari per i lettori ne resistono altri “diversi” e non assimilabili, che lascia integra “an awareness of the untranslatable bit that lingers on in translation”.²³ Un autore in questo senso “ibrido” può essere individuato in Ōe Kenzaburō: scrive opere autobiografiche, spesso ambientate in villaggi dello Shikoku modellati su quello in cui è nato e cresciuto, eppure è stato nel 1994 il vincitore del premio Nobel.²⁴ Questa “ibridità” non va comunque confusa con l’ibridismo (*hybridism*; un tipo di “ibridità” che però non si coagula in una posizione fissa di subordinazione, permettendo di andare oltre l’opposizione binaria che divide il “nostro” mondo dal mondo “degli altri”²⁵). L’ibridismo viene spesso definito elemento chiave dell’identità nazionale giapponese (basta pensare alle descrizioni essenzialiste che vedono il Giappone come una terra in cui Occidente e Oriente, antico e moderno, convivono) e rinforza le nozioni essenzializzanti su questo Paese.²⁶

Circolazione

L’esportazione della letteratura giapponese avviene sullo sfondo di una situazione editoriale che, in Giappone, negli ultimi vent’anni ha vissuto una fase di declino dovuta a diversi fattori, tra i quali la comparsa di contenuti digitali, l’invecchiamento della società, che ha portato con sé una diminuzione del pubblico dei lettori, e la recessione economica.²⁷ L’Italia non figura nemmeno tra le prime venti nazioni per esportazione di libri o riviste giapponesi; bensì, al contrario, si trova nella stessa classifica al decimo posto per importazioni in Giappone, per un valore di circa 290.629.000 yen (ripartiti in 174.299.000 yen per i libri e 116.330.000 yen per le riviste).²⁸

La Shuppan Bunka Kokusai Kōryūkai (Publishers’ Association for Cultural Exchange, d’ora in poi abbreviato in PACE) è un’associazione, nata nel 1953, che vuole promuovere

²³ Nikos Papastergiadis, *The Turbulence of Migration. Globalization, Deterritorialization and Hybridity*, Cambridge, Polity Press, 2000, p. 194, in IWABUCHI Koichi, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, Londra, London University Press, 2002, p. 53, in Reiko ABE AUERSTAD, *Implications...*, p. 38.

²⁴ NUMANO Mitsuyoshi, *Shifting Borders in Contemporary Japanese Literature: Toward a Third Vision*, in Irmela Hijjiya-Kirschneireit (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, De Gruyter, 2013, p. 156.

²⁵ Reiko ABE AUERSTAD, *Implications...*, p. 38

²⁶ *ibidem*, pp. 37-38.

²⁷ JBPA, *An Introduction...*, p. 8.

²⁸ Publishers’ Association for Cultural Exchange (PACE), *Accessing the Japanese Publishing Industry*, 2015, p. 8.

la cultura giapponese e la sua diffusione all'estero tramite l'editoria, la partecipazione a fiere del libro, la presentazione di libri giapponesi e il rilascio di informazioni volte a fornire agli editori stranieri informazioni sulla situazione editoriale giapponese, come vendere i diritti dei propri testi e come, viceversa, acquistare diritti di traduzione dal Giappone. La PACE rilascia ogni anno anche un volumetto in lingua inglese, *Accessing the Japanese Publishing Industry*, che contiene molte delle informazioni sopra menzionate: fornisce anche informazioni sulle attività che vengono intraprese (o che sono in programma) per promuovere l'editoria giapponese. Secondo il *Dai gojūkyūki 2018 nendo jigyō keikaku oyobini shūshi yosan* (Cinquantanovesimo piano di attività in programmazione e preventivo di bilancio per l'anno fiscale 2018), il Gaimushō (Ministero degli Affari Esteri) finanzia dal 1987 il Kokusai Bukku Fea Sanka Purojekuto, il Progetto di partecipazione alle fiere del libro internazionali. Nel 2018 era in programma la spesa di 37.644.000 yen per la partecipazione alla settantesima edizione della Frankfurter Buchmesse, la Fiera internazionale del libro di Francoforte (una cifra significativa se confrontata ai quasi due milioni di yen spesi per la Fiera internazionale del libro di Seoul). A Francoforte era presente un padiglione dedicato esclusivamente al Giappone, con un *information desk*, una sala di esposizione e stand indipendenti per le singole case editrici. Gli stand avevano una "forma accattivante" (*miryoku aru katachi*) ed erano posti in posizioni strategiche: per aumentare ancora di più la partecipazione, sono stati organizzati anche *happy hour* e feste. Nel report del 2018, quella di Francoforte è l'unica fiera del libro in Europa a cui la PACE annuncia di essere presente: manca quindi la partecipazione al Salone internazionale del libro di Torino, il più importante evento italiano in tal senso. Nell'edizione 2018 del Salone del libro gli eventi legati al Giappone erano presentazioni di *graphic novel* italiane ma ambientate in Giappone, una conferenza ("Akutagawa Ryūnosuke e Edogawa Ranpo: i maestri della *short story* giapponese"), un *workshop* sugli *haiku*; insomma, nessuna partecipazione ufficiale di scrittori o editori giapponesi. Questa conferenza è stata però tenuta, in data 12 maggio, da figure attive nell'ambito della traduzione: a cura di Atmosphere Libri, i relatori erano infatti Andrea Maurizi, Paola Scrolavezza, Alessandro Tardito e Francesco Vitucci. Similmente, il 14 maggio 2016 il Salone del libro di Torino ha ospitato la conferenza "Dall'alto al basso, da destra a sinistra: storie di grappoli e dizionari. Kanji, lingua giapponese e arabo per i traduttori". L'incontro era legato alla casa editrice Zanichelli: due dei relatori erano infatti Simone Guerra ed Eros Baldissera, curatori rispettivamente di un dizionario di lingua giapponese e di lingua araba. Non è comunque mancata nemmeno in questo caso la

partecipazione di traduttori, come Ilide Carmignani (lingua spagnola) e Gianluca Coci. Questa mancata partecipazione ufficiale può essere spiegata con diverse motivazioni. Innanzitutto, si preferisce dare la precedenza a nazioni in cui c'è poca familiarità con i libri giapponesi (*Nihon no tosho ni najimi no usui kuniguni*), come l'America centrale e meridionale o il Medio Oriente.²⁹ Successivamente, la Frankfurt Buchmesse (un evento durante il quale avviene anche la compravendita di diritti d'autore) è la più grande fiera del libro tra quelle che si tengono in Europa: è quindi molto frequente che vi partecipino, tra gli altri, anche figure dell'editoria italiana. A Tōkyō, invece, nel 2018 non si è tenuta la Tōkyō Kokusai Bukku Fea (Fiera internazionale del libro di Tōkyō): questo evento, nato nel 1984, è fermo dal 2017.

Japanese literature publishing project e Support programs for translation and publication on Japan

La circolazione della letteratura giapponese può avvenire anche grazie all'azione di agenzie e organizzazioni *non-profit* che, con modalità diverse, agiscono per promuovere la traduzione e la pubblicazione all'estero di opere di narrativa. I loro scopi non sono esclusivamente commerciali: il loro fine dichiarato è anche quello di far conoscere la cultura e lo stile di vita giapponesi. Questi soggetti sono legati al governo giapponese: se da un lato si muovono per aumentare la diffusione non solo della letteratura giapponese ma anche della conoscenza culturale di questo Paese, dall'altro la loro azione rischia di sfociare nella creazione di un canone istituzionalizzato. Come si vedrà meglio più avanti, infatti, non sempre sono le singole case editrici e i singoli autori a presentarsi a traduttori ed editori stranieri liberamente grazie a queste organizzazioni, bensì sono queste a decidere quali siano i libri degni di ricevere, ad esempio, finanziamenti per la traduzione o quali siano quelli consigliati per la pubblicazione all'estero. Vedremo nel dettaglio solo due di queste organizzazioni, benché non siano certo le uniche esistenti. La Santorī Bunka Zaidan (Suntory Foundation), per esempio, offre assistenza per la pubblicazione all'estero di lavori di ricerca accademica, così come il Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentā (International Research Center for Japanese Studies).

²⁹PACE, *Dai gojūkyūki 2018 nendo jigyo keikaku oyobini shūshi yosan* (Cinquantanovesimo piano di attività in programmazione e preventivo di bilancio per l'anno fiscale 2018), p. 2.

La prima di queste due organizzazioni è la Gendai nihon bungaku no hon'yaku fukyūjigyō (Japanese literature publishing project,³⁰ d'ora in poi abbreviato in JLPP), nata nel 2002 per volontà del Bunkachō, l'Agenzia per gli Affari Culturali del Monbukagakushō (Ministero dell'Educazione, Cultura, Sport, Scienza e Tecnologia). Dal 2009, il Bunkachō guida la Toppan Printing³¹ nella gestione del progetto: in precedenza ad occuparsene era il Nihon bungaku shuppan kōryū sentā (Japanese literature publishing and promotion center, oppure J-Lit Center). Lo scopo di quest'ultimo è quello di proporre e promuovere la diffusione della *nihon bungaku* all'estero. I testi vengono selezionati tra tutti quelli pubblicati dall'era Meiji in poi; vi sono poi dei non meglio definiti specialisti che si riuniscono e selezionano le più meritevoli tra tutte le opere candidate.³² Al 2015 ne sono state scelte 180. Dal 2016 in poi si svolgono anche dei concorsi per premiare le traduzioni migliori, insieme ad eventi come *workshop* per i traduttori, simposi e conferenze. Da segnalare è anche il fatto che, sempre per promuovere la diffusione della letteratura giapponese, questi testi vengono anche regalati a organi quali biblioteche e università. Inoltre, questo progetto fornisce sostegno anche dal punto di vista pratico, occupandosi dell'acquisizione dei diritti d'autore e di editore e assicurandosi che i traduttori scelti siano professionisti competenti, per poter ottenere un prodotto finale di qualità.³³ Il JLPP, tuttavia, non promuove le traduzioni in lingua italiana. Nel sito web sono presenti infatti solo sezioni dedicate a inglese, francese, tedesco, russo, turco, portoghese e indonesiano. Osservando gli elenchi di opere tradotte si può comunque provare a trarre qualche conclusione riguardo la circolazione della letteratura giapponese in Italia. Se infatti l'importazione di questa narrativa avvenisse, come è stato in passato, grazie alle traduzioni inglesi (da Stati Uniti o Regno Unito) o grazie a un loro preventivo successo riscosso nei Paesi anglofoni, si potrebbe ipotizzare che parecchi dei testi o degli autori indicati dal JLPP abbiano anche un riscontro in italiano. Sebbene ci siano delle eccezioni, non è però questo il caso: ciò lascia presupporre che la narrativa giapponese in Italia si sia ormai ritagliata un proprio spazio che le consente un ingresso (e un successo) autonomo e indipendente da quello di altre nazioni: le osservazioni fatte sulla lingua

³⁰ Questo è il nome ufficiale inglese: una sua traduzione più letterale sarebbe "Progetto per la diffusione e la traduzione della letteratura giapponese".

³¹ Toppan insatsu kabushikigaisha.

³² 発足以来、明治以降に発表された現代日本文学作品のなかから専門家による会議において候補作品を選定[する], in Japanese Literature Publishing Project, *JLPP to wa* (Cos'è il JLPP), in Gendai Nihon bungaku no hon'yaku – fukyū jigyō, 2010.

³³ Francesco Eugenio BARBIERI, *Letteratura giapponese e mercato globale. Dinamiche di promozione e ricezione*, in AA. VV., *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 432.

inglese sono valide anche per il francese e il tedesco, nonostante il volume di traduzioni in queste due lingue sia minore. Un'eccezione è rappresentata ad esempio da *Taigan no kanojo*, di Kakuta Mitsuyo, pubblicato in lingua inglese con il titolo *Woman on the Other Shore* (traduzione di Wayne P. Lammers, Kodansha International) nel 2007 e nel 2017 da Neri Pozza come *La ragazza dell'altra riva* (traduzione di Gianluca Coci); oppure *Beruka hoenai no ka?* di Furukawa Hideo, pubblicato negli Stati Uniti da Viz Media nel 2012 (*Belka, Why Don't You Bark?*, traduzione di Michael Emmerich) e in Italia da Sellerio nel 2015 (*Belka*, traduzione di Gianluca Coci). Tuttavia, in questi due casi si è verificato il passaggio da case editrici "di nicchia", legate esclusivamente al Giappone – Kodansha International è il ramo statunitense di Kōdansha, uno dei maggiori editori giapponesi, e Viz Media si occupa della pubblicazione di manga e altri contenuti provenienti dal Giappone – a case editrici di primo piano in Italia e che hanno un respiro più ampio nella selezione del loro catalogo, segno che quello che al di fuori del Giappone può essere percepito come un prodotto da indirizzare principalmente a studiosi o appassionati, in Italia viene visto come qualcosa che può essere di rilievo e apprezzabile anche dal grande pubblico in generale; i lettori potranno approcciarsi a questi testi non per forza come a "qualcosa di giapponese" ma come a un qualsiasi altro libro inserito nella circolazione letteraria *mainstream*.

L'altro programma che si occupa della traduzione e della diffusione della letteratura giapponese all'estero è lo Hon'yaku shuppan josei (Support programs for translation and publication on Japan), un ramo del Kokusai kōryū kikin, cioè la Japan Foundation, attivo a partire dagli anni Settanta. In questo caso, è presente un numero consistente di opere tradotte in lingua italiana. Partecipando ai bandi annuali, gli editori e i traduttori possono ottenere finanziamenti per la traduzione e/o per la pubblicazione, con lo scopo di "favorire e aumentare la divulgazione tra il grande pubblico di opere riguardanti la cultura giapponese". A differenza del JLPP, sono editori e traduttori a presentare le loro proposte, senza che vi siano vincoli temporali, sul genere³⁴ o sulla lingua d'arrivo.³⁵ La Japan Foundation si occupa anche, dal 1993, della pubblicazione della rivista trimestrale *Japanese book news* (in lingua inglese): oltre a brevi articoli di carattere accademico che riguardano la letteratura giapponese, ogni numero contiene al suo interno una selezione di

³⁴ Uno dei due libri a vincere il bando 2009/2010 è stato un saggio italiano, *Il drago e la saetta: modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese* di Marco Pellitteri, ottenendo finanziamenti volti a sostenerne la traduzione in inglese. The Japan Foundation, Support Program for Translation and Publication on Japan, in "Japan Foundation", 2019

³⁵ Francesco Eugenio BARBIERI, *Letteratura...*, p. 434.

recensioni di uscite recenti di narrativa, poesia e saggistica. Se da un lato il sostegno alla pubblicazione e alla traduzione offerto dalla Japan Foundation è di tipo “passivo”, ovvero avviene accogliendo le proposte che arrivano autonomamente in risposta ai bandi di finanziamento, questa agisce anche in modo “attivo”, offrendo essa stessa un elenco di proposte di traduzione, con la serie *Worth Sharing – A Selection of Japanese Books Recommended for Translation*. La serie consta di cinque fascicoli, legati ciascuno a un tema ben preciso: ognuno di questi contiene venti proposte per la traduzione, selezionate da un comitato composto da tre professori universitari e un membro della direzione dello *Yomiuri shinbun*. Gli scopi dell’iniziativa sono ben delineati nell’introduzione, allegata al primo fascicolo: far luce sull’immagine che si ha all’estero del Giappone, allontanandosi dagli stereotipi con cui viene spesso descritto.

Venendo approcciati dalle case editrici straniere, continuiamo a portare avanti il nostro sostegno alle diverse attività per la pubblicazione di libri: come nuova iniziativa, tuttavia, abbiamo deciso di presentare questa *Worth Sharing – A Selection of Japanese Books Recommended for Translation*, affinché possiamo far comprendere meglio ai lettori stranieri la società contemporanea del Giappone. [...] Per questa lista abbiamo immaginato come lettori le persone comuni che non vivono in Giappone e abbiamo stabilito dei temi di ampia portata che potessero riguardare gli aspetti più profondi della nostra cultura e della nostra società. Ci siamo posti l’obiettivo di trasmettere, così come sono, quei diversi aspetti della cultura e della società che sono difficili da cogliere da una prospettiva unidimensionale.³⁶

Worth Sharing vuole anche fare in modo che i lettori all’estero conoscano scrittori giapponesi al di là dei nomi più famosi che possono mettere in secondo piano autori altrettanto meritevoli ma meno noti:

³⁶ 海外の出版社から寄せられる、多様な図書出版企画への支援を継続する一方、新しい試みとして、海外の方々に日本の現代社会をよりよく理解してもらうための良著を「翻訳推薦著作リスト」として紹介していくことにしました。日本の「いま」を描き、日本社会や日本人について等身大の姿を伝える優れた著作を日本からも積極的に発信していくための仕掛けです。[...] 本リストでは、海外の一般市民を読者層として想定し、また文化と社会の深淵をも見通し得るひとつのテーマをゆるやかに設定した上で選書を行いました。[...] 一面的には捉えがたい文化と社会の諸相をそのままに伝えることを目指しています。The Japan Foundation (JF), *Hajime ni* (Introduzione), in *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation*, Tōkyō, The Japan Foundation, 2012.

non abbiamo inserito opere di Murakami Haruki, semplicemente per il fatto che possiede già un'elevata popolarità. Forse riusciremo a farvi percepire la vivacità di diverse di questi titoli, che possono essere messi in ombra dall'enorme influenza di Murakami.³⁷ I titoli dei singoli fascicoli sono “Shedding light on Japan’s youth” (Volume 1), “Exploring Japan’s diverse regions” (Volume 2), “Illuminating love in Japan” (Volume 3), “New ways of living in Japan” (Volume 4) e “Imagining Japan’s tomorrow” (Volume 5). Nell'introduzione a ciascuno di essi viene messo in luce come siano cambiate le modalità di aggregazione sociale, di stili di vita, di formare relazioni, di approcciarsi alle diverse regioni in Giappone, rispetto al passato o rispetto all'immagine mentale che si ha di questi elementi. Il Giappone contemporaneo nella letteratura, insomma, vuole mostrarsi ai lettori così com'è e come è stato realmente.

Questo è il messaggio che rivolgiamo ai lettori stranieri che nutrono interesse nei confronti del Giappone contemporaneo: se volete conoscerci per come siamo ora, per favore, considerate la strada che abbiamo percorso finora. [...] In un passato che iniziamo a scordarci, possiamo riscoprire elementi meravigliosi della nostra cultura, che precedono da molto tempo il *Cool Japan* dei giorni nostri.³⁸

Nella pagina web che presenta il quinto fascicolo, l'ultimo della serie, si tirano le somme sul progetto in generale e ne riassumono lo spirito e i propositi.

We would like to bring the series to a close with works that portray the lives of people through this tumultuous era and those that envision the new Japan of the future. [...] We aim for the books [to] reach overseas readers, thereby planting the seeds for future interactions with Japan.³⁹

³⁷ 村上春樹の作品が含まれていないのは、単に彼がすでに圧倒的な知名度を獲得しているがゆえにある。ひょっとすると村上の巨大な人気の陰に隠れてしまっているかもしれない現代日本文学の多彩な煌きらめきを、これらの作品からまざまざと感じ取っていただけるはずだ。JF, *Nihon no ai* (L'amore in Giappone), in *Worth Sharing...*, Volume 3.

³⁸ 現代日本に興味を持つ海外の多くの読者への、私たちからのメッセージでもある—いまの私たちを知るために、どうか、私たちがこれまでどのような道を進んできたのかを見てください。[...] 私たちは忘れかけた過去の中に、現代の「クールジャパン」をはるかに先取りするような素晴らしい文明を再発見することもできるし... JF, *Kako to no kaiwa, mirai e no michishirube* (Dialogo con il passato e indicazioni per il futuro), in *Worth Sharing...*, Volume 5.

³⁹ The Japan Foundation, *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation. Volume 5. Imagining Japan’s tomorrow*, in “Japan Foundation”, 2017.

Sui venti titoli del primo fascicolo, solo tre sono stati pubblicati in italiano negli ultimi anni:⁴⁰ *Indibijuaru purojekushon* (Abe Kazushige, *Il proiezionista*, Jaca Book, 2015), *Hitori biyori* (Aoyama Nanae, *Un bel giorno per rimanere da sola*, Salani, 2010) e *Donguri shimai* (Yoshimoto Banana, *Le sorelle Donguri*, Feltrinelli, 2018). Sono presenti anche altri autori di cui in Italia sono usciti libri non indicati come raccomandazioni: Kawakami Mieko, Miura Shion e Nakamura Fuminori. Del terzo fascicolo, in traduzione è presente solo *Sayōnara, Orenji* (Iwaki Kei, *Arrivederci, arancione*, e/o, 2018); tuttavia, appaiono di nuovo, in una situazione identica a quella descritta sopra, Kawakami Mieko, Yumoto Kazumi ed Ekuni Kaori. Infine, per quanto riguarda il quinto volume, è apparso in italiano solo *Konbini ningen* (Muraka Sayaka, *La ragazza del convenience store*, e/o, 2018), mentre è presente un titolo inedito di Kirino Natsuo. Nessun libro, invece, è stato pubblicato tra quelli elencati nel secondo fascicolo (è presente un titolo di Furukawa Hideo) e nel quarto (Yoshida Shūichi e Yang Yi).

Dunque, su cento suggerimenti proposti dalla Japan Foundation, in italiano ne appaiono solamente cinque (o quattro, se si tiene conto del fatto che *Un bel giorno per rimanere da sola* è apparso due anni prima della pubblicazione di questa selezione). Non sembra, quindi, che questa selezione si sia rivelata particolarmente influente sulla scelta dei libri che verranno pubblicati in Italia. I cinque titoli presenti sono legati a temi come la gioventù, l'amore, il futuro; temi, questi, che, come già detto, sono vicini al lettore e gli sono familiari, accattivandolo e possibilmente incentivandone la curiosità nei confronti del testo. In questo senso trovo particolarmente significativo, inoltre, che dei due fascicoli legati ad aspetti tipicamente giapponesi come gli stili di vita e le culture presenti nelle diverse regioni, le tendenze sociali e culturali differenti dalla "normalità" (il secondo, "Exploring Japan's diverse regions", e il quarto, "New ways of living in Japan") non sia presente nessun libro in traduzione e sia anche minore il numero di autori tra quelli rappresentati al loro interno ad essere presente in traduzione italiana. Se, quindi, il progetto della Japan Foundation ha lo scopo di sconfiggere gli stereotipi sulla rappresentazione del Giappone e proporre una nuova, alternativa ma allo stesso tempo più attinente alla più variegata realtà dei fatti, sulla base di queste considerazioni si possono fare diverse ipotesi. Innanzitutto, non sembra essere molto forte la volontà da parte di attori editoriali italiani di adeguarsi a un canone letterario presentato (se non

⁴⁰ Si intende dal 2009 in poi, il periodo di tempo considerato nell'Appendice. La selezione di *Worth Sharing* è stata lanciata nel 2012 ed eventuali testi anteriori (come Murakami Ryū, autore peraltro ancora poco conosciuto in Italia e presente nel quarto fascicolo, o come *Hitori biyori*, presente ma pubblicato prima di questo anno) non sarebbero altro che coincidenze.

imposto) dall'alto: prevarrebbe, piuttosto, l'autonomia nell'effettuare o meno determinate scelte editoriali. In un secondo momento, una scarsa offerta di questi titoli può corrispondere a una scarsa domanda da parte di chi dovrebbe acquistarli o leggerli: segno che non è presente il desiderio di approfondire, almeno tramite la letteratura, aspetti nuovi o non convenzionali del Giappone, ma prevale l'attaccamento a sue raffigurazioni letterarie e modalità di narrazione preesistenti, siano esse più o meno stereotipate o fedeli alla realtà.

