



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa medi-
terranea

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Davanti allo specchio

La ricerca dell'identità in quattro racconti di
Edogawa Ranpo

Relatore

Ch. Prof. Luisa Bienati

Correlatore

Ch. Prof. Toshio Miyake

Laureando

Altan Couvert
Matricola 832987

Anno Accademico

2015 / 2016

要旨

人文学の学術的な論文の中にある、〈推理小説〉と〈自己意識〉と〈現代性〉には、概念に繋がりがあある。その繋がりの重大さと意味合いをよりよく理解するために、現代推理小説をもっとも具体化している作家である江戸川乱歩の作品の中から四作品を分析した。『一人二役』、『パノラマ島綺譚』、『目羅博士の不思議な犯罪』、そして『猟奇の果』である。この四作品を選択した理由は、以下の共通点があったからだ。

これらの作品はすべて同じトポスによって貫かれている。それはまず、自己意識の探求というトポスであること、つまり、個々の主人公の〈伝統的〉な自己意識から〈現代的〉な自己意識への過程を書いている。

この四作品はすべて戦間期に書かれており、著者・江戸川乱歩の社会や人間関係を映し出す鏡にもなっている。戦間期は日本社会全体に変化をもたらし、日本人全員の生き方も革新的に変わってしまった。伝統的に集団主義であった日本社会は開国と共に西洋の影響を受け、個人主義になり、人々に新たな自己意識を探求する責任を与えた。乱歩作品の中にも、この探求の例が幾つか見受けられる。その数ある例の中から、『一人二役』、『パノラマ島綺譚』、『目羅博士の不思議な犯罪』、『猟奇の果』に焦点を絞った理由は、これらの作品は、自己意識の探求のほかに、もう一つのトポスを使って書かれているからである。

それはドッペルゲンガー、つまり主人公（又はほかの登場人物）と瓜二つの容姿を持つ人物がいるというトポスである。登場人物を鏡の前に置き、鏡の中に写った自身に違いない人物を眺めさせ、乱歩は自己意識を意識的に把握する瞬間をはっきり描写して、その心理的混乱を分析し、理解しようとしている。

自己意識を成立させ、維持するために重大な成分は、まず「認識」なのである。自己意識は周りの人々の認識によって生産され、修正されて、ある意味その人々に完全に依存しているともいえる。今回取り上げた四作品の中で、「家族」、「友人」、「同僚」、「知人」などのような人間関係は登場人物の自己意識の探求のために「碇」のような物になっている。

「碇」はある意味、登場人物が持つ元の自己意識の維持を容易にすると同時に、新たな自己意識への進行を妨げることもある。『一人二役』では主人公の変化は夫人によって見抜かれているのと反対に、『パノラマ島綺譚』の主人公は、自分のドッペルゲンガーである故・菰田源三郎の夫人によって、ユートピアの有頂天から地獄の奥底に投げ出されてしまう。『目羅博士の不思議な犯罪』はほかの三作品とは異なり、少し本格推理小説に近い作品で、名探偵めいた主人公と目羅博士の対決を描写している短編小説である。目羅博士は、とある建物と鏡のように寸分違わぬ建物と部屋を使い人々をだまし、自殺させるという手段を使って、いろいろな人殺しを犯す。この奇妙な殺し方をさらに分析してみると、鏡の中の自分自身へ抱く恐怖を描いた不思議な物語ということだけではなく、自己意識を失い、したくない事をさせられる恐怖についての物語であることが解る。この作品に登場した自殺者は「碇」というものを持っていないからこそ、彼等は普通以上に目羅博士の不思議な殺し方に脆弱であったと言える。

最後に分析する作品、『獵奇の果』の作中では、ドッペルゲンガーは日本社会のどこかに隠れ潜んでいるので「碇」とする人間関係を探るのは少し困難である。本物か偽物かわからない人々の中で生き、誰をも信頼できない世間の中で生活を送っている人物は、自己意識を持続できる「碇」がないからである。たった一つの「碇」となっている団体は「白蝙蝠」という犯罪団であるが、その影響を受けて生きている人物は必然的に変わってしまう。

以上の四作品を取り上げ分析し、その背景となっている戦間期の日本社会、又はその著者・江戸川乱歩の心理をもう少し理解していきたい。

Indice

要旨	III
INTRODUZIONE	VII
1.....	VII
2.....	IX
3.....	XI
CAPITOLO 1 - CHE COS'È L'IDENTITÀ? DEFINIZIONI, CONTESTI E INTERPRETAZIONI.....	1
1. L'IDENTITÀ SOCIALE	2
2. L'IDENTITÀ PSICOLOGICA.....	4
3. L'IDENTITÀ FILOSOFICA	8
4. L'IDENTITÀ GIAPPONESE	11
5. L'IDENTITÀ DELL'IDENTITÀ	19
CAPITOLO 2 - LA MODERNITÀ NEL GIAPPONE INTERBELLICO.....	21
1. PRECEDENTI STORICI: LA RESTAURAZIONE MEIJI	22
2. LA CITTÀ COME CENTRO: TOKYO.....	24
3. LA CITTÀ ALIENA.....	26
3.1. <i>L'inedia della ripetizione: "Un altro mondo"</i>	28
3.2. <i>La solitudine nella moltitudine: "Il Robinson Crusoe nella folla"</i>	31
4. UNA NUOVA IDENTITÀ.....	34
CAPITOLO 3 - IL RIFIUTO DEL SÉ: UNA PERSONA, DUE RUOLI E LA STRANA STORIA DELL'ISOLA PANORAMA..	37
1. LO SGUARDO CREATORE: <i>UNA PERSONA, DUE RUOLI</i>	37
1.1. <i>Tedio e pulsioni</i>	40
1.2. <i>I due T.</i>	41
1.3. <i>Nuovi romanzi</i>	45
2. OSSESSIONANTI UTOPIE: <i>LA STRANA STORIA DELL'ISOLA PANORAMA</i>	46
2.1. <i>Cercare l'io</i>	48
2.2. <i>Uccidere l'io</i>	52
2.3. <i>Rubare l'io</i>	56
2.4. <i>Perdere l'io</i>	58
2.5. <i>Tradire l'io</i>	60
3. IL RIFIUTO DEL SÉ	61
CAPITOLO 4 - L'IDENTITÀ RUBATA: I MISTERIOSI CRIMINI DEL PROFESSOR MERA E AI LIMITI DEL BIZZARRO..	64
1. GIOCO DI SPECCHI: <i>I MISTERIOSI CRIMINI DEL PROFESSOR MERA</i>	64
1.1. <i>Lo specchio del giorno</i>	66
1.2. <i>Lo specchio del protagonista</i>	68
1.3. <i>Lo specchio dell'io</i>	70
2. DUE PERSONE, UN RUOLO: <i>AI LIMITI DEL BIZZARRO</i>	75
1.1. <i>Ortodosso ed eterodosso</i>	77
1.2. <i>Tokyo e Nagoya</i>	82
1.3. <i>Corpo e mente</i>	83
3. L'IDENTITÀ RUBATA.....	87
CONCLUSIONE	89
BIBLIOGRAFIA	94

Introduzione

1.

Modernità, identità personale e *suiiri shōsetsu* (推理小説, i "romanzi deduttivi" giapponesi, assimilabili per la maggior parte a quelli che nella letteratura italiana vengono denominati "libri gialli") sono tre nozioni spesso collegate l'una con l'altra nei trattati accademici sul Giappone. Che siano essi posti in semplici relazioni causa-effetto o che vengano trattati come punti salienti di analisi più complesse, questi tre concetti sono importanti fattori in numerosi saggi, e attraverso la loro comprensione spesso è stato capito qualcosa in più degli aspetti letterari e psicologici della modernità giapponese. Il romanzo moderno (con particolare attenzione per gli aspetti visivi e psicologici dei *suiiri shōsetsu*) viene frequentemente interpretato come conseguenza diretta di uno spostamento sociale verso la modernità¹; inoltre, Karatani Kōjin nel suo *Origins of Japanese Modern Literature* afferma che i romanzi sono una delle possibili modalità introspettive di un'esplorazione identitaria moderna². Osservando la situazione così come è stata appena enunciata, potrebbe sembrare di avere a che fare con una progressione lineare: la modernità è catalizzatrice di romanzi gialli e l'identità è di conseguenza una delle possibili esplorazioni di tali opere. Come vedremo più avanti, tuttavia, questi tre punti sono interconnessi in maniera più complessa di quanto non potrebbe apparire a prima vista.

Pubblicando la sua prima storia breve, *La moneta di rame da due sen*

¹ Per ulteriori informazioni sullo *suiiri shōsetsu* nel Giappone moderno, vedi KAWANA Sari, *Murder Most Modern - Detective fiction & Japanese Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

² L'argomento dell'identità nel romanzo giapponese è affrontato in KARATANI Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature [Nihon kindai bungaku no kigen]*, trad. di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993, cap. 2, "The Discovery of Interiority", pagg. 45-75.

(二銭銅貨, *Nisen dōka*) nel 1923, Edogawa Ranpo si posiziona saldamente tra i pionieri del "romanzo del mistero" giapponese: questo suo primato storico, assieme alla vastità della sua produzione, lo rendono ancora oggi uno degli autori di *suiiri shōsetsu* più importanti nonché uno dei più analizzati a livello accademico. Tra i vari temi che popolano i suoi racconti, quelli che godono di maggior analisi critica sono la peculiare visualità del suo grottesco³ e il suo frequente uso dei *topoi* narrativi del *doppelgänger*⁴ e della deformazione (fisica o sociale, intesa come devianza)⁵; sono stati tracciati inoltre molti paralleli tra le sue opere e quelle di Edgar Allan Poe⁶, un'ispirazione che Edogawa non ha mai tenuto nascosta, come si può evincere dal suo nome d'arte. A mio parere da questa rosa di analisi critiche manca tuttavia una reinterpretazione delle sue opere dal punto di vista della ricerca dell'identità personale dell'uomo moderno.

Una simile rilettura avrebbe molti meriti; infatti, se è vero che l'arte imita mimeticamente la vita allora è altresì vero anche l'opposto, cioè l'anti-mimesi wilhdiana: "Life imitates Art far more than Art imitates Life"⁷. Terry Eagleton, nel suo *Literary Theory, an Introduction* afferma:

In the eighteenth century [...] literature did more than 'embody' certain social values: it was a vital instrument for their deeper entrenchment and wider dissemination".⁸

Io credo che, seppure in forma minore e meno esplicita, questa funzione della letteratura non sia mai del tutto sparita. In quanto autore di opere entrate ormai a far parte del canone letterario classico giapponese e in quanto, dunque, al

³ Vedi YOSHIKUNI Igarashi, "Edogawa Ranpo and the Excess of Vision: An Ocular Critique of Modernity in 1920s Japan", *positions: east asia cultures critique*, 13, 2, 2005, pagg. 299-327. Si può trovare inoltre un'interessante analisi de *L'omicidio della collina D.* (D坂の殺人事件, 1925) dal punto di vista della visualità in 栗田卓、「「推理」することと〈欲望〉すること 江戸川乱歩「D坂の殺人事件」論」、立教大学大学院日本文化論叢、第14巻、2014年、pagg. 73-90.

⁴ Vedi Baryon Tensor POSADAS, *Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity*, Tesi di dottorato discussa nel Department of East Asian Studies, University of Toronto, 2010, capp. 1, 4.

⁵ Vedi Jim REICHERT, "Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "*Kotō no oni*"", *Journal of Japanese Studies*, 27, 1, 2001, pagg. 113-141.