La Tabella 2 presenta i libri che, in Italia, hanno ricevuto finanziamenti per la traduzione e la pubblicazione dalla Japan Foundation a partire dal 2006, anno in cui è nato il programma (nessun finanziamento è stato assegnato con l'edizione 2012 – 2013). Facendo un confronto con le altre nazioni vincitrici del bando, non si nota una grossa differenza nel numero di finanziamenti assegnati. Si può notare come, negli ultimi anni, si sia voluta premiare la traduzione di *graphic novel* sotto forma di manga. Con l'eccezione di BUR e Sellerio, tuttavia, ad aggiudicarsi il sostegno economico per la pubblicazione e traduzione sono case editrici di dimensioni medie o piccole, a volte legate a un argomento in particolare (come Ubulibri, specializzata in testi che riguardano il teatro, o Ephemeria Editrice, che ha una sezione dedicata alla danza): piccoli editori che hanno sostituito quelli di dimensioni maggiori nel loro ruolo di portatori di concezioni ben identificabili delle letteratura⁴¹ o che cercano di portare avanti strategie editoriali non legate esclusivamente (o per la gran parte) al profitto che si può ottenere vendendo “titoli globali” in grado di assicurare una certa rendita. I testi proposti sono legati alla saggistica o (come nel caso di *La promessa infranta*) su di essi non vale più il diritto d'autore,⁴² perché una casa editrice di dimensioni ridotte non può permettersi l'acquisto di diritti per autori particolarmente noti, che si rivelerebbe per loro una spesa non indifferente. Cercano quindi di avvicinarsi al lettore e alle sue richieste tramite autori “minori”; “minori” nel senso che possono essere semplicemente meno conosciuti all'estero rispetto al Giappone e per questo motivo l'acquisto dei diritti per i loro testi può appunto avvenire a un prezzo minore e più abbordabile.⁴³ Tra i testi che si sono aggiudicati sovvenzioni per la pubblicazione, spicca *La punizione del maiale*: l'autore, Matayoshi Eiki, è originario dell'isola di Okinawa e lì sono ambientate le due storie presenti nel volume: un'area periferica e sicuramente meno esplorata nella letteratura giapponese presente in traduzione italiana. In questo caso, è

⁴¹ Giuliana BENVENUTI, Remo CESERANI, *La letteratura...*, p. 143.

⁴² La legge attuale prevede che i testi siano protetti dal diritto d'autore fino a settant'anni dopo la morte dell'autore.

⁴³ Cfr. intervista con Paola Scrolavezza, p. 77.

stato accolto l'auspicio che la Japan Foundation ha espresso in *Worth Sharing*: presentare ai lettori un lato del Giappone solitamente assente dalle narrazioni più diffuse.

Anno del bando	Titolo	Autore	Casa editrice e anno di pubblicazione	Traduttore	Tipologia di supporto ricevuto	Note
2018 – 2019	<i>La fidanzata di Minami (Minamikun no koibito)</i>	Uchida Shungiku	Coconino Press, 2018	Paolo La Marca	Traduzione e pubblicazione	<i>Graphic novel</i>
2017 – 2018	<i>Tokyo Soundtrack (Saundotorakku)</i>	Furukawa Hideo	Sellerio, 2018	Gianluca Coci	Pubblicazione	
	<i>L'uomo senza talento (Munō no hito)</i>	Tsuge Yoshiharu	Canicola Edizioni, 2017	Vincenzo Filosa	Traduzione e pubblicazione	<i>Graphic novel</i>
2016 – 2017	<i>Il quaderno canguro (Kangarū nōto)</i>	Abe Kōbō	Atmosphere Libri, 2016	Gianluca Coci	Traduzione e pubblicazione	
2015 – 2016	<i>Il proiezionista (Indibijuaru purojekushon)</i>	Abe Kazushige	Jaca Book, 2015	Gianluca Coci	Traduzione e pubblicazione	
2014 – 2015	<i>Gen di Hiroshima, volume 1 (Hadashi no gen)</i>	Keiji Nakazawa	001 Edizioni, 2014	Marcella Maria Mariotti	Traduzione e pubblicazione	<i>Graphic novel</i>
	<i>Nutrimiento dell'anima. La danza butō. Aforismi e insegnamenti dei maestri</i>	Ōno Kazuo, Ōno Yoshito, a cura di Elena Cervellati e Eugenia Casini Ropa	Ephemeria Editrice, 2015	Sayaka Yokoyama	Traduzione e pubblicazione	Non fiction
2013 – 2014	<i>Stella stellina (Kirakira hikaru)</i>	Ekuni Kaori	Atmosphere Libri, 2013	Paola Scrolavezza	Traduzione e pubblicazione	
2011 – 2012	<i>Il teatro di Oriza Hirata</i>	Hirata Oriza	Ubulibri, 2011	Chiara Botta	Traduzione e pubblicazione	Non fiction
	<i>Illustrazioni delle forme di montagne, pianure e corsi d'acqua (Sansui)</i>	Zōen	Olschki Editore, 2012	Paola Di Felice	Pubblicazione	

	<i>narabini yagyō no zu</i>					
2010 – 2011	<i>A Record of Miracles Concerning the Immediate Rewarding of Virtue and Punishment of Vice in Japan</i>		Carocci Editore	Maria Chiara Migliore	Traduzione e pubblicazione	
2009 – 2010	<i>The Dragon and the Dazzle: Models, Strategies and Identities of Japanese Imagination (Il drago e la saetta: modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese)</i>	Marco Pellitteri	Tunué, 2009	Roerto Branca	Traduzione in lingua inglese	Non fiction
	<i>La promessa infranta? (Hakai)</i>	Shimazaki Tōson	La Lepre	Maria Gioia Vienna	Traduzione	
2008 – 2009	<i>La punizione del maiale (Buta no mukui)</i>	Matayoshi Eiki	Il Maestrale, 2008	Luca Caponcelli, Costantino Pes	Pubblicazione e traduzione	
2007 – 2008	<i>Sayonara, gangsters (Sayōnara, gyangutachi)</i>	Takahashi Gen'ichi rō	BUR Biblioteca Universale Rizzoli, 2008	Gianluca Coci	Traduzione	
2006 – 2007	<i>L'anticinema di Ozu (Ozu Yasujirō no han'eiga)</i>	Yoshida Kiju	Franco Cesati Editore, 2008	Hideyuki Doi	Traduzione	Non fiction

Tabella 2.⁴⁴

I premi letterari

In questo paragrafo parlerò del ruolo che rivestono i premi letterari nella diffusione del lavoro di un autore o di un'opera letteraria. Mi concentrerò soprattutto da una parte sui premi letterari nazionali giapponesi “per eccellenza”, cioè il premio Akutagawa e il

⁴⁴ JF, *Support Program for Translation and Publication on Japan*, in “Japan Foundation”, 2019.

premio Naoki, e dall'altra su un premio di carattere spiccatamente internazionale, cioè il premio Nobel per la letteratura. Può sembrare una contraddizione analizzare i premi letterari giapponesi nell'ambito di questo lavoro, dal momento che essi possono essere considerati totalmente "autoreferenziali" nel senso che contribuiscono alla consacrazione di autori nipponici nel loro stesso Paese. Tuttavia, in un momento in cui è particolarmente vivo l'interesse nei confronti di quest'ultimo, si può presupporre che ci sia una particolare attenzione e recettività anche al di fuori dei confini nazionali del Giappone nei confronti di ciò che emerge e viene riconosciuto degno di valore al suo interno: il capitale simbolico che si ottiene con la vittoria di un premio, in questo caso un premio letterario, è sempre meno legato all'esclusività di un mercato nazionale e dei confini di una nazione (se il premio in questione viene assegnato a opere di un singolo Paese, se cioè l'autore vincitore o l'opera vincitrice di un premio internazionale sono considerati legati indissolubilmente al Paese a cui fanno riferimento).⁴⁵ Il premio Nobel per la letteratura, un premio internazionale quasi per definizione, invece, influisce sulla visibilità e sul prestigio di uno scrittore e sulla letteratura nazionale che rappresenta. Ne è un esempio Kawabata Yasunari, che nel 1968 non solo è stato il primo autore giapponese a vincere un Nobel, ma anche il primo vincitore a non aver scritto in una lingua europea. Dopo la sua vittoria, l'interesse nel mondo verso la sua opera e più in generale nei confronti della letteratura giapponese è cresciuto considerevolmente.⁴⁶ Il secondo premio Nobel assegnato a un autore giapponese, quello a Ōe Kenzaburō nel 1994, ha agito in modo diverso sulla rappresentazione dell'immagine del Giappone e della sua letteratura, rimuovendo quelle sue caratteristiche che erano viste come esotiche e facendo in modo che iniziasse ad essere accettata come una letteratura "normale".⁴⁷ Forse proprio a causa della particolarità della sua scrittura, in Italia i suoi libri non hanno mai avuto una grossa diffusione, nonostante il Nobel. Ōe appare per la prima volta nel 1987 con *Il grido silenzioso* (*Man'en gannen no futtobōru*, 1967), edito da Garzanti. Era stato però introdotto due anni prima, con due racconti (*Uno strano lavoro* e *L'orgoglio dei morti*) usciti sulla rivista specializzata *Il Giappone*. Cinque anni dopo, nel 1992, Garzanti ritorna

⁴⁵ James F. ENGLISH, *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 263.

⁴⁶ Irmela HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, *On Bookstores, Suicides, and the Global Marketplace: East Asia in the Context of World Literature*, in Irmela Hijiya-Kirschnerreit (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, De Gruyter, 2013, p. 141.

⁴⁷ NUMANO Mitsuyoshi, *Shifting Borders...*, p. 156

a pubblicare la raccolta di racconti *Insegnaci a superare la nostra pazzia*.⁴⁸ Fino a questo momento, anche in questo caso si può notare il divario presente tra la data di uscita in Giappone e quella in Italia. Dopo il Nobel, invece, si susseguono in pochi anni diverse pubblicazioni di Ōe: *Un'esperienza personale* nel 1996 (*Kojintekina taiken*, 1964) e *Gli anni della nostalgia* nel 1997 (*Natsukashii toshi he no tegami*, 1987) per Garzanti, *Una famiglia* nel 1997 (*Kaifuku suru kazoku*, 1995) per Mondadori e la raccolta di racconti, comprendente il discorso di accettazione del premio Nobel, *Il figlio dell'imperatore* nel 1997 per Marsilio. Infine, nel 1999 UTET inserisce una ristampa di alcuni suoi racconti nella collana Scrittori del mondo: i Nobel. L'influenza di quest'ultimo è evidente non solo nelle edizioni Marsilio e UTET, ma anche nella pubblicazione di un romanzo non più politico ma di esperienza, che ha creato un forte dibattito in Giappone, come *Un'esperienza personale*. È significativa la pubblicazione da parte di uno dei maggiori gruppi editoriali italiani, Mondadori, di un libro uscito immediatamente dopo il 1994. Questa ipotesi necessiterebbe di ulteriori dati per la sua verifica, ma si può supporre che i costi dei diritti di Ōe fossero aumentati sensibilmente a causa del riconoscimento da lui ottenuto, a maggior ragione se si trattava di una delle opere uscite subito dopo il Nobel. È possibile quindi che Mondadori sia riuscita a strappare a Garzanti, che già dagli anni Ottanta versava in una situazione di crisi economico-finanziaria, i diritti per un autore che finora era stato di suo appannaggio.⁴⁹ Con l'eccezione di *Note su Hiroshima* nel 2008 (*Hiroshima nōto*, 1965), uscito presso Alet Edizioni, negli anni Duemila Ōe è però rimasto un autore Garzanti: la casa editrice ne ha pubblicato *Il salto mortale* nel 2006 (*Chūgaeri*, 1999), *La vergine eterna* nel 2011 (*Rōtashi Anaberu Rii sōkedachitsu mimakaritsu*, 2007), *Il bambino scambiato* nel 2013 (*Torikaego Chenjiringu*, 2000) e *L'eco del paradiso* nel 2015 (*Jinsei no shinseki*, 1989). Non sono dunque pochi i titoli di Ōe pubblicati in Italia, sia prima sia soprattutto dopo il Nobel, ma sono solo una frazione del grosso numero di romanzi, racconti e saggi che questo autore ha scritto⁵⁰.

Diversa è la situazione dell'altro vincitore giapponese del premio Nobel, Kawabata Yasunari, le cui vicende editoriali in Italia sono peraltro complesse da seguire a causa dell'elevato numero di racconti pubblicati in diverse antologie, ristampe e riedizioni. Basta dire che dal 1959, anno dell'uscita presso Einaudi di *Il paese delle nevi* (*Yukiguni*,

⁴⁸ Rispettivamente, *Kimyōna shigoto* (1957) e *Shisha no ogori* (1957); entrambi ristampati e inseriti in *Racconti dal Giappone*, a cura di Cristina Ceci, Milano, Mondadori, 1992. I racconti in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, invece, sono stati pubblicati in Giappone nel 1958, 1964, 1969 e 1972.

⁴⁹ Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 378.

⁵⁰ La *zenshōsetsu*, raccolta completa di tutti i romanzi, di Ōe pubblicata in Giappone da Kōdansha conta quindici volumi.

1935-1947), i suoi romanzi e racconti si sono susseguiti a distanza di pochi anni l'una dall'altra presso un grosso numero di case editrici diverse. La pubblicazione di sue opere inedite vede un ovvio limite nel momento in cui Kawabata è mancato nel 1972, ma ciò non ferma la sua circolazione in Italia: l'ultimo esempio è *Il maestro di go* (*Meijin*, 1952), pubblicato da SE nel 1991 e ristampato da Einaudi nel 2019. Oltre al Nobel, il successo di Kawabata può essere spiegato anche dal fatto che negli anni Cinquanta e Sessanta, in cui apparve nel mercato editoriale italiano, quest'ultimo facesse affidamento anche ad altre nazioni per la selezione di autori "distanti"; e che negli Stati Uniti del dopoguerra questo autore conoscesse una buona circolazione.⁵¹ I suoi romanzi tradotti e pubblicati in lingua inglese prima del 1968 erano pochi⁵² se confrontati con il numero totale di quelli da lui scritti. Conobbero una buona circolazione, però, nel senso che diventarono rappresentativi non solo dell'opera completa di Kawabata ma anche della letteratura della nazione a cui apparteneva (il Giappone).

In Giappone, il premio letterario più rilevante, dalla sua fondazione (nel 1934⁵³ per volontà di Kikuchi Kan) a oggi è il premio Akutagawa (Akutagawa Ryūnosuke Shō), assegnato semestralmente. Si dice che il premio Akutagawa porti avanti la concezione di letteratura giapponese moderna stessa: i vincitori ottengono un notevole capitale simbolico, oltre ai benefici della canonizzazione del loro testo e della pubblicazione⁵⁴ (questi ultimi possono poi tradursi in capitale economico). "Antitesi" del premio Akutagawa è il premio Naoki (Naoki Sanjūgo Shō, anch'esso nato per volontà di Kikuchi Kan nel 1934 e anch'esso assegnato due volte all'anno). Mentre il premio Akutagawa viene conferito alla miglior opera originale prodotta da un autore sconosciuto o emergente (a un autore di "letteratura pura", *junbungaku*), a vincere il premio Naoki è l'autore emergente della miglior opera di "letteratura popolare" (*taishū bungei*).

Non è sempre facile, però, stabilire una connessione netta tra la vittoria di un premio letterario da parte di un autore e la sua conseguente circolazione all'estero. In generale si possono vincere premi in qualsiasi punto della propria carriera letteraria, anche quando il proprio nome è già diffuso e conosciuto al di fuori del Giappone: in tal caso, un premio letterario ha un'influenza minima, posto addirittura che la abbia. Certo, nel mercato

⁵¹ Cfr. p. 44.

⁵² Prima del 1968 negli Stati Uniti erano stati tradotti e pubblicati *Izu no odoriko* (*The Dancing Girl of Izu*, trad. di Edward Seidensticker, apparso in forma abbreviata su *The Atlantic Monthly*, 98, 1, 1955), *Yukiguni* (*Snow Country*, trad. di Edward Seidensticker, New York, Knopf, 1956) e *Senbazuru* (*Thousand Cranes*, trad. di Edward Seidensticker, New York, Knopf, 1958).

⁵³ Il primo premio Akutagawa fu però assegnato nel 1935.

⁵⁴ Edward MACK, *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value*, Durham and London, Duke University Press, 2010, pp. 182-183.

giapponese si potrebbe comunque osservare un aumento delle vendite; ma in un mercato editoriale come quello italiano, molto lontano dal primo e, per questo motivo, attento in modo ridotto agli avvenimenti nella sua controparte, è ragionevole presupporre che la vincita da parte di un autore di un premio letterario non ne influenzi minimamente la conoscenza o la diffusione. Oppure, si possono vincere premi agli esordi della propria carriera letteraria, un momento in cui, forse più che in altri, questi potrebbero fare la differenza per la successiva diffusione dell'opera assegnataria. Va tuttavia tenuto a mente che non sempre l'equazione tra l'assegnazione a uno scrittore o scrittrice esordiente di un premio e un successo editoriale che derivi da questo e si protragga nel tempo è valida. Non sono rari i casi in cui, per esempio, un vincitore del premio Akutagawa (o Naoki) non sia poi riuscito ad affermarsi come scrittore. Un altro fattore che complica quest'analisi è riconducibile alla grande quantità di premi letterari che vengono assegnati in Giappone.

La seguente tabella illustra i vincitori del premio Akutagawa dal 1990 al 2016 successivamente pubblicati in Italia. In alcune edizioni del premio (che, ricordiamo, viene assegnato semestralmente) esso è stato conferito più di una volta, in altre occasioni, invece, nessun autore è stato considerato meritevole della vittoria, per un totale di quarantasette conferimenti. Undici opere vincitrici sono state pubblicate in Italia, mentre altri dieci autori hanno visto la pubblicazione con opere successive. In questo caso, viene semplicemente indicato l'anno della prima edizione italiana. Non appare una tendenza uniforme per quanto riguarda la riduzione o l'aumento della differenza di anni che intercorrono tra la pubblicazione originale e l'edizione italiana, né se esce l'opera vincitrice del premio né tantomeno se ne esce una successiva. È abbastanza uniforme invece l'intervallo tra ogni vincitore, fino al 2008. Caso particolare è rappresentato dai tre vincitori del 2010, 2011 e 2012, tutti e tre pubblicati contemporaneamente all'interno della stessa raccolta di racconti (*Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*). Resta da vedere se dal 2016 in poi la ripresa di una tendenza generalmente regolare alla pubblicazione si confermerà o se sarà solo un'eccezione.

Edizione del premio	Vincitore	Titolo originale	Titolo italiano	Anno prima pubblicazione italiana
1990 下	Ogawa Yōko	<i>Ninshin karendā</i>	<i>Diario di una gravidanza</i>	1995
1992 下	Tawada Yōko			2003 (traduzione di

				un'opera scritta in tedesco)
1995 下	Eiki Matayoshi	<i>Buta no mukui</i>	<i>La punizione del maiale</i>	2008
1996 上	Kawakami Hiromi			2001
1996 下	Tsuji Hitonari			2010
1996 下	Yū Miri			2001
1998 上	Hanamura Mangetsu	<i>Gerumaniumu no yoru</i>	<i>La notte del germanio</i>	2001
1999 下	Fujino Chiya	<i>Natsu no yakusoku</i>	<i>Una promessa d'estate</i>	2004
2002 上	Yoshida Shūichi			2017
2002 下	Daidō Tamaki			2008
2003 下	Wataya Risa			2006
2003 下	Kanehara Hitomi	<i>Hebi ni piasu</i>	<i>Serpenti e piercing</i>	2005
2004 下	Abe Kazushige			2015
2005 上	Nakamura Fuminori			2015
2006 下	Aoyama Nanae	<i>Hitori biyori</i>	<i>Un bel giorno per rimanere da sola</i>	2010
2007 下	Kawakami Mieko			2015
2008 上	Yi Yang	<i>Toki ga nijimu asa</i>	<i>Un mattino oltre il tempo</i>	2010
2010 下	Asabuki Mariko			2013
2011 下	Enjō Tō			2013
2012 上	Kashimada Maki			2013
2016 上	Murata Sayaka	<i>Konbini ningen</i>	<i>La ragazza del convenience store</i>	2018 ⁵⁵

Tabella 3.⁵⁶

⁵⁵ Un racconto di Muraka Sayaka, *Gli innamorati del vento* (*Kaze no koibito*, 2011) era già apparso nel 2013 all'interno dell'antologia *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*.

⁵⁶ Per indicazioni bibliografiche delle edizioni italiane più dettagliate si rimanda, a seconda dell'anno di pubblicazione, a Adriana Boscaro, *Narrativa giapponese: cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscarina, 2000, Luisa Bienati, Paola Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009 o all'appendice.

Questa tabella, invece, mostra i vincitori del premio Naoki nello stesso arco di tempo (1990-2016) successivamente pubblicati in Italia. In alcune edizioni il premio è stato conferito a più di un'opera, in altre a nessuna, per un totale di cinquanta conferimenti. Tre opere vincitrici sono state pubblicate in Italia, anche se tutte e tre con delle condizioni particolari che si descriveranno meglio in seguito. Altri dieci autori hanno visto la pubblicazione con opere successive. In questo caso, viene semplicemente indicato l'anno della prima edizione italiana.

Il confronto tra i vincitori del premio Akutagawa e del premio Naoki pubblicati in Italia mostra alcune differenze. Innanzitutto, i primi sono leggermente più numerosi dei secondi. Il dato che più salta all'occhio, però, è il fatto che molto raramente siano state pubblicate opere vincitrici del premio Naoki, unito al distacco temporale tra la loro vittoria e la prima comparsa dell'autore in Italia. Sembra quindi che il conferimento di questo premio rappresenti solo il primo passo della carriera che porterà un autore a essere, in misura più o meno grande, "internazionale", a differenza delle opere vincitrici del premio Akutagawa, che già di per sé possono essere ritenute degne di pubblicazione. Probabilmente, questo fenomeno è imputabile al fatto che spesso, nello stesso Giappone, la "letteratura pura" sia ritenuta superiore alla "letteratura popolare". Un altro dato che merita di essere osservato riguarda le tre opere vincitrici del premio Naoki edite in Italia. Tutte queste, infatti, sono state edite *dopo* un altro libro dello stesso autore. Così, prima di *Morbide guance*, uscito nel 2004, Neri Pozza aveva già pubblicato *Le quattro casalinghe di Tokyo [sic]* di Kirino Natsuo (*Out*, 1997) nel 2003; sempre presso Neri Pozza, Kakuta Mitsuyo era apparsa nel 2014 con *La cicala dell'ottavo giorno (Yōkame no semi*, 2007); infine, Baldini & Castoldi aveva pubblicato nel 2006 *La seconda vita di Naoko (Himitsu*, 1998).

Edizione del premio	Vincitore	Titolo originale	Titolo italiano (anno di pubblicazione)	Anno prima pubblicazione italiana dell'autore
1993 下	Ōsawa Arimasa			2010
1996 下	Bandō Masako			2010
1998 下	Miyabe Miyuki			2008
1999 上	Kirino Natsuo	<i>Yawarakana hoho</i>	<i>Morbide guance</i> (2004)	2003

2000 下	Shigematsu Kiyoshi			2013
2003 上	Murayama Yūka			2016
2003 上	Ishida Ira			2006
2003 下	Ekuni Kaori			2010
2003 下	Kyōgoku Matsuhiko			2015
2004 下	Kakuta Mitsuyo	<i>Kaigan no kanojo</i>	<i>La ragazza dell'altra riva (2017)</i>	2014
2005 下	Higashino Keigo	<i>Yōgisha X no kenshin</i>	<i>Il sospettato X (2012)</i>	2006
2006 上	Miura Shiwon			2010
2012 上	Tsujimura Mizuki			2019

Tabella 4.⁵⁷

⁵⁷ Per le indicazioni bibliografiche, cfr. nota 56.