⁶ Vedi William MARLING & 門口弘枝、「エドガー・アラン・ポーの理想的読者：江戸川乱歩」、神戸女学院大学論集、第48巻1号、2001年、pagg. 25-41.

⁷ Oscar WILDE, *Intentions*, New York, The DeVinne Press, 1905, pag. 32.

⁸ Terry EAGLETON, *Literary Theory - An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pag. 15.

tempo stesso prodotto e produttore della sua epoca, Edogawa è l'oggetto ideale per una rilettura. Rivalutando alcune tra le sue prime opere dal punto di vista della ricerca dell'identità, si potranno ottenere rilevanti informazioni sui processi che, attraverso la letteratura, hanno contribuito a creare e a formare l'identità personale nei giapponesi.

Per affrontare questo tema la mia analisi verterà su quattro lavori di Edogawa: due romanzi e due storie brevi. Durante i suoi 71 anni di vita, Edogawa ha prodotto più di cento opere tra romanzi, storie brevi e saggi; non è stato semplice sceglierne un numero così ristretto attingendo da una così vasta produzione, tuttavia i quattro lavori che ho selezionato hanno la peculiarità di trattare la tematica dell'identità "allo specchio", ovvero sono opere che pongono i propri personaggi di fronte a sé stessi. Ho scelto questo particolare sottoinsieme di tematiche poiché credo che l'identità sia uno dei meccanismi psicologici più inconsci, e in quanto tale ritengo che possa essere analizzata al meglio proprio quando cessa di funzionare, nel momento cioè in cui smette di dirci chi siamo noi e perché non siamo invece un'altra persona.

2.

Come già anticipato, a prima vista potrebbe sembrare che la modernità, i romanzi gialli e l'identità possano essere tre nozioni collegate da una semplice relazione causa-effetto (la modernità porta alla produzione della letteratura moderna, che a sua volta esplora, tra i vari altri temi, quello dell'identità); tuttavia, la realtà è meno lineare di quanto possa apparire. La letteratura è sempre stata allo stesso tempo frutto e radice del proprio tempo: i testi assurgono alla "letterarietà" (prendendo in prestito la terminologia da Eagleton) poiché esemplificano i valori e le ideologie di una data epoca. Non è però raro che le opere ritenute letterarie finiscano per godere di un maggior pubblico, diventando di conseguenza veicoli ideali per la propagazione di *mores* e modelli ideologici⁹. In questo modo il romanzo moderno diviene un vettore per la disseminazione dei valori moderni; a questo ultimo fattore possiamo unire l'accreditata idea che vede il passaggio alla

⁹ Terry EAGLETON, *Literary Theory...*, introduzione e cap. 1.

modernità e l'ispirazione a valori occidentali come causa di uno spostamento giapponese da un più tradizionale collettivismo (集團主義, *shūdan shugi*) ad un sistema di valori più individualista (個人主義, *kojin shugi*)¹⁰ - come vedremo nel prossimo capitolo, l'individualità è un concetto strettamente correlato con l'identità. Se dovessimo tracciare nuovamente un ipotetico grafico che esemplifichi le relazioni tra i suddetti tre concetti, potremmo trovarci più in difficoltà nel caso in cui volessimo provare a individuare dove siano le cause e dove gli effetti.

Tenendo a mente il grafico appena accennato, dovrebbe divenire chiaro perché ho scelto di dare piena attenzione al concetto di identità. Per quanto riguarda l'autore, ritengo che Edogawa sia la scelta ideale, in quanto uno degli scrittori più influenti in un genere letterario che è stato frequentemente adoperato per rappresentare la modernità giapponese durante il periodo interbellico.

Nella sezione precedente è stato affermato che la metodologia che verrà utilizzata consisterà nell'analisi di testi che presentano personaggi di fronte ai propri doppi: proverò di seguito a fornire le motivazioni di questa mia scelta. Come sarà approfondito nel prossimo capitolo, ritengo che l'identità sia uno dei meccanismi psicologici meglio celati che l'essere umano possieda. Cosa rende una persona A esclusivamente quella persona A e non una qualsiasi altra persona B, C o D è un dilemma che è stato da sempre oggetto di innumerevoli disamine di carattere più o meno filosofico. Chiedendo in prestito un ragionamento da Fichte, uno dei metodi più diffusi per descrivere qualcosa è tramite definizione apofatica, ovvero delineando ciò che quel qualcosa non è: si tratta anche dell'*omnis negatio est determinatio* spinoziano¹¹, ed è un processo che è possibile identificare anche nella creazione dell'*io*¹². L'*io* è subconsciousamente definito tramite confronto, tracciando una linea tra *io* e *non-io*, tra Sé e Altro. Seguendo questa

¹⁰ Vedi Sharon Hamilton NOLTE, "Individualism in Taishō Japan", *The Journal of Asian Studies*, 43, 04, 1984, pagg. 667-684.

¹¹ Concetto espresso per la prima volta in una lettera a Jarig Jellis. Vedi Baruch SPINOZA, *The Letters*, trad. di Samuel Shirley, Indianapolis, Hackett Publishing, 1995, pagg. 258-260.

¹² Fichte contrappone l'*io* pensante all'oggetto pensato: per maggior informazioni vedi Johann Gottlieb FICHTE, *The Science of Knowing - J. G. Fichte's 1804 Lectures on the Wissenschaftslehre*, trad. di Walter E. Wright, Albany, State University of New York Publishing, 2005, pagg. 24-27.

linea di pensiero, è possibile che questa serie di processi subconsci smetta temporaneamente di funzionare quando l'io viene posto di fronte ad un Altro identico a Sé, un Altro che non offre differenze e che rende quindi temporaneamente impossibile il processo di auto-descrizione negativa. Il doppelgänger¹³ dunque cancella la linea tra Sé e Altro, annulla i confronti e obbliga l'io ad un momento di rivalutazione e riconfigurazione.

Tra gli innumerevoli scritti di Edogawa, ce ne sono molti in cui l'autore gioca con il *topos* narrativo del doppio, e tra questi ne ho selezionati quattro su cui concentrare la mia analisi (tutti inediti in italiano, due dei quali mai tradotti). Idealmente, questi quattro lavori possono essere ascritti a due ampie categorie: nella prima vediamo *Una persona, due ruoli* (一人二役, *Hitori futayaku*, 1925) e *La strana storia dell'isola Panorama* (パノラマ島綺譚, *Panoramatō kidan*, 1926-1927), opere nelle quali l'identità è volontariamente persa nel tentativo di assumere un'altra; nella seconda categoria troviamo *Ai limiti del bizzarro* (猟奇の果, *Ryōki no hate*, 1930) insieme a *I misteriosi crimini del Professor Mera* (目羅博士の不思議な犯罪, *Mera hakase no fushigi na hanzai*, 1931), racconti nei quali il sé è invece posto, suo malgrado, di fronte al proprio doppio.

3.

Per cercare di spiegare adeguatamente il mio ragionamento ho strutturato la tesi in quattro capitoli. I primi due forniranno le basi teoriche, mentre gli ultimi due, di natura più pratica, si occuperanno di analizzare i testi selezionati. Nel Capitolo 1, esaminerò il concetto di identità personale, cominciando con un breve excursus attraverso alcune delle teorie più accreditate su questo tema e andando ad analizzare la relazione tra le suddette interpretazioni e la realtà dell'identità in Giappone.

Il Capitolo 2 tratterà il concetto di modernità e la sua relazione con l'identità. Aprendo con una storia sommaria della modernità giapponese e delle sue

¹³ Sebbene la grafia più corretta sia quella tedesca di *doppelgänger*, ho deciso di optare per la versione senza *umlaut*, sia per semplicità di stesura che per via dell'ormai diffuso utilizzo anche nella lingua italiana di questa parola.

manifestazioni a livello sociale, continuerò esplorando la configurazione particolare che la modernità ha assunto durante il periodo interbellico, poiché è stato quello il contesto storico che ha fatto da sfondo alla stesura dei quattro racconti di Edogawa che verranno analizzati. Urbanizzazione, alienazione, perdita dell'identità rurale e confronto con la moltitudine saranno alcuni dei temi discussi in questo capitolo.

Nel Capitolo 3 si procederà analizzando la prima metà dei lavori selezionati, ovvero quelle opere nelle quali l'identità è volontariamente perduta. Qual è il significato della negazione volontaria della propria identità? Che messaggio si può ricavare da una rilettura di *Una persona, due ruoli* e de *La strana storia dell'isola Panorama* attraverso questa lente? Perché Ranpo ha scelto questo tema per queste due opere? Queste ed altre saranno le domande a cui si cercherà di dare risposta in questo capitolo.

La seconda metà dei lavori verrà analizzata nel Capitolo 4: la perdita forzata dell'identità e la scoperta dell'altro uguale a sé stesso saranno il fulcro di questa sezione. Attraverso la rilettura de *I misteriosi crimini del professor Mera* e di *Ai limiti del bizzarro* si cercherà di tracciare alcuni paralleli tra questi temi e le nozioni esplorate nei primi due capitoli teorici.

Con questo viaggio letterario e psicologico attraverso alcuni dei primi importanti *suiiri shōsetsu*, spero di arrivare a conoscere qualcosa di più sui processi del Giappone interbellico in un momento di radicale cambiamento nell'identità personale. Sono perfettamente conscio del fatto che, decidendo di interpretare una piccola frazione della produzione letteraria di un singolo autore come significativa dell'attitudine di un intero popolo, potrei venire tacciato di eccessiva generalizzazione; ciononostante credo che anche se dovessi fallire nell'intento di scoprire qualcosa di nuovo su ciò che mi sono prefissato, sarò almeno riuscito a comprendere qualcosa di più su una delle menti più brillanti e visionarie che abbiano mai raccontato il Giappone.

Capitolo 1

-Che cos'è l'identità? Definizioni, contesti e interpretazioni-

La nozione di identità è da sempre stata un nodo difficile da sbrogliare: una sua completa disamina prenderebbe molto più tempo e spazio di quanto io non disponga, e per quanto questo concetto sia chiave di volta e stele di Rosetta della presente dissertazione, ritengo sia sufficiente esaminarne la superficie, senza addentrarsi necessariamente nelle minuzie che ciascuna disciplina intellettuale ha speso secoli ad approfondire.

Alla voce "identità" dell'enciclopedia Treccani si possono trovare tre definizioni particolarmente pertinenti per lo scopo di questa tesi:

FILOSOFIA - PRINCIPIO DI I.: Viene così chiamato il principio che [...] si suol esprimere nella forma $A \text{ è } A$.

PSICOLOGIA: L'i. è una delle caratteristiche formali dell'Io, che avverte la propria uguaglianza e continuità nel tempo come centro del campo della propria coscienza. La percezione di avere un'i. personale e la consapevolezza che gli altri la riconoscano è condizione necessaria della sanità psichica.

SCIENZE SOCIALI: Il complesso degli elementi e dei processi relativi all'individuazione di una persona, o di un soggetto collettivo, in quanto tale, da parte di sé o da parte degli altri.¹

Come si può vedere, tre importanti contesti per il concetto di identità sono la dimensione sociale, quella psicologica e quella filosofica, ed è da questi tre punti di vista (ma in ordine inverso rispetto a quello in cui vengono enumerati dall'enciclopedia Treccani, per cercare di stabilire una continuità causa-effetto) che ho intenzione di approcciarla e di provare ad offrirne una definizione che possa aiutare nell'analisi delle opere di Edogawa.

¹ *identità*, in "Enciclopedia Treccani", <http://www.treccani.it/enciclopedia/identita/>, 14 settembre 2016.