Capitolo tre

In questo capitolo sono inserite delle interviste, realizzate appositamente per questa tesi, fatte ad alcuni traduttori dal giapponese che collaborano quindi con diverse case editrici italiane. Nello specifico, le persone che hanno accettato di rispondere a queste domande sono Giorgio Amitrano, Gianluca Coci Antonietta Pastore, Paola Scrolavezza e Laura Testaverde. Ognuno di loro ha un *background* differente. Alcuni sono legati a esperienze editoriali più o meno grosse: Antonella Pastore, per esempio, collabora con Einaudi e Giorgio Amitrano che ha tradotto per Feltrinelli, mentre Gianluca Coci, pur collaborando nella sua attività molto eterogenea anche con case editrici maggiori, è direttore della collana *asiasphere* di Atmosphere Libri, una casa editrice di dimensioni medio-piccole. Diverso è anche il rapporto con la traduzione, tra chi se ne occupa come mestiere e chi lega invece questa esperienza alla propria ricerca accademica (come Paola Scrolavezza). L'eterogeneità di questi approcci al testo non esclude affatto punti in comune, pur non mancando di offrire prospettive diverse.

Lo scopo di queste interviste è dunque quello di apportare un contributo di carattere più empirico e legato alla reale esperienza di traduzione di narrativa giapponese e di lavoro e/o collaborazione con una casa editrice. La scelta di parlare con dei traduttori è stata fatta proprio perché è la traduzione che, come abbiamo già visto nelle parti precedenti, è il mezzo fondamentale da cui parte la circolazione di questi testi. Il questionario è riportato integralmente più sotto: le interviste sono invece riportate in appendice. I temi delle domande sono diversi, come l'esperienza personale di ciascun traduttore (domanda 1) e la propria esperienza di politiche editoriali e lavoro sul testo, a partire dalla selezione di cosa tradurre (domande 2, 3) e dalle scelte di come rendere le specificità del testo che possono essere meno familiari o ostiche per i lettori (domanda 5) fino ad arrivare a un'analisi di come siano cambiate le traduzioni giapponesi nell'editoria italiana fino a oggi e di quale prospettive ci siano, secondo gli intervistati, per i loro sviluppi futuri (domande 6, 11). In altri punti ho voluto chiedere a ciascun intervistato quale fosse la propria opinione sulla percezione e fruizione dei lettori italiani, pur consapevole del fatto che non sempre un traduttore si interfaccia direttamente con il pubblico: se questi lettori si siano familiarizzati nel tempo con alcuni elementi peculiari, come il lessico (domanda 4), su quali possano essere le motivazioni che li portano a voler leggere letteratura giapponese e se quest'ultima riesca ad avere una qualche influenza sulla loro percezione del Giappone

(domande 7, 8). Il motivo per cui ho scelto di porre queste domande è stata la volontà di “mettere alla prova” i concetti sulla traduzione (come fedeltà al testo, addomesticamento o estraniamento, come possa effettuare un cambiamento della rappresentazione della cultura in questione nel Paese d’arrivo) che ho affrontato in precedenza nel Capitolo uno, confrontandoli con quella che è la realtà dei fatti specifica del caso che prendo in considerazione. Buona parte di queste interviste, quindi, è stata ispirata dalla lettura dei due testi di Lawrence Venuti che sono citati anche in nota e in bibliografia, *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* e *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*. Riferimenti espliciti ad essi e ai loro contenuti si trovano nelle domande 9, 10, 12.

Dopo aver riportato le domande da me poste procederò nella parte finale di questo capitolo a una discussione su quanto emerso dalle interviste.

Elenco delle domande

1. Quando ha iniziato la sua attività di traduttore?
2. Per quanto riguarda gli autori da lei tradotti, si tratta principalmente di proposte che lei autonomamente fa alla casa editrice oppure di lavori che le vengono assegnati? Per quanto riguarda il primo caso, può spiegare più approfonditamente?
3. Lei fa riferimento a suggerimenti provenienti dal Giappone (esempio: *Worth Sharing...*)?
4. Lei traduce autori giapponesi da diversi anni. Con il passare del tempo, ha riscontrato dei cambiamenti dovuti ad un’eventuale maggiore diffusione di lessico giapponese tra il pubblico dei lettori? Ci sono accorgimenti che prima prendeva e ora sono meno utili, se non superflui, o viceversa cose a cui ha dovuto iniziare a prestare attenzione solo di recente?
5. La selezione di parole nei glossari finali viene fatta dal traduttore, dall’editor o da un’altra figura? Come vengono selezionate?
6. Come ritiene che sia cambiato il panorama delle traduzioni giapponesi nell’editoria italiana?
7. Secondo lei, cosa porta un lettore ad acquistare un libro di un autore giapponese? Si sente attratto maggiormente dalla trama, dai temi, dalla fama dell’autore, dal fatto che

si tratti di un autore giapponese o altro? Le motivazioni sono cambiate o sono rimaste pressoché le stesse?

8. Secondo lei, ci sono dei modi affinché il lettore che si avvicina al libro di un autore giapponese riesca a superare una visione essenzialista e stereotipata (non per forza in senso negativo) del Giappone tramite la traduzione e/o la lettura? Quali?

9. Come affronta la traduzione di un testo? Quali strategie adotta per rimanervi fedele e cosa vuol dire, per lei, essere fedele a quello che traduce?

10. Posta l'esistenza di una traduzione estraniante, per cui nel testo tradotto rimangono "tracce" dell'originale che fanno capire che di traduzione, appunto, si tratta e di una traduzione addomesticata, in cui il traduttore è "invisibile" e il testo non dà l'impressione di essere tradotto, secondo lei quale è più richiesta e quale è più apprezzata?

11. Che prospettive future ci sono, secondo lei, per la traduzione e la pubblicazione di autori giapponesi in Italia?

12. In Lawrence Venuti (*L'invisibilità del traduttore*), "il traduttore lavora meglio quando tra lui e l'autore c'è un rapporto simpatico", ossia quando i due condividono una sensibilità comune, che aiuterebbe ad aumentare la fedeltà all'originale. Secondo lei quanto è importante questo "rapporto simpatico" nella traduzione? Lei sente di averlo con qualcuno degli autori da lei tradotti?

Commento

Dalle risposte che ho ricevuto si evince come molto spesso, prima di tradurre per case editrici rivolte al pubblico generale, i traduttori inizino la loro attività in senso accademico (tesi di laurea o di dottorato, ricerca accademica, pubblicazione su riviste specializzate come *Il Giappone*¹). Un lavoro di tipo accademico presume un certo livello di attenzione al testo, non solo dal punto linguistico ma anche da quello critico filologico. Questo approccio può rimanere poi nelle edizioni destinate al grande pubblico ed è un fatto positivo se si pensa alla necessità di presentare testi accurati, che trasmettano in maniera corretta i propri contenuti.² Non è nemmeno detto che una traduzione destinata

¹ *Il Giappone* ha pubblicato spesso traduzioni di racconti inediti, che sono stati anche raccolte successivamente in antologie (cfr. intervista a Giorgio Amitrano). Nato nel 1961, ha iniziato come rivista di varia dedica esclusivamente al Giappone, ma con il tempo ha assunto un taglio più accademico. Fonte: Aistugia (Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi), *Spoglio riviste: Il Giappone*.

² Cfr. "Atmosphere Libri e asiasphere", Capitolo quattro, p. 61. La casa editrice riconosce apertamente l'importanza delle conoscenze accademiche degli esperti che collaborano con essa per presentare al pubblico

inizialmente a un pubblico più ristretto o eseguita con la ricerca come scopo primario non ottenga poi successo tra il pubblico generale.³

I romanzi e i racconti di letteratura giapponese pubblicati in Italia, però, non vengono generalmente selezionati dai traduttori ma dalle case editrici e dagli agenti letterari che le propongono ad esse. Un'eccezione significativa è rappresentata da Giorgio Amitrano, che tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta ha suggerito a Feltrinelli Yoshimoto Banana e Murakami Haruki. La casa editrice non li ha accettati immediatamente, ma si tratta sicuramente di un'intuizione molto fortunata dato il loro conseguente successo in Italia. Per quanto rappresentino una porzione ridotta del totale, non è detto quindi che le proposte autonome si rivelino di minor successo. Gli editori possono venire a conoscenza dei testi da pubblicare tramite edizioni in altri Paesi. Un certo "fattore estero", quindi, ha visto diminuire la sua influenza dal punto di vista della traduzione (nel senso che non è più necessaria una versione in lingua inglese o francese da tradurre in italiano al posto di quella originale, come avveniva in passato), ma rimane ancora importante per recepire tendenze e possibili fenomeni editoriali o autori di successo da importare nell'editoria italiana. Tuttavia, questo rimane limitato a testi in traduzione, che circolano *al di fuori* del Giappone, non a idee che dal Giappone stesso provengono. Come già preconizzato nel Capitolo due, infatti, i suggerimenti e le selezioni di libri da tradurre, quali *Worth Sharing – A Selection of Japanese Books Recommended for Translation*, che fanno riferimento a opere e autori meno conosciuti all'estero, hanno un peso minimo per le case editrici, seppure queste ne siano a conoscenza. Un'eccezione è rappresentata dalle case editrici minori, che fanno maggiore affidamento a queste selezioni. Le sovvenzioni per la traduzione rappresentano un ulteriore fattore che può far sì che una casa editrice propenda verso queste selezioni.

Altre considerazioni vanno fatte in merito agli apparati paratestuali come note, glossario, prefazione e postfazione (sebbene queste ultime due siano presenti più raramente, né sono state oggetto delle domande). Sono questi elementi aggiuntivi e integrativi del testo originale che, molto spesso, spiegano parole, concetti, contesti estranei al lettore, rivestendo quindi un ruolo di certo non secondario. Si rendono necessari soprattutto con le traduzioni estranianti, se si vogliono salvaguardare le sfumature linguistiche e culturali originali. Se, viceversa, una traduzione è troppo addomesticata, piegata alle aspettative e

generale un testo curato non solo nella traduzione ma anche nell'apparato paratestuale, volto a contestualizzarlo e definirlo al meglio, che gli si accompagna.

³ Come *Lampi* (Hayashi Fumiko); cfr. intervista a Paola Scrolavezza, p. 77 e seguenti.

conoscenze del lettore, anche se sono presenti loro importanza viene meno (gli elementi del testo di cui sarebbe necessaria una spiegazione vengono eliminati in traduzione o ridotti a concetti leggermente diversi ma più vicini al lettore; un esempio è rappresentato dalla resa del termine *udon* con “tagliatelle in brodo”). Il glossario serve prima di tutto a spiegare il significato dei termini stranieri presenti in un testo e, in secondo luogo, a farli conoscere affinché i lettori familiarizzino con questi vocaboli anche per eventuali letture future. Tuttavia, la conoscenza, per quanto generale e superficiale, di parole giapponesi non avviene certo solo grazie alla lettura:⁴ articoli su internet, film e anime, musica eccetera concorrono allo stesso scopo. Qualsivoglia sia la ragione, comunque, come tendenza generale si è verificato un avvicinamento del lettore a un certo tipo di termini, per cui una traduzione che li contiene produce un effetto sempre meno straniante, pur preservando le specificità dell’originale. Dal punto di vista della letteratura in traduzione, le origini di questo cambiamento non sono recentissime. Al livello teorico dei *translation studies* esso ha avuto inizio negli anni Settanta:⁵ c’è voluto più tempo perché avvenisse anche nella prassi editoriale ma alla fine così è stato, con la comparsa, a inizio degli anni Ottanta, di una nuova generazione di figure che traducevano direttamente dalla lingua giapponese. I glossari e le note, comunque, sono strumenti che vanno usati in maniera appropriata, per non rendere il testo troppo esotico o troppo difficile. La proposta di creare un glossario unificato da usare nelle traduzioni,⁶ poi, può dare adito ad alcune riflessioni. È sicuramente un’idea interessante ma, oltre a rivelarsi poi un’operazione difficile da mettere in pratica, si correrebbe il rischio di sclerotizzare troppo il lessico da usare e di presupporre a priori ciò che un lettore dovrebbe conoscere o meno, senza tenere nemmeno conto delle naturali evoluzioni linguistiche. All’opposto di ciò, c’è un approccio come quello portato avanti negli ultimi anni da Gianluca Coci, che ritiene superfluo un glossario, dal momento che ogni lettore può, grazie a internet, cercare velocemente da sé ciò che non gli è chiaro o dedurlo dal contesto. Inoltre, la struttura di un glossario e il suo contenuto può variare e dipendere da fattori come il contenuto del testo e il suo argomento, se legato ad aspetti o temi particolari. In ogni caso, nel caso di una traduzione estraniante la presenza di note e glossario è un segno positivo di attenzione e cura sia al testo originale (perché vengono redatti dal traduttore, che con questo testo lavora e decide come renderlo nella lingua d’arrivo e come salvaguardare le

⁴ Né la conoscenza di vocaboli stranieri e degli aspetti culturali a loro legati si esaurisce esclusivamente nella lettura.

⁵ Cfr. intervista con Paola Scrolavezza, p. 77 e seguenti.

⁶ Cfr. intervista con Antonietta Pastore, p. 73 e seguenti.

sue peculiarità) sia al lettore (perché gli editor, che hanno il compito di correggere le bozze e renderle migliori per la lettura, hanno comunque voce in capitolo nella loro redazione).

Le risposte che ho ricevuto hanno poi confermato l'idea che la narrativa giapponese nell'ambito dell'editoria italiana sia più diffusa, che il suo pubblico sia più vasto e che sia di maggiore qualità, nel senso di più curata. L'anno 2018 ha rappresentato una sorta di record rispetto agli anni passati per il numero di traduzioni dal giapponese pubblicate, circa trenta. È stato fatto notare in più di un'occasione che si è molto ridotto il numero di traduzioni da lingue terze. Queste non sono certo scomparse: ho potuto però notare che non appaiono senza un ordine preciso, bensì alcune case editrici sono "responsabili" di pubblicazioni di questo genere.⁷ Tenendo in considerazione l'arco temporale 2001-2018, Corbaccio ha pubblicato un libro di narrativa giapponese; Sperling & Kupfer due; Giunti cinque; Newton Compton due. Di questi, tradotti dall'inglese ogni casa editrice ne presenta rispettivamente uno,⁸ uno, quattro e due. C'è da dire che i numeri mostrano come queste case editrici siano poco attive nella pubblicazione di autori giapponesi, quindi è plausibile che non vogliano investire troppe risorse in un'operazione potenzialmente più dispendiosa e la cui offerta non è nemmeno caratteristica della propria linea editoriale. Al contrario, invece, altre case editrici si dimostrano attive nella ritraduzione dall'originale apparsi inizialmente tradotti da una lingua ponte (come Feltrinelli con *Il mare della fertilità* di Mishima Yukio) o di autori che danno nuove dimensioni della letteratura giapponese. Non si è fermata la (ri)pubblicazione di classici, visti ormai però in luce diversa rispetto all'esotismo che li caratterizzava in altri momenti (come nel periodo individuabile a grandi linee tra il 1945 e il 1980). Infine, le nuove tendenze vanno ricercate in una maggiore diffusione e circolazione di manga e di *light novel*.

Le motivazioni fornite nelle interviste per cui i lettori acquistano narrativa giapponese sono varie e in parte discordanti. In linea generale, comunque, c'è accordo sul fatto che sia venuto meno il peso dello stereotipo, cioè di lettori che desiderano un testo che corrisponda alle loro aspettative, sostituito dalla curiosità di ricercare aspetti meno convenzionali e "nuovi" del Giappone tramite la letteratura. Diminuisce quindi il peso dell'interesse "orientalistico", che pure non era irrilevante in passato. Aumenta poi la

⁷ Numeri ottenuti confrontando i dati raccolti per l'appendice B di questa tesi e l'*Aggiornamento delle traduzioni italiane: narrativa moderna e contemporanea (2001-2008)*, in Luisa Bienati, Paola Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009.

⁸ *Silenzio* di Endō Shūsaku, tradotto dall'inglese da Lydia Lax, in occasione dell'uscita del film *Silence* del regista Martin Scorsese.

diffusione della letteratura di genere, cioè dei lettori che vogliono leggere, per esempio, un libro giallo *in quanto* tale e non perché proveniente dal Giappone. Alcuni autori sono invece conosciuti e letti principalmente per il loro nome e per la loro notorietà: uno tra tutti, Murakami Haruki. Rimane comunque innegabile il fatto che ci siano motivazioni personali che sono insondabili. Anche da parte dell'editoria italiana c'è un maggiore interesse nella narrativa giapponese: le traduzioni sono in aumento, così come i traduttori, nel quadro di un mercato editoriale italiano in ripresa.⁹

Anche per quanto riguarda un superamento tramite la lettura da parte del lettore di una visione stereotipata del Giappone sono state fornite opinioni leggermente discordanti tra chi pensa che degli apparati paratestuali esplicativi possano rivelarsi utili, se non fondamentali; chi afferma che non si debba fare violenza al testo, assoggettandolo troppo alla lingua d'arrivo; chi, ancora, sostiene che il compito di superare lo stereotipo vada affidato a elementi esterni alla traduzione, come la ricerca e l'informazione indipendente dei singoli.

Ogni traduttore ha il proprio approccio al testo, per esempio adottando degli accorgimenti o, viceversa, rimanendo strettamente fedele al testo. Ciò che è rilevante e comune a tutti, comunque, è mantenerne intatte la retorica, le atmosfere, la naturalezza. Le difficoltà maggiori sono dovute alle differenze tra la lingua di partenza, il giapponese, e quella d'arrivo, l'italiano. Tra una traduzione estraniante e una addomesticata, sembra venire preferita una simile alla seconda, più scorrevole e fluida, che non dia l'impressione che il testo sia stato tradotto. Nonostante ciò, è importante (e talvolta inevitabile) lasciare nella traduzione tracce dell'originale. Siamo quindi di fronte a una dichiarata superiorità delle traduzioni addomesticanti rispetto a quelle estranianti? Non è detto. Non è solo nel testo che si esaurisce una traduzione di uno dei due tipi: sono da contare anche gli apparati paratestuali già discussi. Una traduzione può apparire addomesticante e il traduttore invisibile ma, grazie alla combinazione con questi ultimi, non significa per forza che lo

⁹ “Il mercato del libro nel 2017 [...] conferma l'uscita dal lungo periodo di recessione. Per il terzo anno consecutivo l'andamento risulta positivo. E per di più con un *trend* progressivamente crescente: +0,2% nel 2015; +1,2% nel 2016; +2,8% nel 2017 (escluso Amazon). Considerato il peso di Amazon [...] e l'usato [...], il fatturato 2017 risulta essere di 3,104 miliardi di euro, con un +4,5% rispetto al 2016”. I primi dati del 2018 mostrano un segno negativo compreso tra -0,2% e -0,4 % a valore delle vendite; un segno negativo ma comunque molto ridotto rispetto alla tendenza generale (Ufficio studi AIE – Associazione Italiana Editori, *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2018 – Il consolidato 2017 con uno sguardo al primo semestre 2018*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2018). Nel primo quadrimestre 2019, la narrativa straniera (in cui è ovviamente inclusa la narrativa giapponese) rappresenta il 20,1% del valore delle vendite di varia, pur con una leggera flessione del -1,4% rispetto al 2018 (esclusi Amazon e la grande distribuzione organizzata; Ufficio studi AIE – Associazione Italiana Editori), *2019. Dati e prospettive del libro in Italia*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2019).

sia. Infine, l'importanza di essere un traduttore simpatico, per cui la fedeltà all'originale aumenterebbe condividendo una certa affinità con chi si traduce, è stata messa in discussione. Innanzitutto, in alcuni casi questo è reso impossibile dal fatto che alcuni autori non sono più in vita. In altri casi, invece, la conoscenza personale o l'amicizia con gli scrittori non basta a garantire la semplicità della traduzione. In altri casi ancora, invece, questo tipo di rapporto simpatico è stato definito "importante e fondamentale".¹⁰ Ciò non significa affatto, però, che manchi un lavoro di ricerca e di approfondimento sull'autore e sul contesto nel quale ha scritto. Più che con l'autore, sembra essere importante costruire un certo legame con il testo sul quale si andrà a lavorare.

¹⁰ Cfr. intervista a Gianluca Coci.

Capitolo quattro

In quest'ultimo capitolo, andrò a parlare di tre case editrici italiane che nel loro catalogo propongono romanzi e antologie di racconti scritti da autori giapponesi, pubblicando edizioni curate e attente ai diversi aspetti del testo, inclusa la traduzione. In particolare, si tratta di Neri Pozza, con la collana Le tavole d'oro; di Atmosphere Libri, con la collana asiasphere; di Marsilio, con le Mille Gru, inserita all'interno della collana Letteratura universale Marsilio. Ho scelto di parlare di questi tre editori per l'approccio differente che ognuno di essi ha con la narrativa giapponese, non solo moderna e contemporanea. Infatti, mentre la narrativa giapponese pubblicata da Neri Pozza e da Atmosphere Libri ha come *target* un pubblico generale, non necessariamente specializzato o interessato a essa come materia di studio, Marsilio propone questo genere di testi in senso più accademico, avendo dei collegamenti evidenti con questo settore. La spiegazione più dettagliata verrà fornita all'interno della sezione dedicata a ciascuna casa editrice e collana.

Neri Pozza e Le tavole d'oro

La casa editrice è stata fondata dall'ex partigiano Neri Pozza a Venezia nel 1945. La sede attuale si trova però a Vicenza. Neri Pozza ha iniziato la sua attività editoriale con la pubblicazione di quella che essa stessa definisce "letteratura e saggistica di qualità", non solo italiana. A partire dall'anno 2000, sotto la direzione di Giuseppe Russo, l'editore ha intrapreso un percorso che l'ha portato a offrire nel proprio catalogo una selezione molto più ampia di narrativa internazionale. In particolare, è la collana Le tavole d'oro a proporre questi titoli, prestando particolare attenzione alla letteratura orientale (non solo giapponese ma anche cinese, coreana, indiana solo per fare alcuni esempi),¹ alle narrazioni del nuovo Oriente e alla letteratura come voce del mondo.² Per quanto riguarda la narrativa giapponese nello specifico, Le tavole d'oro ha esordito nel 2000 con *Stella meravigliosa* di Mishima Yukio,³ oggi fuori catalogo. Dei centosei titoli della collana, diciassette sono di autori giapponesi. Neri Pozza pubblica romanzi moderni (del ventesimo secolo) e contemporanei provenienti dal Giappone. Nomi di autori ormai

¹ *La storia*, in "Neri Pozza Editore", 2018. Le tavole d'oro pubblica però anche narrativa africana.

² *Le tavole d'oro*, in "Neri Pozza Editore", 2018.

³ *Stella meravigliosa* (*Utsukushii hoshi*, 1962, trad. di Lydia Origlia) è stato ripubblicato da Guanda nel 2002.

considerati classici del Novecento (come Tanizaki Jun'ichirō e Natsume Sōseki) sono infatti allineati a fianco di quelli di autori contemporanei, come Seikō Itō, Kirino Natsuo, Mitsuyo Kakuta, Ito Ogawa. La narrativa giapponese dell'editore vicentino non è tuttavia confinata esclusivamente in questa collana. Ad esempio, nella collana Biblioteca Neri Pozza⁴ si possono trovare *Il cuore delle cose* (2001) e *Guancia d'erba* (2009), di Natsume Sōseki; Bloom,⁵ invece, offre *Grotesque* (2008), *Real world* (2009) e *In* (2018) di Kirino Natsuo. Ancora, Kirino Natsuo è presente nella collana I Neri⁶ con *Pioggia sul viso* (2015) e *La notte dimenticata dagli angeli* (2016). Kirino Natsuo è d'altronde una delle autrici giapponesi "di punta" di Neri Pozza, che ha pubblicato i suoi libri fin dal suo esordio in Italia, avvenuto con *Le quattro casalinghe di Tokyo* (2003).

L'inserimento da parte della casa editrice della narrativa giapponese anche in collane di respiro più ampio, non catalogabili quindi come esclusivamente "letteratura orientale", mostra come essa sia concepita e presentata non come a sé stante ma come parte integrante di una letteratura globale, che non ha la nazionalità come metro di giudizio. In aggiunta a ciò, a dimostrazione del peso maggiore che sta acquisendo in anni recenti la letteratura di genere si può mostrare la pubblicazione di Kirino Natsuo nella collana di letteratura *noir* e gialla I Neri.

Infine, va menzionata la casa editrice BEAT (Biblioteca degli Editori Associati di Tascabili), nata nel 2010 come costola di Neri Pozza, a cui si sono affiancati gli editori La Nuova Frontiera e minimum fax. BEAT raccoglie i *best-seller* maggiori per proporli in versione economica (inizialmente solo *paperback*, poi anche in versione rilegata), con lo scopo di farli conoscere e diffonderli a un pubblico ancora maggiore di lettori.⁷ Gli autori giapponesi di Neri Pozza ripubblicati in BEAT sono Kakuta Mitsuyo (*La ragazza dell'altra riva*, 2018), Kirino Natsuo (*Morbide guance*, 2017; *Le quattro casalinghe di Tokyo*, 2016; *Una storia crudele*, 2014; *Grotesque*, 2012), Natsume Sōseki (*Guancia d'erba*, 2013; *Io sono un gatto*, 2010), Ogawa Ito (*La locanda degli amori diversi*, 2018; *Il ristorante dell'amore ritrovato*, 2016) e Setouchi Harumi (*La virtù femminile*, 2015).⁸

⁴ La collana propone riscoperte, *best-seller*, classici.

⁵ La collana propone le ultime tendenze della letteratura nazionale e internazionale.

⁶ La collana propone libri di genere *noir* e giallo.

⁷ *La storia della casa editrice*, in "Beat Edizioni", 2019.

⁸ Tra parentesi sono indicati gli anni della riedizione in BEAT. Tuttavia, queste riedizioni sono assenti nell'Appendice B che esclude, appunto, riedizioni e ristampe. Per l'anno di pubblicazione originale in Neri Pozza, cfr. l'*Aggiornamento delle traduzioni italiane: narrativa moderna e contemporanea (2001-2008)*, in Luisa Bienati, Paola Scrolavezza, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009; cfr. Appendice B.

I traduttori intervistati per questa tesi che hanno lavorato con Neri Pozza (e sono stati conseguentemente riproposti in BEAT) sono Gianluca Coci e Antonietta Pastore.

Marsilio e Mille Gru (Letteratura universale Marsilio)

La casa editrice Marsilio, con sede a Venezia,⁹ nasce nel 1961 a Padova, per opera di alcuni neolaureati socialisti, tra cui Toni Negri, Giorgio Tinazzi e Gianni De Michelis, con un programma che fin dagli inizi prevede anche la ricerca all'interno dell'università. Dal 1969 la presidenza è affidata a Cesare De Michelis, fratello di Gianni.¹⁰ Fin dalle origini, Marsilio è legata all'università, proponendo nel suo catalogo una vasta gamma di saggistica, ma con l'arrivo di De Michelis alla direzione si apre anche alla narrativa. La produzione di saggistica e di testi "di servizio", tuttavia, non si ferma.

La collana Letteratura universale Marsilio è divisa in quindici sezioni, una per lingua, e si occupa della pubblicazione di testi considerati classici. La Letteratura universale fa parte di quell'editoria che è anche funzionale alle istituzioni pubbliche come le università, fornendo testi anche parascolastici: un'"editoria di servizio",¹¹ secondo la definizione di Gian Carlo Ferretti, senza che il termine abbia affatto alcuna connotazione negativa o voglia essere riduttivo nei confronti dello scopo e della linea editoriale della collana stessa. La sezione dedicata alla letteratura giapponese è Mille Gru, che prende il nome dall'omonimo romanzo di Kawabata Yasunari e dalle mille gru, che sono un simbolo benaugurale nella cultura giapponese. Questa sezione nasce nell'ambito della "vastissima produzione di classici di tutte le letterature" che ha interessato Marsilio tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta.¹² Ogni testo, in Mille Gru così come nelle altre sezioni, è fornito di un commento, un'introduzione e/o una postfazione a cura di specialisti.¹³ Mille Gru è nata nel 1989 sotto la direzione di Adriana Boscaro, docente dell'università Ca' Foscari di Venezia. Dal 2008 a oggi, la direzione è affidata a Luisa Bienati, che insegna e svolge ricerca presso la stessa università. L'affiancamento dichiarato a enti pubblici come le università e l'affidamento della collana a docenti e figure specializzate che svolgono

⁹ La sede è stata spostata a Venezia nel 1973.

¹⁰ Gian Carlo FERRETTI, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 235-236.

¹¹ *ibidem*, pp. 388-389.

¹² *ibidem*, p. 388.

¹³ *La casa editrice*, in "Marsilio Editori", 2018.

ricerche nell'ambito della letteratura giapponese sono il motivo per cui ho definito "accademica" la sezione Mille Gru.

I libri pubblicati (trentacinque in totale) coprono la quasi totalità dell'arco temporale in cui si è sviluppata la narrativa giapponese. Partendo dal *Kojiki* (ottavo secolo), sono presenti testi del periodo Heian (i diari delle dame di corte come il *Diario di Izumi Shikibu* e *Le memorie della dama di Sarashina*), del periodo Kamakura (*Ore d'ozio*, di Kenkō Hōshi), fino al periodo Meiji e Taishō (con Edogawa Ranpo, per esempio, oppure *L'oca selvatica*, Mori Ōgai, 1915), alla letteratura della bomba atomica del dopoguerra (*La pioggia nera*, Ibuse Masuji, 1965) e ad autori come Kawabata Yasunari (*Racconti in un palmo di mano*) e Tanizaki Jun'ichirō (*La morte d'oro*, 1916; *Yoshino*, 1931).¹⁴

Tuttavia, i testi pubblicati in Mille Gru non vanno oltre gli anni Sessanta del ventesimo secolo, escludendo quindi la totalità della narrativa e letteratura contemporanea e rappresentando in misura molto ristretta quella moderna. Questo perché il disegno originale della collana era "proporre testi classici della letteratura giapponese, intendendo [...] testi antichi o testi comunque entrati nel canone letterario moderno (quindi autori già consacrati, non più viventi: sono sempre esclusi quindi autori contemporanei)". La scelta dei testi da pubblicare è influenzata anche dalle ricerche di chi traduce. Al momento della creazione di Mille Gru, Adriana Boscaro aveva concordato con Marsilio alcuni punti, come le traduzioni sempre dall'originale (all'epoca cosa ancora abbastanza rara) e la presenza in ogni traduzione pubblicata di un apparato critico, con note e introduzione; principî che sono validi ancora oggi. Secondo Luisa Bienati, "lo scopo della collana era (ed è) anche [...] far conoscere autori che per mille ragioni non sono stati considerati dall'editoria italiana ma che occupano un posto di rilievo nel canone giapponese".¹⁵

Marsilio, d'altronde, nel suo catalogo non presenta autori giapponesi al di fuori di quelli editi nella collana Letteratura universale Marsilio. Nonostante la direzione accademica che assume quindi questa collana, i suoi testi vengono letti e apprezzati anche da un pubblico di lettori "di varia". È il caso di *Lampi* (*Inazuma*, 1936), pubblicato nel 2011.¹⁶

Come già accennato poco sopra, ogni testo è dotato di un ricco apparato paratestuale che va al di là di sole note e glossario. Lo scopo dei commenti presenti, tuttavia, forse più che di chiarimento per i lettori è specializzato e di approfondimento accademico, rivolto

¹⁴ Pur essendo stati scritti da due degli autori che erano più pubblicati durante la seconda fase orientalista dell'edizione della letteratura giapponese, i tre testi in questione sono stati pubblicati rispettivamente nel 2002, nel 2001 e nel 2001.

¹⁵ Comunicazione personale con la professoressa Luisa Bienati.

¹⁶ Cfr. Appendice A, intervista a Paola Scrolavezza, p. 77 e seguenti.

principalmente agli studiosi e agli studenti che leggeranno questi libri. Inoltre, proprio a causa del suo carattere principalmente accademico, Mille Gru può ritenersi al di fuori dalle dinamiche caratteristiche delle tre fasi della narrativa giapponese in traduzione italiana, di cui al Capitolo uno. I traduttori intervistati per questa tesi che hanno lavorato con Marsilio sono Giorgio Amitrano e Paola Scrolavezza.

Atmosphere Libri e asiasphere

Atmosphere Libri è la più giovane tra le case editrici discusse in questo capitolo, essendo nata solo nel 2010. Il progetto editoriale di Atmosphere Libri prevede la pubblicazione di narrativa straniera “i cui autori sappiano (de)scrivere l’uomo e la sua condizione”, impegnandosi a pubblicarla “con i migliori traduttori” e scoprendone i talenti letterari,¹⁷ per presentare ai lettori italiani quello che, di alcuni Paesi, narrative e letterature, non conoscono ancora. Dal 2018, Atmosphere Libri ha deciso di dedicarsi esclusivamente alla pubblicazione di narrativa straniera, escludendo però le “lingue maggiori” come inglese, francese e spagnolo.¹⁸

In questa visione, la narrativa giapponese trova il suo spazio nella collana asiasphere. Più che collana, essa è stata definita un “progetto culturale”,¹⁹ che vuole presentare ai lettori libri “di alta qualità” (“letteratura colta”, secondo le parole dell’editore Mauro Di Leo) dell’Asia orientale e del Sud-Est asiatico; non solo Cina e Giappone, quindi, ma anche realtà ancora poco esplorate nella letteratura in traduzione.²⁰ L’idea di asiasphere è formare una piccola biblioteca alternativa di narrativa di questi Paesi; “alternativa” perché pubblica autori mai tradotti in italiano, o poco tradotti e poco conosciuti. Di nomi più conosciuti e già tradotti, la collana cerca di proporre quello che ad altri editori, magari più grandi, potrebbe sfuggire, come per esempio le raccolte di racconti: per quasi tutti gli autori, la forma breve è importante ma sottovalutata dalla grande editoria. La collana è diretta da Gianluca Coci: il comitato scientifico conta al suo interno anche Andrea Maurizi, Antonietta Pastore e Paola Scrolavezza (questo per quanto riguarda la letteratura giapponese, ma sono presenti anche esperti di lingua e letteratura cinese, coreana e indonesiana). Nonostante siano esperti e specialisti e, in alcuni casi, anche legati

¹⁷ *Casa editrice*, in “Atmosphere Libri”, 2018.

¹⁸ *Intervista a Mauro Di Leo, editore di Atmosphere Libri*, in “SoloLibri.net”, 2016.

¹⁹ *Asiasphere*, in “Atmosphere Libri”, 2018.

²⁰ *Casa editrice*, in “Atmosphere Libri”, 2018.

all'ambiente accademico, non ci sono motivi per definire "accademica" l'attività di Atmosphere Libri in generale e, nel caso particolare, di asiasphere. Anzi, la casa editrice "è nata per invitare *il lettore* a un viaggio intorno al mondo".²¹ Tuttavia, la formazione dei collaboratori della collana sarà utile per guidare il lettore e per fornirgli di volta in volta un'adeguata contestualizzazione. Nella presentazione di asiasphere, si dichiara esplicitamente l'importanza di una traduzione rigorosamente dalla lingua originale e di un corpus di note adeguato, oltre che di un'introduzione o una postfazione che corredino il testo e ne chiariscano gli aspetti meno noti²² o che, ancora, riguardino la biografia dell'autore. La presenza di un apparato critico, importante soprattutto per le letterature più lontane, è anzi una regola della collana.

Per quanto riguarda la narrativa giapponese, asiasphere contiene in catalogo venti testi, due dei quali sono antologie di racconti di diversi autori: *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto* e *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*. L'arco temporale dei testi pubblicati inizia con il periodo a cavallo tra diciannovesimo e ventesimo secolo (con autori quali Edogawa Ranpo, Akutagawa Ryūnosuke e Mori Ōgai), copre tutto il Novecento e arriva fino ad autori contemporanei come Murakami Ryū, Yumoto Kazumi ed Ekuni Kaori, affiancati a grandi nomi della letteratura come Mishima Yukio e Dazai Osamu. Questi testi toccano anche temi e generi della letteratura giapponese ancora poco conosciuti in Italia, come la distopia di Abe Kōbō (*Il quaderno canguro*, 2016) e il noir di Higashino Keigo (*La colpa*, 2016). In asiasphere sono presenti anche esempi della letteratura della bomba atomica (Hara Tamiki, *Il paese dei desideri. Il ricordo di Hiroshima*, 2015), delle discriminazioni nei confronti degli *eta* (Sumii Sue, *Il fiume senza ponti*, 2016) e di una letteratura ambientata in Cina, al tempo del colonialismo giapponese precedente la Seconda guerra mondiale (Yokomitsu Riichi, *Shanghai*, 2017).²³ Per quanto riguarda la tipologia di opere pubblicate, invece, oltre al maggiore spazio concesso ai racconti si segnala un dramma teatrale di Mishima Yukio, *Il palazzo del bramito dei cervi* (*Rokumeikan*, 1956):²⁴ un tipo di testo diffusissimo nelle sue varianti europee e americane, ma molto poco se con una provenienza diversa da esse come, appunto, il Giappone.

²¹ *ibidem*; corsivo dell'autore.

²² *Asiasphere*, in "Atmosphere Libri", 2018.

²³ Per indicazioni bibliografiche delle edizioni italiane più dettagliate si rimanda all'Appendice B.

²⁴ Contenuto, insieme al racconto *Medioevo* (*Chūsei*, 1945-1946) in *Medioevo & Il palazzo del bramito dei cervi*, Roma, Atmosphere Libri, 2019.

A fianco di asiasphere c'è la collana asiasphere files, diretta da Gianluca Coci e Stefania Stafutti, che presenta la saggistica letteraria relativa all'Asia orientale e al Sud-Est asiatico.

I traduttori intervistati per questa tesi che hanno lavorato con Marsilio sono Gianluca Coci, Antonietta Pastore e Paola Scrolavezza.

Conclusione

Siamo dunque arrivati al termine di questa ricerca. Le conclusioni che però se ne possono trarre non rappresentano certo un punto fermo che ne rappresenta la fine: se di punti vogliamo parlare, questa ricerca è solo un punto di partenza. Il rapporto tra narrativa giapponese ed editoria è già stato analizzato in diversi studi che fanno riferimento al caso degli Stati Uniti¹ ma, se si vuole guardare al caso italiano, l'argomento è stato finora analizzato in maniera purtroppo molto più ridotta.

La prima conclusione che si può trarre è molto semplice: la narrativa giapponese si sta diffondendo sempre di più all'interno del mercato del libro italiano (un mercato, peraltro, anch'esso in crescita²), i lettori sono sempre più interessati a essa e questa espansione non accenna ad arrestarsi. Anzi, stanno iniziando a comparire anche altri, nuovi, generi letterari, come il *light novel*. Questa asserzione è sostenuta innanzitutto dall'aumento costante di traduzioni e, conseguentemente, della loro pubblicazione: 288 tra romanzi e racconti (anche in antologia) pubblicati tra 2009 e 2018, a fronte dei 114 tra 2000 e 2008 e i 96 tra 1990 e 1999.³ Il maggior numero di testi si accompagna poi a una maggior cura nelle loro edizioni. Diminuisce la percentuale sul totale di traduzioni da lingue ponte a favore di traduzioni dall'originale (a causa anche dell'aumento di traduttori specializzati nella lingua giapponese) e aumenta la presenza di apparati paratestuali a sostegno e complemento del testo. Queste sono le caratteristiche di una fase, iniziata negli anni Ottanta, in cui ci si appropria alla letteratura giapponese non come a una letteratura esotica, straniera o "diversa", ma come a una letteratura che condivide temi di fondo con qualsiasi altra e che si presenta anche come letteratura di genere, composta cioè con lo scopo di rientrare in uno specifico genere letterario.

Un'altra conclusione a cui ipotizzo di poter giungere riguarda il rapporto tra l'editoria italiana e gli *input* che provengono dall'estero. In questo senso, l'editoria italiana sembra avere raggiunto un certo grado di indipendenza. Come detto sopra, si è innanzitutto

¹ Un esempio di ricerca simile, in cui vengono espone le caratteristiche della narrativa giapponese esportata negli Stati Uniti corredate di dati e riferimenti ben precisi, è in Edward FOWLER, "Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction", *Journal of Japanese Studies*, 18, 1, 1992, pp. 1-44.

² Cfr. Ufficio studi AIE (Associazione Italiana Editori), *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2018 – Il consolidato 2017 con uno sguardo al primo semestre 2018*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2018; 2019. *Dati e prospettive del libro in Italia*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2019.

³ Cfr. Tabella 1.

ridotta la quantità di traduzioni fatte da lingue come l'inglese o il francese. In secondo luogo, non sempre i suggerimenti che vengono da enti e organizzazioni giapponesi preposte alla diffusione della letteratura vengono accolti. È il caso ad esempio delle proposte dello Hon'yaku shuppan josei (Support programs for translation and publication on Japan), branca del Kokusai kōryū kikin, cioè la Japan Foundation. Né è sufficiente la vincita di un premio letterario in Giappone, per quanto esso possa essere riconosciuto, come il premio Akutagawa o il premio Naoki, a garantire automaticamente il successo anche al di fuori dell'arcipelago. Inoltre, è molto importante in questo senso menzionare il fatto che sia stata una casa editrice italiana (Feltrinelli) la prima a pubblicare al di fuori del Giappone Banana Yoshimoto, scrittrice che, se anche ad esclusione dell'Italia non è annoverata tra le autrici giapponesi più lette, rappresenta sicuramente un caso specifico e originale nell'editoria del nostro Paese in rapporto con la narrativa giapponese. Di contro, in alcuni casi elementi provenienti dall'estero non hanno effetto semplicemente perché non sono rivolti all'Italia o non la prendono in considerazione nei loro progetti.⁴ È poi innegabile che ci siano alcuni autori famosi in tutto il mondo, o che a volte si prendano come riferimento testi già pubblicati all'estero. Sono poi soprattutto le piccole e medie case editrici che fanno affidamento a elementi esterni, nel momento in cui presentano richieste per ottenere sovvenzioni per la pubblicazione e/o la traduzione di testi provenienti dal Giappone (anche se va fatto notare che sono operazioni che queste case editrici svolgono per iniziativa propria, non certo ispirate da casi letterari in altri Paesi). Insomma: l'editoria italiana si rapporta alla letteratura giapponese con un certo grado di indipendenza e autonomia, all'interno però di una cornice, quella della circolazione e del mercato globale della letteratura, a cui è fisiologicamente impossibile sfuggire. Infine, per quanto riguarda la traduzione, dalla mia ricerca ho potuto dedurre come essa corrisponda in buona misura all'immagine di "traduzione estraniante" proposta da Lawrence Venuti. I testi non vengono rimaneggiati al di là di quanto sia naturalmente necessario per fornire una resa comprensibile. Soprattutto, rimane in diversi modi (traduzione a scopo di ricerca universitaria, cura di prefazione o postfazione, formazione accademica del traduttore sono solo alcuni casi) un approccio se non accademico in senso stretto almeno di cura filologica del testo.

⁴ È il caso del Gendai nihon bungaku no hon'yaku fukyūjigyō (Japanese literature publishing project), che offre sostegno esclusivamente per traduzioni pubblicate in inglese, francese, tedesco, russo, turco, portoghese e indonesiano.

La ricerca che ho compiuto finora non è certo immune da difetti e mancanze e potrebbe proseguire in direzioni diverse. Innanzitutto, mancano purtroppo dati più precisi sulla tiratura e sulle vendite di traduzioni di narrativa giapponese, da poter eventualmente confrontare con gli stessi dati in riferimento alla narrativa italiana e straniera in generale.⁵ In un lavoro di questo tipo si fa sentire anche la mancanza della prospettiva del lettore stesso. In questo caso, si dovrebbe cedere il passo alla disciplina della sociologia (sociologia della letteratura in particolare), che affronterebbe la questione sotto la prospettiva della teoria della ricezione. Un altro possibile percorso di ricerca potrebbe andare a indagare nello specifico le motivazioni per cui si è scelto, nel corso del tempo, di privilegiare la traduzione di certi autori e loro testi e non, magari, di altri, in rapporto al contesto storico e sociale italiano in cui questa traduzione si viene a inserire. Con queste possibili prospettive future di ricerca chiudo il mio lavoro, con la speranza che esso possa, anche in minima parte, servire come spunto per altri studenti o studiosi che vogliano indagare questo tema se non, in futuro, che io stessa possa portare avanti il lavoro iniziato con questa tesi.

⁵ L'Associazione Italiana Editori fornisce ogni anno nei suoi *Rapporti* i dati che riguardano la narrativa italiana e le traduzioni da inglese, francese, tedesco, spagnolo, lingue slave e le cosiddette "altre lingue", in cui il giapponese è inserito.

Appendice A

Intervista a Giorgio Amitrano¹

1. «Quando ero all'università e ho tradotto per la mia tesi di laurea alcuni racconti di Nakajima Atsushi. Gli stessi racconti sono stati pubblicati qualche tempo dopo dalla rivista *Il Giappone* e quindi raccolti, insieme ad altri che ho tradotto in seguito, in un volume pubblicato da Marsilio nel 1989».
2. «Nella maggior parte dei casi si tratta di mie proposte, ma il primo libro, quello di Nakajima Atsushi che ho appena citato, mi è stato richiesto dalla curatrice della collana Mille gru, la professoressa Adriana Boscaro, che aveva letto le mie traduzioni nella rivista *Il Giappone*. Yoshimoto Banana e Murakami Haruki all'inizio sono stato io a proporli agli editori, faticando parecchio per farli accettare».
3. «No, si è sempre trattato di mie scelte autonome, fatte senza seguire l'*input* di pubblicazioni tipo *Worth Sharing*, anche se in qualche caso i libri che poi ho scelto di tradurre mi sono stati segnalati da amici giapponesi».
4. «Sì, ci sono stati molti cambiamenti. Parole che molti anni fa richiedevano il corsivo o una voce di glossario, oggi sono diventate di uso comune e non necessitano più di essere trattate come parole straniere né di essere spiegate».
5. «Nel mio caso viene fatta da me. Scelgo le parole in base al loro grado di diffusione, e valuto questo grado di diffusione in base alla mia percezione e alla mia esperienza. È un metodo soggettivo e fallibile, quindi presto attenzione anche ai suggerimenti dell'editor. Se lui/lei mi fa presente che una parola, da me ritenuta comprensibile, non è invece così nota e diffusa come io credevo, accetto l'osservazione e la inserisco nel glossario, o scrivo una nota. Il ricorso alle voci di glossario o alle note dipende dall'impostazione del libro: non sempre gli editori gradiscono il glossario».
6. «La quantità dei libri che si traducono è aumentata in modo considerevole, e direi che nell'insieme il livello di qualità delle traduzioni è abbastanza alto. Inoltre, la letteratura giapponese un tempo era destinata a un pubblico di nicchia, mentre oggi ci sono autori seguiti da un pubblico molto più vasto. Un altro cambiamento è il fatto che sono ormai rari i casi di traduzioni di letteratura giapponese in italiano seguite attraverso

¹ Giorgio Amitrano ha risposto a queste domande via e-mail.

l'intermediazione di un'altra lingua. Molte delle traduzioni italiane di un tempo erano basate su traduzioni inglesi o francesi».

7. «Le motivazioni possono essere varie, come accade per altre letterature. Credo che rispetto a un tempo sia diminuito l'interesse di tipo "orientalistico". Cioè accade meno che le persone acquistino un libro solo perché è giapponese, spinte dalla passione per la cultura di quel paese, mentre è più comune che si scelga un libro giapponese per lo stesso motivo per cui si sceglie un libro inglese, americano o francese, e cioè perché si apprezza l'autore, perché ci è stato consigliato, perché la copertina è bella o magari perché si è attratti dal testo del risvolto. In ogni caso i motivi per cui si sceglie un libro sono spesso misteriosi, oscuri alla stessa persona che ha fatto la scelta».

8. «Non credo che ci sia un metodo per convincere un lettore ad accostarsi a un testo giapponese senza stereotipi, ma si può sperare che sia la lettura stessa ad aiutare il lettore a liberarsi di stereotipi o preconcetti».

9. «Non adotto particolari strategie, eseguo semplicemente un lavoro tentando di farlo nel modo migliore. Essere fedele significa per me rispettare il testo traducendone ogni elemento senza omissioni, cioè evitando di sacrificare porzioni, anche minime, del testo originale, o di aggiungere informazioni che erano assenti nell'originale. Essere fedele significa anche trasmettere, il più possibile, l'atmosfera, il ritmo, la musicalità del testo originale».