1. L'identità sociale

L'identità è una costruzione di carattere innanzitutto sociale, in quanto creata e costantemente modificata in funzione di e mediante il confronto con il gruppo sociale entro il quale il soggetto si muove. Utilizzando le influenze che, consciamente o meno, gli vengono fornite dalle sue relazioni, ogni persona² scrive e vive inconsapevolmente una sua biografia individuale³: se la persona in questione viene, ad esempio, lodata per la sua puntualità, essa procederà allora ad aggiungere questo tratto alla lista delle sue qualità percepite, se le si viene spesso ripetuto che ha del talento per la cucina, lei reagirà dedicandovisi per più tempo oppure, nel caso di alcune personalità, rifiutando di occuparsene affatto, e così via. Ovviamente, quanto appena detto non è da limitarsi esclusivamente ad esternazioni esplicite: un qualsivoglia atteggiamento non-verbale può apportare per alcune identità più correzioni biografiche di quante ne possano fornire un commento od un'esternazione verbale esplicita.

Un altro dei processi mediante il quale un soggetto riscrive la propria biografia è tramite il confronto con i membri della propria famiglia, del proprio cerchio di amicizie, o del proprio ambiente lavorativo: attraverso l'osservazione e il giudizio del comportamento, dei valori e delle abitudini altrui, il soggetto formula valutazioni in merito a sé stesso (autostima, concetto sul quale ritorneremo nella prossima sezione) e, in base a queste verifiche qualitative, assume comportamenti di imitazione o di rifiuto del modello offertogli. Un fattore da osservare è che l'identità difficilmente opera meccanismi

² "Persona" è un altro concetto controverso e di difficile definizione universale, ma che, per lo scopo di questa tesi, corrisponde con la descrizione che ne traccia lo psicologo Charles Taylor: "A person is a being who has a sense of self, has a notion of the future and the past, can hold values, make choices; in short, can adopt life-plans". Per maggiori informazioni sul concetto di persona secondo Taylor, vedi Charles TAYLOR, *Human Agency and Language - Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, cap. 4, "The concept of a person", pagg. 97-114. La definizione appena fornita sottintende che alcuni esseri umani non siano qualificabili come persone: ad esempio i bambini, o i pazienti in stato vegetativo. Patrick Bailey, in merito, afferma: "The implication, then, is that persons are not things we simply are; rather, what is implied is that persons are things we become as we acquire the appropriate characteristics of personhood. Yet another implication is that, if we were to lose these criteria, we would lose our status of personhood". Vedi Patrick BAILEY, *Concerning Theories of Personal Identity*, tesi magistrale discussa nel Department of Philosophy, University of South Florida, 2004, pag. 2.

³ Anthony GIDDENS, *Modernity and Self-Identity - Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991, pag. 14.

di mitigazione delle influenze esterne: la scrittura biografica è un processo inconscio, lontano dalle giustificazioni e dalle contestualizzazioni delle alterità che possono essere effettuate consciamente. Ciò implica che il meccanismo di riscrittura biografica in un certo senso oggettivizza la soggettività: se l'opinione puramente *soggettiva* di un soggetto A possiede la potenzialità di modificare la percezione di sé, seppur in forma minore, di un soggetto B, questo processo implica che il soggetto B abbia inconsciamente *oggettivizzato* un'opinione *soggettiva*, rendendola a tutti gli effetti vera per quanto riguarda la propria percezione. In breve, le parole "oggettivo" e "soggettivo", nel contesto dell'identità personale, sembrano perdere parzialmente di senso.

Modificare e alterare costantemente la propria concezione di sé e la propria identità biografica sono azioni di fondamentale importanza per il soggetto, poiché contribuiscono ad un suo migliore inserimento nel contesto sociale in cui egli interagisce. Questo migliore inserimento, a sua volta, conferisce al soggetto una sensazione di appartenenza (una sorta di conferma interiore della correttezza delle proprie scelte); allo stesso tempo un soggetto integrato con successo in un dato ambiente raggiunge, da un punto di vista sociale, la propria realizzazione, poiché capace di adeguarsi a norme e regole comportamentali esterne, e poiché in grado di modificare le parti di sé che non vi si conciliano, al fine di contribuire al proprio contesto sociale.⁴ Il riuscito inserimento nella società è un altro *feedback*, parallelo alla sensazione di appartenenza ma "esterno", che conferma al soggetto la "correttezza" (sempre relativamente ai termini e alle modalità stabilite dal contesto sociale) delle proprie scelte.

Dunque il contesto sociale definisce e modifica l'identità: questo implica che da una moltitudine di contesti sociali derivi una moltitudine di identità differenti⁵. Nel periodo premoderno le configurazioni sociali collegate ad una singola persona erano limitate in numero e in varietà: la realtà localizzata e la concezione ristretta di spazio nelle società pre-globalizzazione confinavano i contesti sociali in cui un soggetto si poteva muovere ad una rosa relativamente povera di situazioni. In contrasto, la mo-

⁴ Marta Björg HERMANNSDÓTTIR, *Self-Identity in Modernity*, tesi discussa nella Faculty of Humanity and Social Sciences, University of Akureyri, 2011, pag. 20.

⁵ HERMANNSDÓTTIR, *Self-Identity...*, pag. 23.

dernità (come vedremo più avanti) con il suo eterno fiorire di nuove realtà sociali genera una frammentazione dell'identità personale⁶, costretta ad adattarsi e a mutare continuamente per soddisfare richieste sempre più varie e differenti. A partire da ogni cerchia di amicizia, ogni ambiente lavorativo, fino ad ogni singola relazione di parentela, ogni singolo rapporto interpersonale: ognuno di questi contesti nella modernità necessitano di regole comportamentali differenti, e l'identità non ha altro modo di adeguarsi se non frammentandosi.