10. «Credo che sia più apprezzata e richiesta la seconda, la traduzione "addomesticata". Io penso che il risultato migliore sia una traduzione che si colloca in una posizione equilibrata tra la traduzione "estraniante" e quella "rassicurante", che per ottenere una maggiore fluidità sacrifica o censura lo stile dell'originale. Io ritengo di essere un traduttore particolarmente sensibile alle esigenze della lingua di arrivo, ma lo sono sempre – o almeno mi sforzo di esserlo – nel pieno rispetto dell'originale».

11. «Il mercato mi sembra molto aperto alla letteratura giapponese, e a mio avviso i tempi sono maturi anche per proporre opere saggistiche, oggi pochissimo tradotte in italiano. Credo quindi che ci sia spazio per traduttori, che dovrebbero possibilmente avere anche la capacità di scoprire autori non ancora conosciuti in Italia e di proporli agli editori. La mia esperienza dimostra che, se ci si arma di pazienza e si riesce a presentare in modo efficace delle proposte, è possibile convincere gli editori a puntare su autori inediti in Italia».

12. «Tra gli autori che ho tradotto, c'è una parte consistente di scrittori che non ho avuto modo di conoscere perché quando ho cominciato a tradurli erano già morti da

tempo. È il caso di Kawabata, Nakajima, Miyazawa, Inoue eccetera. È ovvio che in casi del genere la simpatia e l'empatia sono del tutto virtuali, e non c'è modo di misurarle su un'effettiva sintonia con la persona. Nel caso di Yoshimoto Banana, con la quale c'è una profonda amicizia, avere la confidenza di poter chiedere chiarimenti su certi passaggi può essere utile, ma non è comunque determinante. Quando ho tradotto i suoi primi libri, *Kitchen* e *N.P.*, non l'avevo mai incontrata, e non ho avvertito, nel tradurre i libri successivi al nostro incontro, una differenza significativa nei risultati del mio lavoro. Posso dire però che finora ho sempre sentito di condividere la sensibilità degli autori che traducevo, morti o viventi. Ma nonostante un alto grado di simpatia/empatia, ho trattato i testi con sufficiente lucidità da non cadere in una relazione simbiotica con gli autori. Un distacco che non mi ha impedito di immergermi in profondità nella loro scrittura».

Intervista a Gianluca Coci²

1. «Devo fare subito una precisazione: il primo romanzo che ho tradotto non è stato il primo a essere pubblicato. Mi riferisco a *Mikkai (L'incontro segreto)*, di Abe Kōbō, che ho tradotto intorno al 1995. È stato poi pubblicato dopo una decina d'anni.³ Il primo a essere pubblicato è stato, nel 2004, è stato un libro molto "commerciale", di Iijima Ai, non una scrittrice ma una *tarento*, *Platonic sex*.⁴ È stato il libro più "commerciale" che io abbia tradotto e, non a caso (e forse dovrei dire purtroppo) quello che ha venduto di più. Il contatto con l'editore, Rizzoli, è avvenuto, come avviene solitamente, grazie ad altri traduttori più esperti che notano un giovane traduttore potenzialmente bravo e lo presentano alla casa editrice».

2. «Esistono, in Italia così come altrove, entrambe le vie. Credo, a occhio e croce, di aver tradotto una cinquantina di romanzi e posso dire che di sicuro il trenta-quaranta per cento siano mie proposte. Il resto viene direttamente dalla casa editrice attraverso vari canali. Per i romanzi cinesi, giapponesi e così via, quando non ci sono esperti interni, la casa editrice arriva a questi libri tramite gli agenti letterari. Alcuni editori si fanno convincere dalle proposte del traduttore, altri un po' meno. Dipende anche dalla casa editrice e da quanto questa sia commerciale. Meno lo è, più il traduttore riesce a proporre

² L'intervista è avvenuta a Torino il 4 giugno 2019. Quella che segue è una trascrizione degli appunti presi durante tale intervista.

³ *L'incontro segreto*, Manni, San Cesario di Lecce, 2005.

⁴ *Platonic sex*, Rizzoli, Milano, 2004.

e convincere, soprattutto se la casa editrice ha anche una dimensione culturale importante».

3. «Sì, per un motivo molto semplice. I curatori dei volumetti che lei cita sono molto bravi e la selezione è affidata a esperti, studiosi e professori universitari, e contiene romanzi e racconti molto validi. Io li ho presi molto in considerazione per la qualità della selezione. Anche l'editore, quando sa di poter avere una sovvenzione, è molto più ben disposto. Un'altra cosa interessante da notare è che i romanzi che sono stati finora tradotti in italiano non contano quasi mai un numero di pagine molto elevato. Purtroppo, adesso più che mai, in un'epoca in cui si bada alla quantità e meno alla qualità, quando la traduzione diventa costosa (circa trecento o quattrocento pagine) l'editore è molto scoraggiato. Libri così lunghi, a parte quelli di Murakami Haruki, Kirino Natsuo e pochi altri, che sono sicuri di vendere, faticano a essere accettati. Oggi gli editori puntano tantissimo a romanzi che non eccedano di molto le duecento pagine. Le sovvenzioni per la traduzione arrivano molto spesso ai piccoli editori. I grandi editori hanno un contatto meno diretto con il traduttore, il cui lavoro si trova molto spesso anche dietro a queste sovvenzioni: egli si presta infatti ad aiutare l'editore a compilare moduli, prendere contatti, e così via. In una piccola casa editrice, il traduttore ha un rapporto più personale e riesce a svolgere meglio queste operazioni».

4. «C'è una grande evoluzione in questo senso. Anzi, addirittura mi sto facendo seguace di un movimento che tende a eliminare il glossario. Ormai lo dicono in molti: con internet, il lettore può cercare tutto quello che vuole, anche quello che il traduttore non conosce o non sa. Nemmeno bisogna, poi, porsi su un piedistallo rispetto al lettore, che molte volte sarà un lettore colto, magari anche più dello stesso traduttore. Diventa eticamente brutto pretendere di spiegare cose al lettore. Credo che non ci sia più bisogno di un glossario e sto cercando di tradurre e far pubblicare dei romanzi che ne siano privi. A volte diventa indispensabile, ma cerco almeno di snellirlo e di eliminare il più possibile. Ho partecipato di recente a una conferenza sul cibo nella traduzione e ho fatto notare come molti termini di cibo non siano più tradotti nella lingua italiana, lasciando il termine originale (*onigiri* non è più "polpetta di riso", per esempio). Oppure, se si intende *kawaii* come filosofia e modo di pensare è meglio lasciarlo così com'è. C'è una grande evoluzione e oggi il lettore medio di sicuro conosce meglio il Giappone e la sua cultura, quindi anche qualche termine in più. Per cui, credo che ci sia un grande miglioramento».

5. «La scelta di non pubblicare glossario è molto recente, degli ultimi due o tre anni. Prima lo compilavo io. Qualche volta, mi è capitato che il revisore di turno mi facesse

notare la dimenticanza di un termine, ma il glossario è compito del traduttore. Sono poi il revisore e l'editor a controllare. Da parte delle case editrici, c'è una tendenza a cercare di snellire questi glossari. Ormai, secondo me se il lettore vuole cercare il significato di un termine lo può fare da sé, su internet. Spesso con il glossario si appesantisce il libro e sa di obsoleto, anche se in qualche caso può aiutare. Però io sono quasi certo che i lettori, soprattutto quelli più giovani, non lo consultano molto e preferiscono leggere ininterrottamente. Molto spesso il termine si capisce dal contesto».

6. «È innanzitutto migliorato. In termini numerici, negli ultimi anni molto spesso si superano i venti libri giapponesi tradotti all'anno. Addirittura, nel 2018, dai miei calcoli approssimativi, c'è stato il record di libri tradotti dal giapponese in italiano, circa trenta. Già a metà di quest'anno non siamo molto lontani dai venti. C'è un eccezionale, grande incremento, con un interesse crescente per la narrativa giapponese. Il panorama è migliorato anche dal punto di vista qualitativo, non perché i traduttori di oggi siano più bravi dei traduttori di ieri, ma perché i traduttori di ieri avevano a loro disposizione meno mezzi. Anche nella scelta degli autori da parte degli editori ci sono stati dei miglioramenti. Gli editori, grazie ad agenti specializzati, hanno degli input di più alto livello rispetto al passato. Se si trovano tradotti libri scarsi sotto un aspetto letterario è perché quei libri, dal punto di vista della vendibilità, hanno invece grandi possibilità».

7. «Secondo me, il lettore di narrativa e autori giapponesi è molto specializzato, a parte pochissimi casi in cui il lettore è spinto dalla curiosità. Al di là di casi eccezionali, come Murakami Haruki che ormai è conosciutissimo, i lettori sono specializzati e conoscono il Giappone e la cultura giapponese, sono consci e consapevoli della scelta di leggere quel romanzo, quell'autore giapponese. Ovviamente, ci sono delle eccezioni, per cui il carattere "esotico" del Giappone può talvolta essere motivante. Ma secondo me, un buon ottanta per cento dei lettori è consapevole di scegliere autori giapponese perché conosce quella narrativa e vi è abituato. Ecco perché, a parte casi eccezionali, troviamo difficilmente autori giapponesi nelle classifiche dei libri o che abbiano un successo strepitoso; perché, se da una parte c'è un interesse crescente per il Giappone, il lettore medio può essere spaventato dalla lettura di un autore di questo Paese e può pensare, di primo acchito, che sia più difficile o più ostico rispetto a un autore italiano od occidentale. Però c'è un incremento nelle vendite in generale, perché l'interesse per questo Paese si riversa anche nei libri».

8. «La lettura aiuta sempre: di per sé, è uno strumento libero che aiuta a migliorare la cultura. Se si legge un romanzo giapponese è chiaro che, al di là della storia, ci saranno

delle informazioni che riguardano il Giappone stesso e la sua cultura e gli stereotipi verranno superati. In linea di massima, direi proprio che leggere aiuta a migliorare il livello di conoscenza di quella cultura».

9. «C'è sempre una grande opera di ricerca, di mediazione e di compromesso. Si può restare fedeli al testo finché si riesce a trasmettere un contenuto di senso compiuto al lettore. Si è fedeli al cento per cento se, traducendo, si è sicuri che il lettore percepisca al cento per cento il contenuto. Se questo non è possibile si scende: senza arrivare, si spera, al di sotto di un settanta, sessanta per cento, si va a mediare perché il contenuto sia comprensibile. Se si è meno fedeli al testo è perché, paradossalmente, si possa esserlo di più nel contenuto che arriva al lettore finale. Non bisogna pretendere di essere categoricamente fedeli al testo. Umberto Eco ha detto una sacrosanta verità: tradurre è *quasi* dire la stessa cosa, e quel “quasi” è fondamentale».

10. «Gli editori chiedono a volte al traduttore di fare addirittura tagli al testo, ma il traduttore coscienzioso non lo fa. Purtroppo, se però non lo fa il traduttore, lo si può fare in fase di *editing*. L'editore, certo, chiede molto spesso di fare il possibile per addomesticare il testo. Un testo che è stato tagliato nella versione statunitense e per cui ho avuto dei problemi, che ho tradotto io stesso, è stato *Grotesque*, di Kirino Natsuo.⁵ I tagli sono anche di quattro o cinque pagine! Gli editori americani hanno un grande difetto: tagliano molto, anche in fase di *editing*, e non hanno molto rispetto per il lavoro del traduttore, anche se scrivono il suo nome sulla copertina dei libri e lo considerano coautore. Questa cosa, per fortuna, in Europa e in Italia non avviene. L'editor lavora a stretto contatto con il traduttore, che suggerisce di non operare alcun taglio. A volte, però, purtroppo ci sono».

11. «Siamo in crescendo. C'è un interesse crescente per il Giappone in Italia, anche dal punto di vista gastronomico e turistico. Questo aiuta anche la cultura e, nel nostro caso, la traduzione. Secondo me, negli anni a venire l'interesse per la narrativa giapponese continuerà ad aumentare».

12. «È molto importante, è fondamentale. Quando traduco autori purtroppo non più viventi, cerco di conoscerli. La prima cosa che faccio è andare a vedere documentari, video e vecchie interviste. Per quanto riguarda gli autori viventi, sono in ottimi rapporti con quasi tutti. In questi casi, tradurre diventa più piacevole e talvolta anche un po' meno difficile. Il fatto stesso di conoscere un autore di persona conta molto, e a volte mentre si traduce si riesce anche a percepire lo stato d'animo e l'umore dell'autore. Essere in buoni

⁵ Kirino Natsuo, *Grotesque*, Neri Pozza, Vicenza, 2008.

rapporti e in sintonia con gli autori aiuta tantissimo. Sta poi al lettore giudicare, ma io credo che mi riescano meglio le traduzioni di autori che conosco e con i quali sono in sintonia. Non sto dicendo che per forza autore e traduttore debbano essere coetanei, avere condiviso esperienze comuni, eccetera, però se questo c'è, credo aiuti non poco.».

Intervista ad Antonietta Pastore⁶

1. «Ho fatto la mia prima traduzione nel 1991, con *L'uomo scatola* di Abe Kōbō,⁷ per Einaudi. Mi sono laureata a Ginevra in Scienze pedagogiche e psicologia e poi ho proseguito i miei studi a Parigi: ho iniziato a tradurre per amore della letteratura. A quei tempi c'erano pochissimi libri di narrativa giapponese e quelli che c'erano erano per la maggior parte tradotti in italiano dall'inglese. Io volevo portarli in Italia grazie alla traduzione e traducevo anche un po' per sfida: non ero a conoscenza delle politiche editoriali».

2. «Faccio anche proposte autonomamente, ma spesso gli editori sono già interessati al testo, anzi, di solito me lo propongono loro. Ad esempio, io ho proposto (e mi è stata accettata) la traduzione di *Mille anni di piacere* di Nakagami Kenji. Dunque, solitamente è una casa editrice ad avanzare delle proposte, ma ora io traduco quasi sempre gli stessi autori, come Murakami Haruki. Quando ci si rende conto, infatti, che un traduttore è adatto a un certo autore glielo si affida con molta più frequenza (o almeno, Einaudi fa così)».

3. «Le case editrici sanno della loro esistenza e, allo stesso tempo, questi suggerimenti fanno riferimento a testi e autori meno noti. Atmosphere Libri ha fatto richiesta di fondi per la traduzione di *Il fiume senza ponti* (Sumii Sue), ma non li ha ottenuti. Il libro ha come protagonista un bambino che vive in un villaggio di *eta*, un argomento piuttosto delicato: forse per questo non ha vinto il bando? Comunque, sono per lo più case editrici di piccole dimensioni a fare affidamento su questi bandi e questi fondi».

4. «Sì, si sono verificati certamente dei cambiamenti. Ci sono parole ormai entrate nella lingua italiana, come sushi o tatami, che ora non vengono nemmeno più riportate in corsivo. Questo è molto importante per l'arricchimento del lessico. Al tempo stesso, se un

⁶ L'intervista è avvenuta il 18 aprile 2019, per via telefonica. Quella che segue è una trascrizione degli appunti presi durante tale intervista.

⁷ *L'uomo scatola* è poi stato pubblicato l'anno successivo.

tempo si tendeva a piegare le parole giapponesi all'italiano (*udon* era reso con un insensato "tagliatelle in brodo") ora si tende invece a lasciare la parola originale così com'è. Per esempio, il termine *engawa* veniva solitamente reso con "veranda", ma ora non è più così. "Veranda" andrebbe bene se si stesse descrivendo un condominio moderno o un albergo, ma se si parla di una casa tradizionale allora non ha nulla a che vedere con il significato originale.⁸ Se incontrassi oggi questo termine in un testo, lo lascerei così com'è, riportandolo ovviamente in corsivo, e lo inserirei poi in un glossario finale. Questi accorgimenti tradiscono meno l'originale e ne rendono l'atmosfera: l'effetto è un po' straniante, ma anche bello».

5. «A volte se ne può discutere insieme, posto che, come detto prima, alcune parole non vanno nemmeno più in corsivo. Qualche anno fa, durante un'assemblea AISTUGIA,⁹ è stato proposto di unificare il glossario da utilizzare poi nelle traduzioni, ma risulterebbe un'operazione troppo difficile e non è stata portata avanti».

6. «È cambiato moltissimo. Ora si traduce molto spesso direttamente dal giapponese; lo fanno anche le case editrici che prima non agivano così e stanno man mano scomparendo le traduzioni da lingue ponte. Certo, ci sono ancora delle eccezioni: in concomitanza con l'uscita di *Silence* di Martin Scorsese (2016), Corbaccio ha ripubblicato nel 2017 il libro da cui è tratto il film, *Silenzio* di Endō Shūsaku, tradotto dall'inglese da Lydia Lax, per una mera operazione commerciale. Questo è, secondo me, abbastanza scandaloso. Molto più spesso, però, si ritraduce addirittura dall'originale: posso citare l'esempio della tetralogia *Il mare della fertilità*, di Mishima Yukio».

7. «Prima di tutto, il nome: Murakami Haruki è l'unico veramente conosciuto. Gli altri scrittori, per quanto grandi possano essere, come Sōseki Natsume, sono conosciuti da chi si appassiona alla letteratura, dai nipponisti e da chi nutre interesse nei confronti del Giappone per conto proprio. A volte, soprattutto nel caso dei giovani, le persone si interessano alla letteratura con il tramite dei manga. Al grande pubblico ci sono pochi nomi conosciuti. Sicuramente c'è Yoshimoto Banana e, in misura minore, Natsuo Kirino; forse Kawabata Yasunari e Tanizaki Jun'ichirō; in misura ancora minore, Ōe Kenzaburō. C'è una dicotomia: ci sono molti autori che sono stati e sono attivi nella letteratura giapponese, ma solo uno di loro è conosciutissimo (e, forse, dopo che sarà venuto in Italia a ottobre,¹⁰ la sua notorietà aumenterà a scapito di altri; un vero peccato). A poco a poco,

⁸ Il termine *engawa* indica il corridoio aperto che corre intorno a una casa.

⁹ Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi.

¹⁰ Murakami Haruki sarà in Italia il 12 ottobre 2019 per essere premiato per la vittoria del Premio Lattes Grinzane 2019 presso il Castello di Grinzane Cavour (Cuneo).

comunque, la letteratura giapponese si fa strada tra i lettori forti, tra coloro che si avvicinano al Giappone grazie a un viaggio o a dei film ma, soprattutto, credo grazie ai manga».

8. «Sì, sicuramente ci si riesce: d'altronde, proprio a questo serve la letteratura (o almeno si spera). Io penso che questa sia una funzione generale della letteratura: magari ci sono dei libri che, involontariamente, finiscono per rinforzare gli stereotipi, ma questo non dovrebbe accadere ai lettori più accorti».

9. «Se si tratta di un autore che conosco già, la affronto serenamente perché ne conosco il linguaggio e le atmosfere: tradurre Murakami, per me, è come parlare con un vecchio amico. Se, invece, non conosco quest'autore, cerco prima di leggerlo, magari in traduzione. Un caso è quello di Kawabata (di cui ho già tradotto *Izu no odoriko*, pubblicato ne *I Meridiani Mondadori*¹¹): mi sono occupata di *Tanpopo*, il suo ultimo lavoro, mai pubblicato né tradotto in italiano, che uscirà a maggio e, per entrare nell'atmosfera e carpirne al meglio il linguaggio particolare, ho riletto quello che ha scritto, ad esempio nelle traduzioni di Giorgio Amitrano. Essere fedeli? Per me vuol dire essere fedeli alle emozioni che uno scrittore suscita nel lettore e alle atmosfere attraverso cui si trasmettono queste stesse emozioni. A volte si rendono necessari degli accorgimenti, come quando traduco le parti dialogate. I personaggi giapponesi hanno un modo di esprimersi diverso rispetto al nostro, sono più contenuti e, per trasmettere lo stesso sentimento, bisogna a volte apportare variazioni al testo o inventare. Non condividiamo nemmeno lo stesso linguaggio. In giapponese, per esempio, c'è il *keigo*, che dà moltissime sfumature che lasciano trasparire le relazioni gerarchiche o il livello di intimità, mentre in italiano ci sono solo tre pronomi su cui fare affidamento: bisogna inventarsi qualcosa e si riesce a ottenere un buon risultato, lasciandosi un po' andare. Quando traduco un dialogo tra due amici cerco di capire cosa si vogliono dire e mi chiedo: "Come se lo direbbero due italiani?". Non bisogna, secondo me, essere troppo legati al testo: serve il coraggio di osare, altrimenti si rischia di usare un italiano scolastico che non trasmette nulla. Non si deve nemmeno avere paura di usare parole generiche, come "cosa" o "fare"; nel testo scritto, poi, la regola generale è quella di evitare le ripetizioni, ma a volte queste vanno anche bene. Bisogna conservare la naturalezza del testo e lasciarsi andare alla propria sensibilità, senza seguire troppo alla lettera il testo».

¹¹ *La danzatrice di Izu*, contenuto in *Romanzi e racconti* (2003).

10. «Il testo non deve dare l'impressione di essere tradotto: se si sente la traduzione non è un bene. A volte si dice “consumare i pasti” al posto di “pranzare” o “cenare”, espressioni più rare, oppure si parla di una strada che “si estende” (corrispondente al giapponese *nobiru*): queste sono traduzioni alla lettera e non vanno bene. Ciò non esclude, però, che rimangano parole giapponesi nel testo. Non si tratta solo di scorrevolezza: il testo deve risultare o spontaneo o letterario, ma non “scolastico”. La traduzione non è un tema in classe. Le traduzioni americane, invece, sono pessime: “americanizzano” il testo e il giapponese, che diventa invisibile. C'è chi le apprezza perché sono in una lingua brillante e scoppiettante, come quella usata da Jay Rubin, che traduce Murakami: l'originale, però, è più tranquillo e pacato. Certo, ci sono parti in cui la narrazione è trascinate e i dialoghi incredibilmente spontanei, ma non è generalmente così. Me ne sono accorta leggendo *Hitsuji wo meguru bōken* (*Nel segno della pecora*): era il primo libro che leggesi in giapponese e, per aiutarmi, affiancavo la traduzione inglese. Leggendola, questa mi sembrava addirittura la storia di un americano! Il traduttore non deve imporre sé stesso né il suo stile, ma deve adattarsi come un guanto alla mano: la sua vera capacità (e la vera difficoltà) è rendersi invisibile. Spesso c'è la tentazione di inserire elementi che non ci sono perché il testo suonerebbe meglio, ma non si deve farlo.¹² Per quanto riguarda i traduttori francesi, invece, sono generalmente bravi (come Jean Cholley, che ha tradotto *Je suis un chat*¹³), ma alcuni sono un po' pedestri e troppo legati alla lingua francese, da cui non riescono a staccarsi: un discorso un po' diverso».

11. «Direi che andiamo bene: si traduce sempre di più (anche grazie a traduttori prolifici, come il professor Coci). Ci sono tanti nuovi traduttori e bravi giovani che si fanno avanti e la traduzione non può che aumentare: speriamo! Il problema è che si legge davvero poco, quindi un qualsiasi aumento resterebbe comunque nell'arco di questa possibilità. Da questo punto di vista, purtroppo, le prospettive non sono molto rosee. Gli editori, comunque, hanno più interesse nella letteratura giapponese, come succede con e/o, Lindau o Sellerio».

12. «Questo è molto importante, altrimenti è quasi impossibile restare fedeli al senso e al sentimento dell'originale. Bisogna sentire quest'ultimo per trasmetterlo, sennò la

¹² Questo passaggio può apparire in contraddizione con quanto viene detto circa la necessità di adattare passaggi come i dialoghi alla lingua in cui si traduce; il riferimento, in realtà, è alle modifiche sostanziali che vengono fatte al testo. Per esempio, nell'edizione americana di *Nejimakitori kuronikuru* (*The Wind-Up Bird Chronicle*) sono stati tagliati più di tre capitoli. Oppure, sempre nell'edizione americana di *Hitsuji wo meguru bōken* (*A Wild Sheep Chase*), ambientato nel 1978 e pubblicato negli Stati Uniti nel 1989, è stata eliminata gran parte dei riferimenti diretti agli anni Settanta per dare al libro un'atmosfera più contemporanea e, conseguentemente, renderlo più accattivante per i lettori.

¹³ *Io sono un gatto*, Sōseki Natsume.

traduzione diventa difficile e meno piacevole e il lavoro riesce meno bene. Io, per esempio, ho faticato molto su *Il monte Hiei*, di Setouchi Harumi: ho fatto tre o quattro versioni, perché il libro parla di buddhismo e questo non è un argomento a cui sono particolarmente interessata. Per fortuna, questa è stata l'unica occasione in cui è successa una cosa del genere. La terminologia era difficile e non c'era nessun'altra traduzione al mondo con cui eventualmente confrontarmi: non mi stupisco, dato che il tema era piuttosto ostico».

Intervista a Paola Scrolavezza¹⁴

1. «Ho cominciato la mia attività di traduttrice quando stavo facendo il dottorato. In realtà, i primi volumi che ho tradotto sono stati quelli di Higashino Keigo: il primo è stato *La seconda vita di Naoko*, che in giapponese è *Himitsu*, e poi il secondo è stato *Il segreto del lago (Reikusaido)* ».¹⁵

2. «In realtà è stata una mia docente a mettermi in contatto con la casa editrice Baldini&Castoldi, in particolar modo con il responsabile editoriale di Baldini&Castoldi e Dalai, perché avevano acquisito i diritti per questi due romanzi di Higashino Keigo, un autore di *noir* tra i più famosi in Giappone, che era già stato pubblicato all'estero. Ne sono venuti a conoscenza grazie alle pubblicazioni inglese e tedesca: *Himitsu* era uscito negli Stati Uniti, *Reikusaido* invece in Germania. Cercavano quindi un traduttore e, quindi, tramite una mia docente sono entrata in contatto con l'editore. Quindi, non è stata una mia scelta di traduzione ma una proposta dell'editore. In realtà, aggiungo che io non mi definisco una traduttrice: a differenza di altri, amo questo lavoro ma non ho un curriculum molto nutrito perché il mio lavoro principale è un altro (nell'ambito accademico). Dopo questa prima esperienza, gli altri testi che ho tradotto sono tutti di scrittrici perché io mi occupo di letteratura femminile. In genere, io mi avvicino alla traduzione quando questa si interseca con il mio percorso di ricerca. Il mio terzo lavoro, *Profumo di ghiaccio*,¹⁶ mi è stato proposto dalla casa editrice: ho accettato proprio per questo motivo. Il lavoro successivo, *Stella stellina*,¹⁷ mi è stato proposto dall'editore ed è

¹⁴ L'intervista è avvenuta a Bologna il 3 maggio 2019. Quella che segue è una trascrizione degli appunti presi durante tale intervista.

¹⁵ *La seconda vita di Naoko*, Dalai Editore, Milano, 2006 e *Il segreto del lago*, Dalai Editore, Milano, 2007.

¹⁶ Ogawa Yōko, *Profumo di ghiaccio (Kōritsui kaori)*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

¹⁷ Ekuni Kaori, *Stella stellina (Kirakira hikaru)*, Atmosphere Libri, Roma, 2013.

diventato il primo volume della collana asiasphere. Quando ho cominciato a lavorare a questa traduzione, la collana non esisteva ancora. Si trattava però di un romanzo che io avevo già proposto ad alcune case editrici che non erano interessate. Ho proposto e tradotto Hayashi Fumiko per Marsilio: ho lavorato su questa scrittrice per la mia tesi di laurea e di dottorato e, in realtà, avevo già tradotto *Inazuma*¹⁸ per la mia tesi. Ho proposto quanto avevo già fatto, quindi, e con mio grande stupore è stato pubblicato. Attualmente, sto lavorando su altri romanzi e racconti: in un caso si tratta sempre di una mia proposta, in un altro caso, invece, di una proposta dell'editore.».

3. «No. Come ho detto, non lavoro come traduttrice professionista e non sono alla ricerca di autori da tradurre: in genere, quando avanzo le mie proposte sono su testi o autori e autrici su cui lavoro dal punto di vista accademico.».

4. «Ho cominciato a tradurre abbastanza di recente, circa nel 2004: i criteri per la traduzione, in riferimento soprattutto alla conservazione o meno di termini giapponesi, non sono cambiati più di tanto (anche se è vero che si è andati verso una maggiore diffusione). In linea di massima, si tende a lasciare i termini giapponesi quando questi sono molto connotati, soprattutto se sono conosciuti. Ormai quasi tutti gli editori adottano il sistema del glossario. Molto prosaicamente, spesso sono gli editori che danno indicazioni, come quella di non eccedere nei termini giapponesi per non rendere poi troppo faticosa la lettura. La traduzione è meno familiarizzante e più attenta alle diversità linguistiche e culturali: la svolta in questo senso, nei *translation studies*, si è già verificata negli anni Settanta. La prassi editoriale ha impiegato un po' più di tempo per adeguarvisi, ma ormai lo ha fatto. L'attenzione a semplificare, seguendo il mito di una traduzione che non turbi troppo il lettore, è ormai ampiamente superata. Adesso i traduttori sono consapevoli e agiscono in questo modo, ovviamente rendendo alcuni termini (soprattutto quelli legati alla vita materiale) nel modo più adeguato possibile. Quando si fa riferimento a termini di cui non esistono equivalenti, si lascia il termine originale mettendo una voce nel glossario. Negli ultimi anni, c'è stato un crescendo di familiarità con alcuni elementi e il problema si supera da sé».

5. «Io me ne sono sempre occupata personalmente. In effetti, la proporzione di termini che si possono lasciare in originale si concorda con l'editore, che in genere vuole che non si ecceda, per non rendere la lettura faticosa e per non dare al testo finale una patina esotica inadeguata.».

¹⁸ Hayashi Fumiko, *Lampi*, Marsilio, Venezia, 2011.

6. «Secondo me è molto cambiato negli ultimi anni, soprattutto negli ultimi sei o sette, con un maggiore interesse dell'editoria e dei lettori italiani per la letteratura giapponese. C'è stato anche un ampliamento nel ventaglio delle proposte. Continuano a essere pubblicati i classici, soprattutto quelli usciti fuori dai diritti d'autore come per esempio Akutagawa, Edogawa Ranpo, Sōseki e Tanizaki. Questi sono classici intramontabili e rimangono loro opere ancora da pubblicare per la prima volta. Accanto a questi appaiono altri autori, anche meno conosciuti, come Hamao Shirō ed Enchi Fumiko, un classico su cui sta investendo molto l'editore Safarà. Infine, ci sono autori contemporanei che danno un quadro sicuramente molto più diversificato di quello che è la letteratura giapponese: autori che ambientano i loro testi in dimensioni distopiche e danno loro un sottotono politico e che qualche anno fa avrebbero difficilmente trovato spazio. Alcuni nomi sono Abe Kazushige, Murata Sayaka, Iwaki Kei, Miura Shion: sono tanti gli autori e le autrici che vengono pubblicati perché c'è un maggiore movimento e perché sono molti di più gli editori che si impegnano nella letteratura giapponese, in particolar modo i piccoli editori, che stampano a tirature inferiori ma sono più aperti anche a nuove proposte. È una dinamica (anche economica) di offerta e domanda culturali, con effetti positivi: un maggior ventaglio di proposte significa un pubblico più ampio, che appassionandosi alla letteratura giapponese ne fa salire la richiesta e stimola altre pubblicazioni. C'è poi l'ondata dei *light novel*, che sono molto diffuse all'estero¹⁹ e stanno arrivando anche in Italia. Per ora, a pubblicarle nel nostro Paese sono le case editrici di manga. Il problema è che il *light novel*, essendo un genere che nasce nel *media mix*, in Italia, dove c'è ancora un approccio piuttosto conservatore, finisce per lasciare insoddisfatti i lettori di varia, a causa del rapporto con il visuale o al legame con altri prodotti mediali (anime, manga, *videogames*) che vengono percepiti come un elemento di disturbo e che diminuisce il valore del testo. Allo stesso tempo, il lettore di manga vuole, appunto, leggere manga. Questa è la difficoltà della penetrazione nel mercato italiano del *light novel*, che è molto più diffuso in altre nazioni come la Francia.».

7. «È una domanda a cui è un po' difficile rispondere. Più che sulla mia esperienza di traduttrice, mi baso sulla mia esperienza nella divulgazione della cultura giapponese (faccio spesso conferenze in contesti anche non accademici, in cui incontro il pubblico generale). In anni recenti, la spinta principale è il fatto che il testo sia giapponese: c'è una

¹⁹ “[T]he new genre of contemporary ‘pop’ novel called the Light-Novel is gaining its popularity in western countries as well as Asian countries.”, Japan Book Publisher Association (JBPA), *An Introduction to Publishing in Japan 2017-2018*, 2017, p. 26.

fascinazione di fondo per questa cultura che sicuramente è cambiata rispetto a una quindicina di anni fa. Il Giappone è più vicino: c'è stato ad esempio un grossissimo aumento del turismo, che ha generato una nuova ondata di interesse per la cultura giapponese, che continua ad affascinare come cultura "esotica" ma meno esotica rispetto a prima. Comincia a esserci una conoscenza più approfondita che ha ridotto sicuramente l'impatto dello stereotipo ma che continua a essere il veicolo di una curiosità che porta ad avvicinarsi alla letteratura in tutte le sue declinazioni e le sue sfaccettature. Come traduttore, purtroppo, c'è poco contatto con il pubblico. Sono rimasta però stupita dal fatto che *Lampi*, che non avrei mai pensato potesse piacere perché dà un'immagine del Giappone che non ha nulla di esotico, sia un libro che è andato benissimo. Rispetto a qualche anno fa, è nato il desiderio di andare oltre allo stereotipo e conoscere meglio la cultura giapponese: questo corrisponde anche all'ampliarsi delle proposte editoriali».

8. «Credo di avere poco impatto come traduttore su questo aspetto, perché sta tutto nello sguardo del lettore. Attraverso la traduzione, non si può guidare più di troppo verso una visione del genere. Credo che, più che nelle mani del traduttore, questa operazione sia nelle mani del mercato editoriale: nel momento in cui questo offre una scelta molto più ampia e diversificata, è chiaro che il lettore ha la possibilità di approcciarsi a testi di tipo diverso e quindi ha la possibilità di costruirsi un'immagine del Giappone più consapevole. Come traduttori, siamo i primi a dover superare una visione essenzialista e stereotipata, per non proiettare quell'immagine nel testo. Per me, nella traduzione è importante cercare di rispettare la retorica del testo di origine nel testo di arrivo e cercare nella traduzione di rispettare tutti quegli elementi di diversità anche legati all'identità culturale, etnica e di genere. Per usare un'espressione di Gayatri C. Spivak, è importante fare una traduzione che non violenti il testo assoggettandolo al potere egemonico della lingua di arrivo. La traduzione non è un atto puramente linguistico o solipsistico: deve tenere conto di una serie di elementi, non ultimo il fatto che, in prospettiva di dialogo interculturale, la lingua si interseca con la costruzione dell'identità».

9. «Quello che ho detto prima: mi approccio al testo cercando di rispettarlo e di arrendermi a esso, rispettandone la retorica. Con "retorica" intendo le dinamiche di costruzione del discorso e del pensiero. Non è sempre semplice, anche perché il giapponese è una lingua distante che pone una serie di problematiche molto specifiche: banalmente, la caduta del discorso, con il verbo alla fine del periodo, che consente di mantenere una frase sul filo dell'ambiguità fino all'ultima parola. Non sempre è possibile mantenerla nella traduzione, se non forzando molto la struttura dell'italiano. Il punto

diventa questo: quella forzatura rispetta la lingua originale, però non è naturale in italiano. Nella prospettiva del lettore, quella frase forzata può assumere un peso che è molto importante per la sua innaturalità. È tutto un gioco di contrattazione che dipende da molte varianti. La traduzione non è un atto esclusivamente linguistico e deve sempre essere contestualizzata».

10. «Quella del traduttore invisibile è un'illusione. Bisognerebbe trovare un equilibrio: un testo che dia l'impressione di non essere tradotto non esiste. Io credo che ormai il pubblico sia avvezzo a una traduzione che dichiara di essere tale e che lascia emergere tracce dell'originale. Queste possono essere forzature nelle strutture linguistiche, termini originali che rimangono e così via (sempre rimanendo nella leggibilità del testo, non tanto per il bene del lettore quanto per quello dell'autore)».

11. «Secondo me al momento sono ottime: mi sembra che ci sia un crescendo di interesse e vedo che gli editori sono sempre più attivi, anche in considerazione del fatto che il mercato editoriale si considera in ripresa.».

12. «Prima ho citato Spivak: lei ha parlato molto di traduzione, con un rapporto di intimità molto stretto e quasi fisico che ci deve essere tra traduttore e testo. Questo permette al traduttore di non fare violenza al testo, vedendolo sia dall'interno che dall'esterno. Io traduco solo cose di cui mi occupo per ricerca e quindi sono testi con cui si crea intimità, simpatia ed empatia. Si fa fatica a mantenere un approccio consapevole e dialettico con la retorica del testo di partenza se questo non piace al traduttore: l'istinto, inconsapevole, è quello di abbellirlo secondo la propria prospettiva».

Intervista a Laura Testaverde²⁰

1. «Tradurre mi piace da quando ero al liceo, ma la mia prima traduzione pubblicata da una casa editrice risale al 1998: *I maestri dell'eros*, di Nosaka Akiyuki, edito da Marsilio. Nel 1991 avevo già tradotto per la mia tesi di laurea il racconto *Shishi (La leonessa)* di Mishima Yukio, in seguito incluso in uno dei due volumi del Meridiano Mondadori su Mishima curato da Maria Teresa Orsi. Poi avevo tradotto un racconto di Yamada Eimi, *Kogitsune kon (La piccola volpe)* incluso in un articolo su Yamada Eimi pubblicato sulla rivista *Il Giappone* (XXIII, 1993)».

²⁰ Laura Testaverde ha risposto a queste domande via e-mail.

2. «Nella maggior parte dei casi si tratta di opere che mi propongono. Non direi “assegnano”, perché sta a me decidere. Mi è capitato anche di presentare un autore che m’interessava, o che mi chiedessero, viceversa, di proporre qualcosa».
3. «Do uno sguardo ai consigli della Japan Foundation, ogni tanto. Ma ormai basta aprire un *social network* per sapere “che aria tira” anche nel campo della letteratura».
4. «Mi pare che ci siano tre tipi di termini in lingua originale: quelli ormai entrati nei nostri vocabolari (ma questo già quando ho iniziato a tradurre), come *geisha* o *kimono*; altri, come *futon* o *tatami*, che non tutti i lettori capiscono davvero, visto che al di fuori del Giappone si trovano in commercio oggetti chiamati *futon* o *tatami*, che non hanno molto a che fare con quelli di cui parlano gli autori giapponesi; e, infine, termini meno noti di *futon* e *tatami* che ritengo necessario lasciare nella lingua originale. Non metto in glossario i primi (che si trovano anche nel dizionario d’italiano) e metto invece i secondi, perché mi sembra sia giusto dare a qualsiasi lettore – anche quelli che non leggevano manga da piccoli – tutti i mezzi per capire il testo. Penso che chi non ne abbia bisogno possa saltare la spiegazione. Ovviamente metto in glossario tutti i termini del terzo tipo. Quindi, il mio comportamento rispetto al glossario non è cambiato molto nel tempo. Un diverso atteggiamento nella costruzione dei glossari può essere legato al tipo di romanzo, piuttosto che a un’evoluzione del pubblico. Nel senso che alcuni lavori di cui mi sono occupata sono così legati a tradizioni e costumi giapponesi, che ho ritenuto necessario lasciare in lingua originale anche termini che in altri contesti avrei tradotto, e ho finito così per creare dei glossari molto corposi. È il caso de *La stanza dei kimono* di Murayama Yuka e del romanzo che sto traducendo adesso, che parla di cerimonia del tè. Il fatto che le case editrici propongano questo tipo di testi può essere legato a un cambiamento del pubblico, che ora ha più mezzi per conoscere culture e letterature diverse dalla propria ed è quindi pronto ad approfondire».
5. «Nella mia esperienza me ne occupo personalmente, perché sono io a decidere, nel tradurre, quali siano i termini da lasciare in originale. Però dipende anche dal tipo di pubblicazione e dai desideri della casa editrice. Eventualmente ne parlo con l’editor».
6. «Mi sembra siano in aumento, grazie anche al maggior numero di traduttori qualificati. Le case editrici sono più attive nella ricerca di opere da far tradurre e propongono molti autori contemporanei anche giovani. Il mondo dei manga, poi, mi pare più attivo che mai».
7. «Direi che ogni lettore sceglie i libri da leggere in base a parametri molto personali, difficili da generalizzare. C’è, al giorno d’oggi, una conoscenza più diffusa

della cultura giapponese e quindi una fetta maggiore di pubblico interessato alla letteratura che questa cultura esprime. Ma, d'altra parte, la maggiore varietà di autori e generi tradotti dal giapponese porterà ovviamente molti a leggere letteratura giapponese perché attirati da un dato autore o da un dato genere e non dalla "giapponesità" dello stile o dell'ambientazione».

8. «Se la domanda è come il lettore possa superare visioni essenzialiste e stereotipate, posso suggerire solo la conoscenza. Si tratta quindi di attingere a fonti, purché qualificate, che possono essere libri, film, programmi televisivi, blog e così via. Però, mi sentirei di avvertirlo che orientarsi, soprattutto nel web, non è sempre facile, perché ci sono molti veri conoscitori della materia, ma anche molti "esperti improvvisati" che, magari in buona fede, presentano come verità assolute impressioni ed esperienze del tutto personali. Leggere opere tradotte o scritte da persone di comprovata esperienza è, senza dubbio, il modo più sicuro. Se, invece, mi sta chiedendo come può un traduttore aiutare il lettore a superare gli stereotipi, mi sembra che l'unica "arma" nelle nostre mani sia rendere fruibile in modo semplice, ma non semplicistico, quello che traduciamo, e corredare il lavoro di tutte le spiegazioni necessarie a una sua reale comprensione: il glossario, senza dubbio, ma, se servono, anche le note e, nel caso, una prefazione o una postfazione che guidino il lettore alla comprensione dell'autore e del contesto cui l'opera fa riferimento. Il lettore che non ne senta la necessità potrà sempre fare a meno di leggerli».

9. «In molti casi, prima di tradurre leggo opinioni e recensioni: mi danno un'idea di cosa i lettori giapponesi abbiano trovato nell'opera e spero mi possa aiutare a non scivolare in una lettura troppo personale. Nel caso di lavori scritti fino alla prima metà dell'epoca Shōwa, reputo un minimo di preparazione sul contesto e sull'autore più che mai utile alla comprensione e quindi alla resa. La questione della fedeltà non è, ovviamente, semplice. In linea di massima, essere fedele al testo vuol dire, per me, riuscire a ricostruire, per quanto possibile, l'effetto che fa in lingua originale, ma il discorso non può essere valido per tutti i testi allo stesso modo: un romanzo che parla dell'apprendimento di una tradizione, come la cerimonia del tè, sarà pieno di termini "tecnici" che difficilmente possono essere tradotti, se non lo si vuole appiattare. In un romanzo che parla d'altro, in cui la cerimonia del tè rappresenta solo un episodio tra i tanti, posso dire: "La maestra prese delicatamente il tovagliolo di seta". Ma se la mia protagonista sta imparando la cerimonia, e i termini specifici a essa legati, è bene che io chiami quel quadrato di stoffa con il suo nome: *fukusa*. Alcuni di questi nomi sono nuovi

o poco usuali anche per il lettore giapponese, ma è indubbio che per il lettore italiano i termini mai sentiti saranno molti di più. Il che creerà per forza un effetto diverso. Una scelta difficile da compiere riguarda, notoriamente, i modi di dire, le espressioni particolari, soprattutto quelle metaforiche. A me piace mantenerle, ove possibile. Se sono belle, potrebbero anche entrare nell'uso. Nei casi in cui siano difficili da capire senza l'aiuto di note di spiegazione troppo pesanti, cerco di mantenerne almeno un qualche aspetto: il riferimento a una stagione o a un animale particolare, l'allitterazione o il gioco di parole, il tono lirico o giocoso, l'effetto stridente o, viceversa, il riferimento a una consuetudine diffusa, e così via».

10. «Direi che sia più richiesta e apprezzata quella che non dà l'impressione di essere una traduzione. Mi riferisco alla lingua, che deve essere, a mio parere, il più possibile fluida e naturale, anche, come dicevo, nel rendere espressioni particolari e metafore. Che rimangano invece tracce della lingua originale come i suffissi *-chan* e *-san*, o i termini "tecnici" cui facevo riferimento a proposito della cerimonia del tè, credo possa essere interessante e divertente: nel tempo, a furia di trovarli nelle traduzioni, i lettori italiani potrebbero impararne l'uso. E, senza dubbio, danno al testo un tocco giapponese che può piacere».

11. «In Giappone si pubblica così tanto, che mi sembrerebbe strano se l'editoria italiana non continuasse ad attingere a piene mani da questo ricco patrimonio».

12. «Forse tradurre un autore con cui abbiamo l'impressione di trovarci in sintonia può sembrare più semplice. Ma non lo è necessariamente: mi può piacere uno scrittore per quello che dice, ma magari non trovare i suoi scritti facili da rendere per il suo uso della lingua o per le sue ardite metafore. Quando frequentavo il liceo, mi piaceva tradurre perché mi avvicinava a mondi anche molto lontani e diversi (traducevamo dal latino e dal greco) e trovo di solito stimolante e divertente cercare di capire modi di pensare o contesti molto lontani dal mio. Non saprei dire se la curiosità e la voglia di immedesimarsi nel punto di vista di altri aiutino la fedeltà, ma senza dubbio aiutano a divertirsi traducendo».

Appendice B

Aggiornamento delle traduzioni italiane (2009-2018)

Sono escluse dall'elenco ristampe e riedizioni di testi pubblicati prima del periodo di tempo preso in considerazione. Di alcuni testi non sono state reperibili informazioni bibliografiche come titolo originale e/o anno di composizione o pubblicazione originale. In questi casi, è stato sottolineato il titolo italiano.

ABE Kōbō

Il quaderno canguro (*Kangarū nōto*, 1991), trad. di Gianluca Coci, Roma, Atmosphere Libri, 2016.