Identità sociale, identità nazionale, identità culturale, identità sessuale, identità religiosa: questi sono nomi che caratterizzano serie complesse di scelte sociali (principalmente inconsce) che il soggetto compie per definirsi e per trovare il proprio ruolo nella propria comunità. Più ampio l'orizzonte della suddetta comunità, più numerose diventano le possibilità, e di conseguenza maggiori sono le scelte che il soggetto si trova a compiere.⁷ Questa è un'altra delle conseguenze della modernità, che tramite i suoi meccanismi di distaccamento dai modelli premoderni di spazio e tempo⁸ eleva il singolo rendendolo capace di interfacciarsi con realtà sempre più ampie.

2. L'identità psicologica

Secondariamente, l'identità è una costruzione psicologica. Alcune componenti importanti che contribuiscono alla sua formazione sono i concetti di autostima e quello che in inglese viene definito *self-schema*, e che potrebbe essere tradotto con "auto-schema" o "schema di sé".

Riportando la definizione sommaria che ne dà Hewitt,

Self-esteem is generally (but imprecisely) defined as the evaluative dimension of the self-concept⁹. It is viewed as a psychological state of self-evaluation on a scale that ranges from positive (or self-affirming) to negative (or self-denigrating)¹⁰.

⁶ HERMANNSDÓTTIR, *Self-Identity...*, pag. 31.

⁷ GIDDENS, *Modernity...*, pagg. 80-87.

⁸ GIDDENS, *Modernity...*, pag. 17.

⁹ Hewitt definisce con *self-concept* l'insieme di convinzioni che una persona possiede in riguardo a se stessa. *Self-esteem* è il processo di valutazione del suddetto insieme.

¹⁰ John P. HEWITT, "The Social Construction of Self-Esteem", in C.R. Snyder, Shane J. Lopez (a cura di), *Handbook of Positive Psychology*, London, Oxford University Press, 2002, pag. 135.

Dunque l'autostima è un momento di riflessione che il soggetto conduce, prendendo per oggetto ciò che percepisce come sé. Che esso coincida o meno con il suo "vero sé" (sempre che ne esista uno) è irrilevante, in quanto, come già affermato nella sezione precedente, nei discorsi sull'identità la differenza tra oggettivo e soggettivo è meno definita di quanto possa sembrare. Il soggetto organizza dunque i tratti percepiti in riguardo alla propria identità, giudicandoli e dividendoli tra "positivi" e "negativi". Ma qual è il criterio di giudizio in base al quale questi attributi vengono categorizzati? Si potrebbe pensare di operare in base a un ipotetico metodo di valutazione personale, o di seguire una presunta morale universale, ma è nuovamente il contesto sociale a creare il modello da seguire e a decidere cosa è positivo per la comunità e cosa non lo è. Ciò che per una data società potrebbe essere percepito come un comportamento positivo e dunque incoraggiato, potrebbe, in un'altra società, venire invece trattato come dannoso e negativo per la comunità. In merito a questo argomento, Solomon, Greenberg, Pyszczynski¹¹ e lo stesso Hewitt¹² affermano che l'autostima non derivi da una matematica corrispondenza tra tratti "positivi" e sensazioni favorevoli in riguardo alla propria condotta (e viceversa), ma che sia bensì semplicemente una vaga percezione di sé derivata dall'adempimento o meno di ciò che viene richiesto dal contesto sociale in cui il soggetto si muove.

Attraverso il meccanismo di "auto"regolazione dell'"auto"stima ("auto" tra virgolette poiché, come appena visto, gli standard secondo i quali questa regolazione viene effettuata tutto sono fuorché provenienti dal soggetto stesso), l'individuo crea e organizza le proprie qualità percepite in *schema*, strutture cognitive relative ad una particolare dimensione caratteriale. Ogni *schema* è costituito da un insieme di comportamenti, modi di agire e modi di pensare attribuiti ad un determinato sottogruppo sociale; questa attribuzione avviene in maniera più o meno arbitraria a seconda dei casi, e ciò che viene ascritto ad un dato *schema* può variare a seconda del contesto sociale e di altri fattori. Se un determinato individuo riconosce, ad esempio, in sé lo

¹¹ "Self-esteem is a culturally derived construction that is dependent on sources of social validation, it is essentially defensive in nature, and it functions to provide a buffer against core human fears", vedi Tom PYSZCZYNSKI, Jeff GREENBERG, Sheldon SOLOMON et al., "Why Do People Need Self-Esteem? A Theoretical and Empirical Review", *Psychological Bulletin*, 130, 3, 2004, pag. 437.

¹² HEWITT, "The Social...", "Deconstructing Self-Esteem", pagg. 136-137.

schema dell'introverso, egli si sentirà in dovere di comportarsi come tale, assumendo di conseguenza modi di agire o di pensare che potrebbero teoricamente non appartenere¹³. Una caratteristica interessante dei *self-schema* è che, una volta adottati e riconosciuti come propri, essi tendono ad influenzare il modo in cui il soggetto percepisce, ricorda, esperisce il mondo; questa modificata percezione contribuisce a sua volta ad una rinnovata conferma dello *schema* adottato, in un circolo vizioso di difficile interruzione. L'adozione di determinati *schema* è tuttavia vitale per la costruzione di un'identità psicologica: essi sono le fondamenta sulle quali si costruisce l'*io*, e spesso l'individuo arriva ad identificare l'interezza del proprio sé con un determinato *schema* che egli percepisce come primario. Frasi come "io sono un fumatore", "io sono un cuoco", "io sono una persona spirituale" tradiscono la centralità di certi *schema* nella costituzione identitaria: affermare che una persona è un singolo *schema* equivale a negare l'importanza di tutti gli altri.

Nel caso in cui uno dei suddetti *schema* percepiti come fondamentali per una persona venissero negati, l'individuo si troverebbe di fronte ad una dissonanza cognitiva¹⁴ e, messo di fronte alla perdita di quello che per lui era un tassello insostituibile del proprio *io*, sarebbe costretto ad una riformulazione della propria identità e ad una revisione delle gerarchie di importanza dei propri *schema*. In uno studio psicologico condotto da C. M. Steele nel 2000¹⁵, basato sulla sua precedente *self-affirmation theory* del 1988¹⁶, un campione di donne consumatrici di caffè è stato diviso in due, metà delle quali sono state sottoposte ad un esercizio in cui veniva loro richiesto di affermare quali fossero secondo loro alcuni dei tratti più importanti della propria personalità. Successivamente a questo esercizio preliminare, entrambi i gruppi sono stati messi di fronte ad una serie di studi (fittizi) volti a dimostrare un collegamento tra tumori al seno e assunzione di caffè. Le donne che avevano effettuato l'esercizio di auto-

¹³ Anche se è difficile stabilire in maniera oggettiva quali modi di agire o di pensare possano invece "appartenere" ad una data persona.

¹⁴ Per maggiori informazioni sulla dissonanza cognitiva vedi Leon FESTINGER, *A Theory of Cognitive Dissonance*, California, Stanford University Press, 1957.

¹⁵ Esperimento riportato anche in David K. SHERMAN, Geoffrey L. COHEN, "The Psychology of Self-Defense: Self-Affirmation Theory", in *Advances in Experimental Social Psychology*, 38, 2006, pagg. 183-242.

¹⁶ Claude M. STEELE, "The Psychology of Self-Affirmation: Sustaining the Integrity of the Self", in *Advances in Experimental Social Psychology*, 21, 1988, pagg. 261-302.

affermazione precedentemente alla lettura dei materiali sono risultate più disposte a considerare una possibile modifica nelle loro attitudini e di conseguenza una rivalutazione della propria identità, mentre coloro che non lo avevano effettuato hanno mostrato una tendenza a rimanere più immobili nelle loro precedenti convinzioni. Le motivazioni di questo risultato si possono trovare nella teoria dell'auto-affermazione di Steele, i cui principi si articolano in quattro punti¹⁷, brevemente condensabili in:

1. *La persona è motivata a proteggere ciò che percepisce come integrità e valore del proprio sé.* Sherman e Cohen paragonano questo meccanismo ad un "sistema immunitario psicologico", controparte mentale di quello biologico, che si attiva nelle situazioni in cui la persona percepisce una minaccia alla propria integrità identitaria. Una percezione coerente e unitaria del proprio *io* è di vitale importanza.

2. *Per proteggere l'integrità del proprio sé, la persona può rispondere in maniera difensiva.* In risposta ad un qualsivoglia attacco esterno, il "sistema immunitario psicologico" risponde razionalizzando la minaccia, sminuendola o ignorandone l'importanza o la veridicità.

3. *Il sistema che costituisce il proprio sé è flessibile.* Un modo in cui una persona può compensare un episodio di dissonanza cognitiva è quello di minimizzare l'importanza dell'area affetta (la consumazione del caffè, ad esempio) mediante l'affermazione della propria identità in un'altra area.

4. *La persona può affermarsi mediante attività che le ricordino "ciò che è".* Coerentemente con quanto affermato nel paragrafo relativo ai *self-schema*, l'adozione di *schema* è vitale per la creazione di un *io* psicologico. In momenti di crisi, tornare alla propria concezione di sé può essere un'ancora di salvezza.

In luce dei quattro punti appena enunciati, l'esperimento di Steele appare chiaro in quanto a scopo e a metodologia: rendendo conscia una persona della molteplicità degli *schema* interni ad essa, le si rende più facilmente concepibile la rivalutazione di uno di essi, poiché la persona è resa cosciente di avere, per così dire, delle alternative. Smettere di fumare non è fatale per un fumatore, così come smettere di cucinare non lo è per un cuoco; è solo necessario ricostruire la propria percezione di sé, e questa è un'operazione che l'auto-affermazione può rendere più semplice.

¹⁷ SHERMAN, COHEN, *The Psychology...*, pagg. 9-11.

3. L'identità filosofica

In filosofia, l'indagine dell'identità parte da un quesito riconducibile alla radice etimologica della parola: quando possiamo dire che una persona è *identica* a sé stessa? Che cosa garantisce la permanenza dell'identità nel tempo? Cosa rende una persona identica a sé stessa anche a distanza di anni? Dov'è situato l'*io*?

Una delle interpretazioni possibili, portata avanti, tra gli altri, da J. J. Thomson¹⁸, è quella dell'identità materiale, corporea: secondo questa teoria, finché un individuo continua ad "abitare" lo stesso corpo, si può dire che egli è la stessa persona. Ma che cosa si intende quando si parla di "stesso corpo"? Ogni cellula dell'organismo umano ha vita limitata, e dopo la sua morte viene sostituita da altre cellule che svolgono la medesima funzione; siamo di fronte al classico paradosso della nave di Teseo. Sebbene possa sembrare che il nostro corpo rimanga all'incirca lo stesso, esso è in realtà in continuo mutamento, e se volessimo interpretare alla lettera il punto di vista dell'identità corporea finiremmo per considerarci persone diverse ogni secondo. Tuttavia, anche non limitandosi a prendere questa definizione in maniera letterale e anche interpretandola da un punto di vista più macroscopico, essa sembra continuare ad essere insoddisfacente. Difficilmente si potrebbe dire che una persona che perde un arto, ad esempio in seguito ad un incidente, non sia più "sé stessa"; ugualmente, chi viene sottoposto ad un trapianto di organi non perde misteriosamente coscienza di sé e della persona che era fino a poche ore prima. Dove va tracciata dunque la linea? Quand'è che un determinato corpo cessa di essere lo stesso?

Derek Parfit propone un interessante esperimento concettuale¹⁹ che vede due ipotetiche persone subire un intervento in seguito al quale i rispettivi cervelli vengono trapiantati l'uno nel corpo dell'altro. Seguendo il pensiero di coloro che identificano il corpo con l'identità, il corpo del soggetto A riceverebbe i ricordi e i pensieri del soggetto B, credendo (falsamente) di aver davvero fatto le cose che ricorda e di essere stato

¹⁸ Vedi J.J. THOMSON, "People and their Bodies", in J. Dancy (a cura di), *Reading Parfit*, Oxford, Blackwell, 1997, pagg. 202-229.