ABE Kazushige

Nipponia nippon (*Nipponia nippon*, 2001), trad. di Gianluca Coci, Roma, Edizioni e/o, 2018;

Il proiezionista (*Indibijuaru purojekushon*, 1997), trad. di Gianluca Coci, Milano, Jaca Book, 2015;

Ride on time (*RIDE ON TIME*, 2011), trad. di Gianluca Coci, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

AKUTAGAWA Ryūnosuke

Kappa e altre storie, trad. di Alessandro Tardito, Roma, Atmosphere Libri, 2017

[contiene: *Storia di una testa caduta* (*Kubi ga ochita hanashi*, 1917), *Sull'arte e il resto* (*Geijutsu sono ta*, 1919), *Un mazzo di porri* (*Negi*, 1919), *La Vergine nera* (*Kokui seibo*, 1920), *Un bizzarro incontro* (*Kikaina saikai*, 1920), *Al mercato del pesce* (*Uogashi*, 1921), *I tre tesori* (*Mitsu no takara*, 1922), *Ogin* (*Ogin*, 1922), *Cuccicuccicu* (*A ba ba ba ba*, 1923), *La scimmia e il granchio* (*Saru kani gassen*, 1923), *In bello stile* (*Bunshō*, 1924), *Un romanzo sentimentale* (*Aru ren'ai ha shijōnari*, 1924), *Gelo* (*Samusa*, 1924), *Dopo la morte* (*Shigo*, 1925), *Un socialista* (*Aru shakaishugisha*, 1926), *Conghiiglie* (*Kaigara*, 1926), *I kappa* (*Kappa*, 1927), *Locomotive* (*Kinansha wo minagara*, 1927)];
La scena dell'inferno e altri racconti, trad. di Alessandro Tardito, Roma, Atmosphere Libri, 2015 [contiene: *L'ebreo errante* (*Samayoeru yudayajin*, 1917), *Fortuna* (*Un*, 1917), *Letteratura popolare* (*Gesaku zanmai*, 1917), *Morte di un cristiano* (*Hōkyōnin no shi*, 1918), *Il dragone* (*Ryū*, 1919), *Zuppa di riso* (*Imogayu*, 1916)];

Racconti e altri brevi scritti, trad. di Paolo Villani, Roma, Aracne, 2014 [contiene: *Il maestro buddhista e il patrono (Dōso mondō, 1916)*, *Inferni a sé stanti (Kodoku jigoku, 1916)*, *Saigō Takamori (Saigō Takamori, 1917)*, *La stoffa dell'eroe (Eiyū no utsuwa, 1918)*, *Agni (Aguni no kami, 1920)*, *Susanowo da vecchio (Oitaru Susanō no mikoto, 1920)*, *Storia di una vendetta (Aru katakiuchi no hanashi, 1920)*, *Quelle storie assurde (Myōna hanashi, 1920)*, *Un immortale (Sennin, 1922)*, *Una serata fra amici (Issekibanashi, 1922)*, *Un'isola bizzarra (Fushigina shima, 1923)*, *Ambarabà (A ba ba ba ba, 1923)*, *Storie con la tigre (Tora no hanashi, 1925)*, *Una immortale (Nyosen, 1926)*, *Ventaglio dello Hunan (Konan no ōgi, 1926)*, *Una lettera (Tegami, 1927)*, *Vita sessuale (Vita sekusuarisu, s.d.)*, *Al buio (Anchū mondō, 1927)*].

ANONIMO

Cento curiosità al tofu, Due storie di funghi, trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017;

Storie di Uji. Uji shui monogatari (Uji shūi monogatari, 1213-1221), trad. di Marco De Baggis, Padova, Casadeilibri, 2010.

AOKI Jungo

Numero speciale su Nishi Ikebukuro: la tartaruga con un sacco sul carapace (Nishi Ikebukuro tokushū – Kame ga fukuro wo seotte, 2011), trad. di Andrea Maurizi, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

AOYAMA Nanae

Un bel giorno per rimanere da sola (Hitori biyori, 2007), trad. di Marcella Mariotti, Milano, Salani, 2010.

ARAI Man

L'albero della speranza (Kibō no ki, 2011), trad. di Costantino Pes, Roma, Edizioni e/o, 2017.

ARASHIYAMA Kōzaburō

Ventre vuoto e testa in aria, trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017.

ARIKAWA Hiro

Cronache di un gatto viaggiatore (Tabineko ripōto, 2012), trad. di Daniela Guarino, Milano, Garzanti, 2017.

ARIWARA no Narihira (att.)

I racconti di Ise (Ise Monogatari, IX sec.), trad. di Andrea Maurizi, Venezia, Marsilio, 2018.

ASABUKI Mariko

Antico, addio antico! (Sayōnara hisashii sayōnara wo, 2011) trad. di Luca Capponcelli, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

ASAGURE Mitsufumi

La fila (Gyōretsu), *Tre brevi parole (Chiisana mittsu no kotoba)*, trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

BANDŌ Masako

La voce del cadavere (Kabane no koe, 1996), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012;

La mano gelida (Tsumetai te), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

DAZAI Osamu

Joseito. La studentessa (Joseito, 1939), trad. di Mario Scalise, Roma, Idrovolante, 2018;
Corri Melos! (Hashire Merosu, 1940), *L'accusa affrettata (Kakekomi uttae, 1940)*, trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017;

Ricordi di sake (*Sake no tsuioku*), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017.

EDOGAWA Ranpo

La strana storia dell'Isola Panorama (*Panorama tōkitan*, 1926-1927), a cura di Alberto Zanonato, Venezia, Marsilio, 2018;

La poltrona umana e altri racconti, trad. di Francesco Vitucci, Roma, Atmosphere Libri, 2018 [contiene: *La poltrona umana* (*Ningen isu*, 1925), *Il delitto della salita D.* (*Dzaka no satsujin jiken*, 1925), *Il test psicologico* (*Shinri shiken*, 1925), *La banda della mano nera* (*Kurotegumi*, 1925), *Occhi dalla soffitta* (*Yaneura no sanposha*, 1925), *Il bacio* (*Seppun*, 1925)].

EKUNI Kaori

Stella stellina (*Kirakira hikaru*, 1991), trad. di Paola Scrolavezza, Roma, Atmosphere Libri, 2013;

Il solco (*Mizo*), *Né sicuro né adatto per nuotare* (*Oyogu no ni, anzen demo tekisetsu demo arimasen*), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

ENDŌ Shūsaku

Il giapponese di Varsavia, trad. di Tiziano Tosolini, Bologna, Edizioni Dehoniane Bologna, 2018 [contiene: *Un uomo di quarant'anni* (*Yonjūsai no otoko*, 1979), *Unzen* (*Unzen*, 1985), *Il giapponese di Varsavia* (*Warushau no nihonjin*, 1994);

Silenzio (*Chinmoku*, 1966), trad. di Lydia Lax (dall'inglese), Milano, Corbaccio, 2017.

ENJŌ Tō

Silverpoint (*Silverpoint*, 2011), trad. di Gala Maria Follaco, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

FUJIWARA no Umakai

Hitachi no kuni fudoki: cronaca della provincia di Hitachi e dei suoi costumi (*Hitachi no kuni fudoki*, 713), trad. di Antonio Manieri, Roma, Carocci, 2013.

FUKUNAGA Shin

Quasi tutte le cose di questo mondo, (*Kono yo no, hotondo subete no koto wo*, 2011), trad. di Laura Testaverde, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

FURUKAWA Hideo

Tokyo soundtrack (*Saundotorakku*, 2003), trad. di Gianluca Coci, Palermo, Sellerio, 2018;

Belka (*Beruka hoenai no ka?*, 2005), trad. di Gianluca Coci, Palermo, Sellerio, 2013;

Poola ritornerà (*Pūra ga modoru*, 2011), *Alberi genealogici e altre conversazioni* (*Kakeizu sono ta no kaiwa*, 2011), trad. di Gianluca Coci, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

GENSHIN

Il libro giapponese dei morti (*Ōjōyōshū*, 985), a cura di Matteo Pinna, Anzio-Lavinio, Ortica, 2018.

HAGIWARA Sakutarō

La città dei gatti (*Neko machi*, 1935), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

HAMAŌ Shirō

Il discepolo del demonio, trad. di Francesco Vitucci, Roma, Atmosphere Libri, 2015 [contiene: *Il discepolo del demonio* (*Akuma no deshi*, 1929), *Li ha uccisi lui?* (*Kare ga koroshita ka?*, 1929), *Confessioni al tramonto* (*Tasogare no kokuhaku*, 1929), *Giustizia* (*Seigi*, 1930)].

HARA Tamiki

Il paese dei desideri. Il ricordo di Hiroshima, trad. di Gala Maria Follaco, Roma, Atmosphere Libri, 2015 [contiene: *Sulle rive di una morte meravigliosa* (*Utsukushiki shi no ki ni*, 1949-1951), *Labbra di fuoco* (*Hi no kuchibiru*, 1949-1951), *Requiem*

(*Chinkonka*, 1949-1951), *Verde infinito* (*Chinkonka*, 1949-1951), *Il paese dei desideri* (*Shingan no kuni*, 1949-1951)];

L'ultima estate di Hiroshima, trad. di Gala Maria Follaco, Napoli-Roma, L'ancora del Mediterraneo, 2010 [contiene: *Fiori d'estate* (*Natsu no hana*, 1947), *Preludio alla devastazione* (*Kaimetsu no jokyoku*, 1947), *Dalle rovine* (*Haikyo kara*, 1947)].

HAYASHI Fumiko

Lampi (*Inazuma*, 1936), trad. di Paola Scrolavezza, Venezia, Marsilio, 2011.

HAYASHI Kyōko

Nagasaki: racconti dell'atomica, trad. di Manuela Suriano, Roma, Carlo Gallucci editore, 2015 [contiene: *I due segni tombali* (*Futari no bohyō*, 1975), *Il luogo del rito* (*Matsuri no ba*, 1975), *Il raccolto* (*Shūkaku*, 2005), *A Ground Zero* (*Gurando zero ni tatte*, 2005)].

HIGASHIDA Naoki

Il motivo per cui salto (*Jiheishō no boku ga tobihaeru riyū*, *Zoku jiheishō no boku ga tobihaeru riyū*, 2007, 2010), trad. di Chiara Brovelli (dall'inglese), Milano, Sperling & Kupfer, 2014.

HIGASHINO Keigo

L'emporio dei piccoli miracoli (*Namiya zakkaten no kiseki*, 2011), trad. di Stefano Romagnoli, Milano, Sperling & Kupfer, 2018;

La colpa (*Tegami*, 2003), trad. di Anna Specchio, Roma, Atmosphere Libri, 2016;

Sotto il sole di mezzanotte (*Byakuyakō*, 1999), trad. di Anna Specchio, Firenze, Giunti, 2018;

L'impeccabile (*Seijo no kyūsai*, 2013), trad. di Silvia Rota Sperti (dall'inglese), Firenze, Giunti, 2013;

Il sospettato X (*Yōgisha X no kenshin*, 2005), trad. di Silvia Rota Sperti (dall'inglese), Firenze, Giunti, 2012.

HIGUCHI Ichiyō

L'ultimo dell'anno e altri racconti, trad. di Gala Maria Follaco, Roma, Aracne, 2016 [contiene: *Un giorno di neve* (*Yuki no hi*, 1893), *Il suono del koto* (*Koto no ne*, 1893),

Una notte buia (*Yamiyo*, 1894), *L'ultimo dell'anno* (*Ôtsugomori*, 1894), *Nuvole in fuga* (*Yuku kumo*, 1895), *Utsusemi* (*Utsusemi*, 1895), *Strade divise* (*Wakaremichi*, 1896)]; *Acque torbide* (*Nigorie*) 1895, (*Nigorie*, 1895), trad. di Paola Cavaliere, Atsuko Azuma, Milano, Jouvence, 2015;
Due racconti (*Takekurabe*, 1895), trad. di Andrea Fioretti, Roma, Vecchiarelli editore, 2013.

HIRAIDE Takashi

Il gatto venuto dal cielo (*Neko no kyaku*, 2001), trad. di Laura Testaverde, Torino, Einaudi, 2016.

HORI Tatsuo

Si alza il vento (*Kaze tachinu*, 1936-1937), trad. di Anna Specchio, Ferrara, Kappa Edizioni, 2014.

HOSHI Kenkō

Ore d'ozio (*Tsurezuregusa*, 1330-1332), trad. di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 2014.

ICHIKAWA Takuji

Sono tornata, amore (*Sono toki kare ni yoroshiku*, 2004), trad. di Marcella Mariotti, Erika Cornali, Milano, Salani, 2011;
Quando cadrà la pioggia tornerò (*Ima ai ni yukimasu*, 2003), trad. di Marcella Mariotti, Milano, Salani, 2010.

IHARA Saikaku

Vita di una donna licenziosa (*Kōshoku ichidai onna*, 1686), trad. di Lydia Origlia, Milano, SE, 2016;
Vita di un libertino (*Kōshoku ichidai otoko*, 1682), trad. di Lydia Origlia, Milano, SE, 2012.

INOUE Masahiko

Il caso del bagno pubblico *Odoro* (*Odoroyu no jiken*, 1990), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012;

La notte rossa e verde (Aka to guriin no yoru), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

INOUE Yasushi

Morte di un maestro del tè (Honkakubō ibun, 1981), trad. di Gianluca Coci, Milano, Skira Editore, 2016.

INUI Tomiko

I segreti della casa sotto l'albero (Kikage no ie shōnintachi, 1961), trad. di Maria Elena Tisi, Roma, Atmosphere Libri, 2017.

IWAKI Kei

Arrivederci, arancione (Sayōnara, Orenji, 2013), trad. di Anna Specchio, Roma, Edizioni e/o, 2018.

KAKUTA Mitsuyo

La ragazza dell'altra riva (Taigan no kanojo, 2004), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2017;

La cicala dell'ottavo giorno (Yōkame no semi, 2007), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2014.

KAMON Nanami

Una storia vera (Jitsuwa, 1996), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012.

KANAI Mieko

L'assassino delle tenebre (Ansatsusha, 1976), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

KASHIMADA Maki

L'intervista (Intabyū, 2011), trad. di Matilde Mastrangelo, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere libri, 2013.

KATAYAMA Kyōichi

Come sabbia è il mio amore (Funadomari made, 2006), trad. di Lydia Origlia, Milano, Salani, 2012.

KAWABATA Yasunari

Prima neve sul Fuji (Fuji no shōsetsu, 1958) trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2013.

KAWAKAMI Hiromi

I dieci amori di Nishino (Nishino Yukihiro no koi to bōken, 2003), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2018;

Le donne del signor Nakano (Furudougu Nakano shōten, 2005), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2014;

La cartella del professore (Sensei no kaban, 2001), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2011.

KAWAKAMI Mieko

Domenica dove? (Nichiyobi wa doko he, 2011), trad. di Gianluca Coci, Roma, *Internazionale* 1134, 23 dicembre 2015/7 gennaio 2016;

Marzo è di lana (Sangatsu no keito, 2011), trad. di Luisa Bienati, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

KAYAMA Shigeru

Godzilla (Gojira, 1954), trad. di Francesco Nicodemo, Dario Rotelli, Bologna, Kappalab, 2018.

KINOSHITA Furukuri

Il "progetto per l'esplosione del palazzo Cambriano" (Kanburia kyūden bakuha keikaku, 2011), trad. di Matilde Mastrangelo, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere libri, 2013.

KIRINO Natsuo

In (*In*, 2009), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2018;

La notte dimenticata dagli angeli (*Tenshi ni misuterareta yoru*, 1994), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2016;

Pioggia sul viso (*Kao ni furikakaru ame*, 1993), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2015;

Una storia crudele (*Zangyakuki*, 2004), trad. di Gianluca Coci, Milano, Giannozzi, 2011;

L'isola dei naufraghi (*Tōkyōjima*, 2008), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2010;

Real world (*Riaru waarudo*, 2003), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

KITAGAWA Utamarō

Il canto delle voluttà, a cura di Yoshikazu Hayashi, trad. di Roberto Rossi Testa, Milano, ES, 2015.

KITAKATA Kenzō

Tokyo noir (*Ori*, 1983), trad. di Paolo Falcone (dall'inglese), Roma, Newton Compton, 2009.

KITANO Takeshi

Boy (*Shōnen*, 1987), trad. di Clara Ciccioni, Roma, Castelveccchi, 2010.

KITAŌJI Rosanjin

Sukiyaki e anatra, breve impressione della cucina occidentale (*Sukiyaki to kamoryōri*), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017.

KOBAYASHI Takiji

Il peschereccio di granchi (*Kanikōsen*, 1929), trad. di Faliero Salis, Rivoli, Neos Edizioni, 2010.

KOMATSU Sakyō

La testa del gatto (*Neko no kubi*, 1969), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015;

La madre del kudan (Kudan no haha, 1968), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012.

KURAHASHI Yumiko

La casa della gatta nera (Kuroneko no ie, 1989), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

KYŌGOKU Natsuhiko

Li amava anche troppo (Kawaigaruru kara, 2007), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

KYŌKAI

Nihon ryoiki: cronache soprannaturali e straordinarie del Giappone (Nihonkoku genpō zen'aku ryōiki, 787-824), trad. di Chiara Migliore, Roma, Carocci, 2010.

MAKITA Mayuko

Segnali (Aizu, 2011), trad. di Antonietta Pastore, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

MATSUDA Aoko

Il giardino di Margherita (Margaretto wa ueru, 2011), trad. di Maria Teresa Orsi, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

MATSUMOTO Seichō

Tokyo Express (Ten to sen, 1958), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Adelphi, 2018.

MATSUMOTO Yūko

Il letto di fiori (Hana no nedoko), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

MINAGAWA Hiroko

Chiarore lunare (Tsuki no hikari, 1991), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012;

Il negozio d'antiquariato (Kottōya), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

MINATO Kanae

Confessione (Kokuhaku, 2008), trad. di Gianluca Coci, Varese, Giano Editore, 2011.

MISHIMA Yukio

La foresta in fiore (Hanazakari no mori, 1944), trad. di Emanuele Ciccarella, Milano, Feltrinelli, 2015;

Musica (Ongaku, 1965), trad. di Emanuele Ciccarella, Milano, Feltrinelli, 2013;

La scuola della carne (Nikutai no gakkō, 1963), trad. di Carlotta Rapisarda, Milano, Feltrinelli, 2013;

Il tempio dell'alba (Akatsuki no tera, 1970), trad. di Emanuele Ciccarella, Milano, Feltrinelli, 2011;

A briglia sciolta (Honba, 1969), trad. di Laura Costantini, Milano, Feltrinelli, 2010;

La decomposizione dell'angelo (Tennin gosui, 1970), trad. di Emanuele Ciccarella, Milano, Feltrinelli, 2010;

Neve di primavera (Haru no yuki, 1938), trad. di Andrea Maurizi, Milano, Feltrinelli, 2009;

La spada (Ken, 1963) trad. di Ornella Civardi, Roberto Rossi Testa, in Henry Miller, *La Spada – Riflessioni sulla morte di Mishima*, Milano, SE, 2009;

Martirio (Junkyō, 1948), trad. di Genba Yasuyuki, Francesco Cappellini, Pistoia, Edizioni Via del Vento, 2009;

Colori proibiti (Kinjiki, 1951), trad. di Maria Gioia Vienna, Milano, Feltrinelli, 2009.

MIURA Shiwon

La grande traversata (Fume wo amu, 2011), trad. di Gianluca Coci, Torino, Einaudi, 2018;

Frammento d'osso (Koppen, 2007), *La stella invernale di prima magnitudine (Fuyu no ittōsei, 2007)*, trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

MIYABE Miyuki

Sussurri (*Sasayaku*), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

MIYASHITA Natsu

Un bosco di pecore e acciaio (*Hitsuji to tetsu no mori*, 2015), trad. di Laura Testaverde, Milano, Mondadori, 2018.

MIYAZAWA Kenji

Le stelle gemelle e altri racconti, trad. di Anita Luna Blanchero, Roma, Atmosphere Libri, 2018 [contiene: *Le stelle gemelle* (*Futago no hoshi*, 1918), *Al di là della neve* (*Yuki watari*, 1918), *I frutti del ginkgo* (*Ichō no mi*), *I funghi scimmia* (*Saru no koshikake*), *Il cipresso e i papaveri* (*Hinoki to hinageshi*), *Il commissario che amava la polvere velenosa* (*Dokumomi no sukina shochōsan*), *Il topo Tse* (*Tsenezumi*), *Ku il topo* (*Kunezumi*), *La casa con la sorgente* (*Izumi aru ie*), *La stella del falco notturno* (*Yodaka no hoshi*), *Le notti di luna delle belve* (*Tsukiyo no kedamono*), *Le ghiande e il gatto selvatico* (*Donguri to yamaneko*, 1921-1922), *L'ufficio dei gatti* (*Neko no jimusho*, 1926), *L'Orsa Maggiore dei corvi* (*Karasu no hokuto shichisei*), *Le origini della danza del cervo* (*Shishiodori no hajimari*), *Le rane e gli stivali di gomma* (*Kaeru no gomugutsu*), *La storia di Budori Gusko* (*Gusukobudori no denki*, 1922)];

Il fanciullo oca (*Kari no dōji*, 1923), *I gigli di Gadolf*, (*Gadorufu no yuri*, 1923), *Obber e l'elefante* (*Obberu to zō*, 1926), trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017;

Colazione d'addio (*Eiketsu no asa*, 1922; poesia lunga), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017;

L'ufficio dei gatti (*Neko no jimusho*, 1926), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

MORI Ōgai

Come se (*Ka no yō ni*, 1912), trad. di Paola Cavaliere, Atsuko Azuma, Milano, Jouvence, 2015;

Il romanticismo e l'effimero, trad. di Matilde Mastrangelo, Roma, Aracne, 2014 [contiene: *La ballerina (Maihime, 1890)*, *Il messaggero (Fumizukai, 1890)*, *Ricordi di vite effimere (Utakata no ki, 1890)*].

MURAKAMI Haruki

L'assassinio del commendatore. Libro primo. Idee che affiorano (Kishidanchō goroshi. Daiichibu. Arawareru idea, 2017), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2018;
Il mestiere dello scrittore (Shokugyō to shite no shōsetsuka, 2015), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2017;

Ranocchio salva Tokyo (Kaeru kun, Tōkyō wo sukū, 1999), trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2017;

Vento & flipper (Kaze no uta wo kike/1973 nen no pinbōru, 1979-1980), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2016;

Gli assalti alle panetterie (Pan'ya shūgeki/Pan'ya sai shūgeki, 1985-1986), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2016;

Uomini senza donne (Onna no inai otokotachi, 2014), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2015;

La strana biblioteca (Fushigina toshokan, 1982), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2015;

L'incolore Tazaki Tsukuru e i suoi anni di pellegrinaggio (Shikisai wo motanai Tazaki Tsukuru to, kare no junrei no toshi, 2013), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2014;

Sonno (Nemuri, 1989), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2014;

A sud del confine, a ovest del sole (Kokkyō no minami, taiyō no nishi, 1992), trad. di Mimma De Petra, Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2013;

IQ84 – Libro 3 (Ichi-kyū-hachi-yon, BOOK 3 2010), trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2012;

IQ84 – Libri 1 e 2 (Ichi-kyū-hachi-yon, BOOK 1/BOOK 2, 2009), trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2011;

I salici ciechi e la donna addormentata (Mekurayanagi, to nemuru onna, 2006), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2010;

Tutti i figli di Dio danzano (Kami no kodomotachi wa mina odoru, 2000), trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2010;

L'arte di correre (*Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto*, 2007), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2009.

MURAKAMI Haruki, WADA Makoto

Ritratti in jazz (raccolta di *Pōtoreito in jazu* e *Pōtoreito in jazu 2*, 2013), trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2013.

MURASAKI Shikibu

Diario di Murasaki Shikibu (*Murasaki Shikibu nikki*, 1008-1010), trad. di Carolina Negri, Venezia, Marsilio, 2015;

La storia di Genji (*Genji monogatari*, 1008 ca.), trad. di Maria Teresa Orsi, Torino, Einaudi, 2012.

MURATA Sayaka

La ragazza del convenience store (*Konbini ningen*, 2016), trad. di Gianluca Coci, Roma, Edizioni e/o, 2018;

Gli innamorati del vento (*Kaze no koibito*, 2011), trad. di Maria Teresa Orsi, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

MURAYAMA Yūka

La stanza dei kimono (*Hanayoi*, 2012), trad. di Laura Testaverde, Milano, Piemme, 2016.

NAGAI Kafū

Rivalità. Ricordi di una geisha (*Udekurabe*, 1916-1917), trad. di Viviana Cerqua, Roma, Elliot edizioni, 2018 (anche Roma, Castelveccchi, 2011);

Gli yokan (*Yōkan*), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017.

NAKAJIMA Atsushi

Il male del lupo, trad. di Samy Costantino (dal francese), Trieste, Asterios, 2017

[contiene: *Mariang* (*Mariyan*, 1942), *Mezzogiorno* (*Mahiru*, 1942), *Il male del lupo*

(*Rōshitsuki*, 1942), *Paesaggio con agente di polizia (Junsa no iru fūkei*, 1943), *Sotto gli alberi tentacolari (Tako no ki no shita de*, 1943)];

Monti e luna (Sangetsuki, 1941), trad. di Maurizio Costantino, Trieste, Asterios, 2010.

NAKAMORI Akio

Tokyo Tongari Kids 2011 (Tōkyō Tongari Kizzu 2011, 1987), trad. di Paola Scrolavezza, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

NAKAMURA Fuminori

Tokyo Noir (Suri, 2009), trad. di Gianluca Coci, Milano, Mondadori, 2015;

Al momento del terremoto (Shinsai no toki, 2011), trad. di Antonietta Pastore, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

NATSUME Sōseki

Il diario della bicicletta e altri racconti, trad. di Tamayo Muto, Torino, Lindau, 2018
[contiene: *Il diario della bicicletta (Jitensha nikki*, 1903), *Il fringuello di Giava (Bunchō*, 1908), *La lettera (Tegami*, 1911)];

Fino a dopo l'equinozio (Higan suki made, 1912), trad. di Andrea Maurizi, Vicenza, Neri Pozza, 2018;

Piccoli racconti di un'infinita giornata di primavera (Eijitsu shōhin, 1909), trad. di Tamayo Muto, Torino, Lindau, 2017;

Raffiche d'autunno (Nowaki, 1907), trad. di Laura Testaverde, Torino, Lindau, 2017;

Lo scudo dell'illusione (Mabōroshi no tate, 1905), *La Torre di Londra (Rondontō*, 1905), trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017;

Dieci notti di sogni (Yume jūya, 1908), trad. di Paola Cavaliere, Milano, Jouvence, 2016;

Anima (Kokoro, 1914), trad. di Nicoletta Spadavecchia, Milano, SE, 2015;

La tomba del gatto (Neko no haka, 1909), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi*.

Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri, Padova, Casadeilibri, 2015;

La porta (Mon, 1910), trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2013;

E poi (Sorekara, 1910), trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2012;

Dietro la porta a vetri (*Garasudo no uchi*, 1915), trad. di Irene Starace, Lecce, Pensa multimedia, 2011;

Il signorino (*Botchan*, 1906), trad. di Antonietta Pastore, Vicenza, Neri Pozza, 2011;

Il mio individualismo, seguito da: I fondamenti filosofici della letteratura (*Watakushi no kojishugi/Bungei no tetsugakuteki kisei*, 1914), trad. di Gabriele Marino, Palermo, Due Punti, 2010.

ŌE Kenzaburō

L'eco del paradiso (*Jinsei no shinseki*, 1989), trad. di Gianluca Coci, Milano, Garzanti, 2015;

Il bambino scambiato (*Torikaego (Chenjiringu)*, 2000), trad. di Gianluca Coci, Milano, Garzanti, 2013;

La vergine eterna (*Rōtashi Anaberu Rii sōkedachitsu mimakaritsu*, 2007), trad. di Gianluca Coci, Milano, Garzanti, 2011.

OGAWA Ito

La locanda degli amori diversi (*Nijiro garuden*, 2014), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2016;

Il ristorante dell'amore ritrovato (*Shokudō katatsumuri*, 2008), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2015;

La cena degli addii (*Atsuatsu wo meshiagare*, 2011), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

OGAWA Yōko

L'isola dei senza memoria (*Hisoyakana kesshō*, 1994), trad. di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2018;

Nuotare con un elefante tenendo in braccio un gatto (*Neko wo daite zō to oyogu*, 2009), trad. di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2015;

Vendetta (*Kamokuna shigai midarana tomurai*, 1998), trad. di Laura Testaverde, Milano, Il Saggiatore, 2014;

Una perfetta stanza d'ospedale (*Kanpekina byōshitsu*, 1989), trad. di Massimiliano Matteri, Yumiko Matake, Milano, Adelphi, 2009;

Profumo di ghiaccio (*Kōritsuita kaori*, 1998), trad. di Paola Scrolavezza, Milano, Il Saggiatore, 2009.

OKAMOTO Kanoko

Frotte di pesci rossi (Kingyo ryōran, 1937), trad. di Yūko Fujimoto, Torino, Lindau, 2018;

Sushi (Sushi, ???), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017.

OKAMOTO Kido

Detective Hanshichi 1: I misteri della città di Edo (Hanshichi torimono chō, 1917), trad. di Pietro Ferrari, Milano, O barra O, 2011.

ŌSAWA Arimasa

Tuoni (Raimei), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

ŌTA Tadashi

Il kaiju del giardino (Kōen no kaijū), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

SAKUMOTO Yōsuke

Il giovane robot (Seishun robotto, 2015), trad. di Costantino Pes, Roma, Edizioni e/o, 2017.

SAN'YŪTEI Enchō

La lanterna delle peonie – Storia di fantasmi (Kaidan botan dōrō, 1886), trad. di Matilde Mastrangelo, Venezia, Marsilio, 2012.

SEI Shōnagon

Note del guanciale (Makura no sōshi, 993-1001), trad. di Rossella Savio (dal francese), Milano, Electa, 2015.

SEIKŌ Itō

Radio Imagination (Sōzō rajio, 2013), trad. di Gianluca Coci, Vicenza, Neri Pozza, 2015.

SETOUCHI Harumi

La virtù femminile (Jotoku, 1963), trad. di Lydia Origlia, Vicenza, Neri Pozza, 2014.

SHIBATA Yoshiki

Paura dal monte degli Dei (Tsukiyo, 1999), trad. di Massimo Soumaré, in *Onryo, avatar di morte*, Milano, Mondadori, 2012.

SHIBATA Toyo

Se sei triste guarda il cielo (Kujikenaide, 2009), trad. di Andrea Maurizi, Milano, Mondadori, 2012.

SHIGEMATSU Kiyoshi

Verso la prossima primavera: la festa dei morti (Mata tsugi no haru he – urabon'e, 2011), trad. di Andrea Maurizi, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

SHIMADA Sōji

Gli omicidi dello zodiaco (Senseijutsu satsujin jiken, 1981), Giovanni Borriello (dall'inglese), Firenze, Giunti, 2017.

SUKEGAWA Durian

Le ricette della signora Tokue (An, 2013), trad. di Laura Testaverde, Torino, Einaudi, 2018.

SUMII Sue

Il fiume senza ponti (Hashi no nai kawa, 1958), trad. di Antonietta Pastore, Roma, Atmosphere Libri, 2016.

TAKAMI Kōshun

Battle Royale (Batoru Rowaiaru, 1999), trad. di Tito Faraci, Milano, Mondadori, 2009.

TAKANO Kazuaki

Il protocollo ombra (Jenosaido, 2011), trad. di Vito Ogro (dall'inglese), Milano, Garzanti, 2015.

TAKASHI Yoichi

I misteriosi fuochi di Kumamoto, (*Shiranui*, 1970), trad. di Marcella Mariotti, Padova, Casadeilibri, 2014.

TANIZAKI Jun'ichirō

Le domestiche (*Daidokoro taibeki*, 1962), trad. di Gianluca Coci, Milano, Guanda, 2018;

Il club dei buongustai (*Bishoku kurabu*, 1919), trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi* (a cura di Ryoko Sekiguchi), Padova, Casadeilibri, 2017;

Sulla maestria (*Geidan*, 1933), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Adelphi, 2014;

Storie di Yokohama: tre racconti, trad. di Luisa Bienati, Venezia, Cafoscarina, 2011 [contiene: *La gente del porto* (*Minato no hitobito*, 1926), *Il fiore blu* (*Aoi hana*, 1922), *Ave Maria* (*Ave Maria*, 1923)].

TAWADA Yōko

Persona (*Perusona*, 1998), trad. di Daniela Moro, Venezia, Cafoscarina, 2018;

Memorie di un'orsa polare (*Etüden im Schnee*, 2014), trad. di Alessandra Iadicicco (dall'originale tedesco), Milano, Guanda, 2017.

TAYAMA Katai

Il futon (*Futon*, 1907), trad. di Ilaria Ingegneri, Venezia, Marsilio, 2015.

TERADA Torahiko

Lo spirito dello haiku (*Haiku no seishin/Natsume Sōseki sensei no tsuioku*, 1935-1932), trad. di Marco Taddei, Torino, Lindau, 2017;

I gatti (*Koneko*, 1921), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

TSUJI Hitonari

Il sogno nel dormiveglia (*Samenagara miru yume*, ???), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010;

Il Buddha bianco (*Hakufutsu*, 1997), trad. di Francesco Bruno, Milano, Tropea, 2010.

TSUTSUI Yasutaka

Otto scene di famiglia (Kazoku hakkei, 1972), trad. di Silvia Rota Sperti (dall'inglese), Firenze, Giunti, 2010.

UCHIDA Eizō

Il gatto (1934), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

UEHASHI Naoko

Il guardiano dello spirito (Seirei no moribito, 1996), trad. di Luca Tarenzi (dall'inglese), Milano, Salani, 2009.

UMEZAKI Haruo

Aspettando il pasto e altri scritti (Meshi matsu ma), a cura di Ryoko Sekiguchi, trad. di Ryoko Sekiguchi e Patrick Honnoré, in *Il club dei buongustai e altri racconti culinari giapponesi*, Padova, Casadeilibri, 2017;

La malattia di Re Gatto (Daiōneko no byōki, 1954), trad. di Diego Cucinelli, in *Gatti giapponesi. Ritratti felini dagli inizi del Novecento ai giorni nostri*, Padova, Casadeilibri, 2015.

UNNO Jūza

Il caso dell'omicidio del robot (Robotto satsujin jiken, 1931), *Il mondo dopo mille anni (Sennengo no sekai, 1939)*, trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017.

YAMAMOTO Tsunetomo

Hagakure. Il libro segreto dei samurai (Hagakure, 1906), trad. di Maki Kasano, Milano, Mondadori, 2009.

YAMAMURA Bochō

Chiruchiru-michiru (Chiruchiru-michiru, 1920), trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017.

YANG Yi

Un mattino oltre il tempo (Toki ga nijimu asa, 2008), trad. di Gianluca Coci, Roma, Fazi/Lain, 2010.

YOKOMITSU Riichi

Shanghai (Shanghai, 1932), trad. di Gianluca Coci, Roma, Atmosphere Libri, 2017.

YOKOMORI Rika

Riso, zuppa e verdure in salamoia (Meshi to shiru to tsukemono to), trad. di Massimo Soumaré, in *Foglie multicolori del sol Levante: narratori contemporanei giapponesi*, Torino, CS Libri, 2010.

YOKOYAMA Hideo

Uno Sette (Kuraimaazu bai, 2003), trad. di Bruno Forzan, Milano, Mondadori, 2018;
Sei Quattro (64 (Rokuyon), 2012) trad. di Laura Testaverde, Milano, Mondadori, 2017.

YOSHIDA Shūichi

L'uomo che voleva uccidermi (Akunin, 2007), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2017.

YOSHIKAWA Yakuhi

Crepuscolo (Yukikure, 2011), trad. di Laura Testaverde, in *Scrivere per Fukushima. Racconti e saggi a sostegno dei sopravvissuti del terremoto*, Roma, Atmosphere Libri, 2013.

YOSHIMOTO Banana

Le sorelle Donguri (Donguri shimai, 2010), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2018;
Another World. Il Regno – Volume 4 (Ōkoku sono 4 – Anazaa waarudo, 2010), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2017;
Il giardino segreto. Il Regno – Volume 3 (Ōkoku sono 3 – Himitsu no hanazono, 2005), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2016;
Il lago (Mizūmi, 2005), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2015;

Il dolore, le ombre, la magia. Il Regno – Volume 2 (Ōkoku sono 2 – Itami, ushinawareta mono no kage soshite mahō, 2004), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2014;
Andromeda Heights. Il Regno – Volume 1 (Ōkoku sono 1 – Andoromeda haitsu, 2002), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2014;
A proposito di lei (Kanojo ni tsuite, 2008), trad. di Giorgio Amitrano, Milano, Feltrinelli, 2013;
Moshi moshi (Moshi moshi Shimokitazawa, 2010), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2012;
Un viaggio chiamato vita (Jinsei no tabi wo yuku, 2006), trad. di Gala Maria Follaco, Milano, Feltrinelli, 2010;
Delfini (Iruka, 2006), trad. di Alessandro Giovanni Gerevini, Milano, Feltrinelli, 2010.

Yū Miri

Oro rapace (Gōrudo rasshu, 1998), trad. di Mimma De Petra, Milano, Feltrinelli, 2001.

YUMENO Kyūsaku

Negli occhi del maestro (Sensei no medama ni, 1924), *Amehuri bōzu (Amehuri bōzu, 1925)*, *Il cannocchiale prodigioso (Fushigina tōmegane, 1925)*, *I pazzi ridono (Kyōjin wa warau, 1932)*, trad. di Massimo Soumaré, in *Lo scudo dell'illusione. Racconti fantastici della letteratura giapponese moderna*, Roma, Atmosphere Libri, 2017

YUMOTO Kazumi,

Amici (Natsu no niwa, 1992), trad. di Daniela Guarino, Roma, Atmosphere Libri, 2014.

Bibliografia

Volumi

BENVENUTI Giuliana, CESERANI Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012

BIENATI, Luisa, SCROLAVEZZA, Paola, *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009

BIRNBAUM, Alfred (a cura di), *Monkey brain sushi. Narrativa giapponese contemporanea*, Milano, Mondadori, 2005

BOSCARO, Adriana, *Narrativa giapponese: cent'anni di traduzioni*, Venezia, Cafoscarina, 2000

CASANOVA, Pascale, *The world republic of letters*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2004

DE GRUCHY, John Walter, *Orienting Arthur Waley: Japonism, orientalism, and the creation of Japanese literature in English*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2003

ENGLISH, James F., *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2005

FERRETTI, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004

KŌNO Shion, *Sekai no dokusha ni tsutaeru to iu koto* (Comunicare con i lettori del mondo), Tōkyō, Kōdansha, 2014

河野至恩、『世界の読者に伝えるということ』、東京、講談社、2014

MACK, Edward, *Manufacturing Modern Japanese Literature. Publishing, Prizes and the Ascription of Literary Value*, Durham and London, Duke University Press, 2010

PELLITTERI, Marco, *Il drago e la saetta: modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Latina, Tunué, 2008

SAKAI Naoki, *Translation and Subjectivity*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997

VENUTI, Lawrence, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando Editore, 1999

VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, Londra, Routledge, 1998

Saggi in volume

ABE AUESTAD, Reiko, *Implications of Globalization for the Reception of Modern Japanese Literature: Murakami Haruki*, in Anna Guttman, Michel Hockx, George Paizis (a cura di), *The Global Literary Field*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2006, pp. 21-39

BARBIERI, Francesco Eugenio, *Letteratura giapponese e mercato globale. Dinamiche di promozione e ricezione*, in AA. VV., *Riflessioni sul Giappone antico e moderno*, Roma, Aracne editrice, 2018, pp. 427-445

CALVETTI, Paolo, *Note su ideologia nazionale e politica linguistica nel Giappone moderno*, in AA. VV., *Atti del XXV convegno di studi sul Giappone: Venezia, 4-6 ottobre 2001*, Venezia, Cartotecnica Veneziana Editrice, 2002, pp. 117-134

HIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, *On Bookstores, Suicides, and the Global Marketplace: East Asia in the Context of World Literature*, in Irmela Hijiya-Kirschnerreit (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, De Gruyter, 2013, pp. 133-145

MIYAKE, Toshio, "Il Giappone *made in Italy*: civiltà, nazione, razza nell'orientalismo italiano", in AA. VV., *Atti del XL convegno di studi sul Giappone: Torino, 22-24 settembre 2016*, in attesa di pubblicazione, pp. 607-627

NUMANO Mitsuyoshi, *Shifting Borders in Contemporary Japanese Literature: Toward a Third Vision*, in Irmela Hijiya-Kirschnerreit (a cura di), *Approaches to World Literature*, Berlino, De Gruyter, 2013, pp. 147-166

THE JAPAN FOUNDATION, *Hajime ni* (Introduzione), in *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation. Volume 1. Shedding light on Japan's youth*, Tōkyō, The Japan Foundation, 2012

THE JAPAN FOUNDATION, *Nihon no ai* (L'amore in Giappone), in *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation. Volume 3. Illuminating love in Japan*, Tōkyō, The Japan Foundation, 2014

THE JAPAN FOUNDATION, *Kako to no kaiwa, mirai e no michishirube* (Dialogo con il passato e indicazioni per il futuro), in *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation. Volume 5. Imagining Japan's tomorrow*, Tōkyō, The Japan Foundation, 2017

Articoli in periodici

RAIMONDO, Sergio, DE FORTUNA Valentina, CECCARELLI Giulia, “Bushido as allied: The Japanese warrior in the cultural production of Fascist Italy (1940-1943)”, *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, 12, 2, 2017

“Rassegna di attualità – segnalazioni bibliografiche”, *Il Giappone*, II, 2, 1962, p. 42

Articoli in quotidiano

CAMPAGNANI, Roberto, “Pesaro, la nostra Tokyo”, *La Repubblica*, 7 giugno 1984

FRUTTERO, Carlo, LUCENTINI, Franco, “Il Nobel Oe tacerà: un modello per molti”, *Tuttolibri*, anno XX, numero 931, supplemento a *La Stampa*, 19 novembre 1994

GATTI, Angelo Z., “Il dramma della solitudine nel Maestro del Giappone”, *Tuttolibri*, anno XXVII, numero 1270, supplemento a *La Stampa*, 28 luglio 2001

GIULIANI, Alfredo, “La dama del guanciale”, *La Repubblica*, 22 gennaio 1989

KEZICH, Tullio, “Pirandello e Mishima due stili, due mondi”, *La Repubblica*, 16 maggio 1985

PISU, Renata, “Boccaccio con occhi a mandorla”, *Tuttolibri*, anno VI, numero 9, supplemento a *La Stampa*, 8 marzo 1980

PISU, Renata, “La chiave che apre i segreti dell'erotismo giapponese”, *Tuttolibri*, anno IX, numero 384, supplemento a *La Stampa*, 3 dicembre 1983

Documenti tratti da internet

Aistugia (Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi), *Spoglio riviste: Il Giappone*, http://www.aistugia.it/1/upload/il_giappone.pdf, 01/06/2019

Akutagawa Shō jushō ichiran (Lista dei vincitori del premio Akutagawa), in *Nihon bungaku shinkōkai*, 2019, <http://www.bunshun.co.jp/shinkoukai/award/akutagawa/list.html>, 08/05/2019

Asiasphere, in “Atmosphere Libri”, 2018, <http://www.atmospherelibri.it/index.cfm?box=news&azione=view&idnews=28>, 03/06/2019

Casa editrice, in “Atmosphere Libri”, 2018, <http://www.atmospherelibri.it/casa-editrice.html>, 03/06/2019

FERRERO, Ernesto, *Il più longevo, prolifico e poliedrico traduttore dell’Einaudi*, in “Tradurre: pratiche, teorie, strumenti”, 2016, <https://rivistatradurre.it/2016/11/il-piu-longevo-prolifico-e-poliedrico-traduttore-delleinaudi/>, 18/03/2019

GOBETTI, Norman, *Da lingue ignotissime: le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell’estremo oriente*, in “Tradurre: pratiche, teorie, strumenti”, 2017, <https://rivistatradurre.it/2017/11/da-lingue-ignotissime/>, 18/03/2019

Intervista a Maria Teresa Orsi, in “La biblioteca dell’estremo Oriente”, 2012, <http://bibliotecaestremooriente.blogspot.com/2012/10/intervista-maria-teresa-orisi.html>, 18/03/2019

Intervista a Mauro Di Leo, editore di Atmosphere Libri, in “SoloLibri.net”, 2016, <https://www.sololibri.net/Intervista-a-Mauro-Di-Leo-editore.html>, 03/06/2019

Japan Book Publishers Association, *An Introduction to Publishing in Japan 2017-2018*, Tōkyō, Japan Book Publishers Association, 2017, <http://www.jbpa.or.jp/en/pdf/pdf01.pdf>, 10/04/2019

Japanese Literature Publishing Project, *JLPP to wa* (Cos’è il JLPP), in *Gendai Nihon bungaku no hon’yaku – fukyū jigyō*, 2010, <https://www.jlpp.go.jp/jp/aboutus/index.html>, 10/04/2019

La casa editrice, in “Marsilio Editori”, 2018, <http://www.marsilioeditori.it/marsilio-editori>, 03/06/2019

- La storia*, in “Neri Pozza Editore”, 2018, <http://neripozza.it/storia>, 03/06/2019
- La storia della casa editrice*, in “Beat Edizioni”, 2019, <https://www.beatedizioni.it/storia.php>, 03/06/2019
- Le tavole d'oro*, in “Neri Pozza Editore”, 2018, <http://neripozza.it/collane/le-tavole-doro?group=Le+Tavole+d%27Oro&page=0>, 03/06/2019
- Naoki Shō jushō ichiran (Lista dei vincitori del premio Naoki), in Nihon bungaku shinkōkai, 2019, <http://www.bunshun.co.jp/shinkoukai/award/naoki/list.html>, 09/05/2019
- Publishers’ Association for Cultural Exchange, *Accessing the Japanese Publishing Industry*, Tōkyō, Publishers’ Association for Cultural Exchange, 2015, http://www.pace.or.jp/information/AJPI_201509.pdf, 10/04/2019
- Publishers’ Association for Cultural Exchange, *Dai gojūkyūki 2018 nendo jigyō keikaku oyobini shūshi yosan* (Cinquantunesimo piano di attività in programmazione e preventivo di bilancio per l’anno fiscale 2018), Tōkyō, Publishers’ Association for Cultural Exchange, 2018, <http://www.pace.or.jp/aboutpace/2018keikaku-yosan.pdf>, 10/04/2019
- Si pubblicano sempre più libri (e cresce il numero degli editori)*, in “Il Libraio”, 2018, <https://www.illibraio.it/libri-pubblicati-editori-893625/>, 10/04/2019
- SNYDER, Stephen, *The Murakami Effect: on the Homogenizing Dangers of Easily Translated Literature*, in “Literary Hub”, 2017, <https://lithub.com/the-murakami-effect/>, 19/06/2019
- The Japan Foundation, *Support Program for Translation and Publication on Japan*, in “Japan Foundation”, 2019, https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/publication/supportlist_publish/support_p_21.html, 10/04/2019
- The Japan Foundation, *Worth Sharing – A selection of Japanese books recommended for translation. Volume 5. Imagining Japan’s tomorrow*, in “Japan Foundation”, 2017, https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/publication/supportlist_publish/worth_sharing/vol_5.html, 10/04/2019
- Ufficio studi AIE (Associazione Italiana Editori), *Rapporto sullo stato dell’editoria in Italia 2018 – Il consolidato 2017 con uno sguardo al primo semestre 2018*, Milano,

Associazione Italiana Editori, 2018,

https://www.aie.it/Portals/_default/Skede/Allegati/Skeda105-4259-2018.10.10/Rapporto%202018_La%20Sintesi.pdf?IDUNI=ffe0hlt5ttvrbyexgc4i2mga8479, 28/05/2019

Ufficio studi AIE (Associazione Italiana Editori), 2019. *Dati e prospettive del libro in Italia*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2019,

https://www.aie.it/Portals/_default/Skede/Allegati/Skeda105-4416-2019.5.10/10_05_Mercato_2019.pdf?IDUNI=ffe0hlt5ttvrbyexgc4i2mga5488, 28/05/2019

Vorrei usare quest'ultima pagina per ringraziare le persone che mi hanno aiutato nella stesura di questa tesi, a partire dalla relatrice, la professoressa Caterina Mazza, e dal correlatore, il professor Pierantonio Zanotti. In modo particolare, il mio riconoscimento va a tutti coloro che hanno dedicato una porzione più o meno grande del loro tempo a me e alla mia ricerca e senza il cui contributo essa sarebbe stata sicuramente più povera. Grazie, quindi, al professor Giorgio Amitrano, alla professoressa Luisa Bienati, a Francesca Diotallevi, alla professoressa Sonia Favi, alla professoressa Gala Maria Follaco, a Sabine Schultz e alla dottoressa Laura Testaverde e, in particolare, al professor Gianluca Coci, ad Antonietta Pastore e alla professoressa Paola Scrolavezza.

Ho la fortuna di avere una lista molto lunga di familiari, amici, conoscenti e persone importanti che mi sono stati vicini e mi hanno sostenuta in questi anni di università e non solo. Il mio ringraziamento più sentito va a tutti loro.