¹⁹ Per maggiori informazioni sull'esperimento che Parfit chiama "Transplanted Head", vedi Derek PARFIT, "We Are Not Human Beings", in *Philosophy*, 87, 2012, pag. 9.

quella persona, e viceversa. Da questo punto di vista è dunque il corpo ad "ottenere" un nuovo cervello e nuovi ricordi, e non il cervello ad "ottenere" un nuovo corpo.

Una seconda interpretazione ci viene fornita da Cartesio. Come osservato da Patrick Bailey²⁰, nel suo *Principia philosophiae* Cartesio non parla mai direttamente di identità, ma si trova allo stesso modo a rispondere a domande che sorgerebbero spontaneamente da una qualsiasi esplorazione del concetto di *io*: cercando di liberarsi da tutto ciò della cui veridicità si può arrivare a dubitare, egli arriva a definire la propria esistenza come "unica base immutabile", poiché l'atto stesso del pensiero richiede la presenza di un *io*, che egli chiama appunto "sostanza pensante". L'opinione di Cartesio contraddice dunque quella dei filosofi di cui poco sopra: *io* è sostanza pensante, *io* è pensiero, e il pensiero è (per Cartesio) un processo separato e indipendente dal corpo fisico. Tuttavia, come fa notare Bailey²¹, ci sono delle contraddizioni nel ragionamento cartesiano, poiché se l'*io* è veramente sostanza pensante e, in quanto tale, produttrice di pensiero, l'ideale del *cogito ergo sum* perde di significato. L'*io* non può essere sostanza pensante *poiché* produttrice di pensiero: in altre parole se la presenza di un *io* è verità trascendentale e inconfutabile, non ha senso che vengano poste delle condizioni per la sua esistenza.

Bailey analizza poco dopo anche i punti di vista di Locke e Hume, ed è seguendo il suo percorso analitico che si struttureranno i prossimi due paragrafi. In breve, il punto di vista lockiano fa coincidere identità con coscienza, che nei suoi scritti assume spesso la definizione di "memoria". La permanenza temporale di una data identità è tracciabile dunque da un lungo filo ininterrotto di ricordi; tuttavia, anche questa interpretazione dell'identità presenta alcune falle. Bailey ne riassume quattro:

Most of the criticisms against Locke's position can be generalized into four primary claims: 1) Locke conflates the concepts of consciousness and memory; 2) his theory, taken literally, requires criteria too stringent to produce a viable definition of personal identity; 3) memory cannot define personal iden-

²⁰ BAILEY, *Concerning Theories...*, pagg. 6-18.

²¹ BAILEY, *Concerning Theories...*, pag. 11.

tity, since it presupposes it; 4) memory cannot define personal identity, because memory claims are essentially unverifiable.²²

La fallibilità della memoria è un altro punto a sfavore della teoria lockiana. Poniamo un soggetto A che, raggiunti i 30 anni, possenga ancora i ricordi di quando era bambino. Secondo la definizione di identità di Locke, egli è ancora la stessa persona di quella che era qualche decennio addietro; poniamo però che, arrivato all'età di 70 anni, egli non possieda più quei ricordi che una volta aveva, ma ricordi ancora vividamente il periodo della sua gioventù. In queste condizioni, il soggetto in questione sembrerebbe non essere più la stessa persona di quando era bambino, eppure è la stessa persona di quarant'anni prima, che a sua volta era (secondo la stessa definizione) paradossalmente la medesima persona di quella che era stata durante la sua infanzia.

Hume utilizza un criterio diverso nella ricerca di un nucleo interno dell'identità: nel suo *A Treatise of Human Nature*²³, egli afferma che non esiste un vero e proprio centro, che non esiste un *io* da cui l'essere umano osserva e si interfaccia con la realtà fenomenica, ma che tutto ciò che abbiamo è un agglomerato di proprietà (*a bundle of properties*). Hume sostiene infatti che ogni oggetto non sia altro che l'insieme delle proprietà ad esso ascritte: ad esempio, quindi, un fiore non è altro che un insieme costituito dal suo profumo, dalla sua forma, dai colori dei suoi petali, dalle trame e dalla consistenza delle sue foglie, e così via. Questo aspetto della realtà non può (secondo Hume) non essere dunque esteso anche all'identità, poiché essa ne fa parte; l'*io* non ha così un "nucleo nascosto", un centro, non ha una sostanza che vada oltre l'elenco delle sue percezioni sensoriali.

In merito alla continuazione dell'identità nel tempo, Hume afferma:

We have a distinct idea of an object, that remains invariable and uninterrupted thro' a suppos'd variation of time; and this idea we call that of *identity* or *sameness*. We have also a distinct idea of several different objects existing in succession, and connected together by a close relation; and this [we call] *diversity* [...]. But tho' these two ideas [...] be in themselves perfectly distinct, and even contrary, yet 'tis certain, that in our common way of thinking they are generally

²² BAILEY, *Concerning Theories...*, pagg. 18-19.

²³ David HUME, *A Treatise of Human Nature*, London, Oxford University Press, 1888.

confounded with each other. [...] However at one instant we may consider the related succession as variable or interrupted, we are sure the next to ascribe to it a perfect identity, and regard it as invariable and uninterrupted. Our propensity to this mistake is so great [...], that we fall into it before we are aware; and tho' we incessantly correct ourselves by reflexion, and return to a more accurate method of thinking, yet we cannot long sustain our philosophy, or take off this bias from the imagination. Our last resource is to yield to it, and boldly assert that these different related objects are in effect the same, however interrupted and variable. In order to justify to ourselves this absurdity, we often feign some new and unintelligible principle, that connects the objects together, and prevents their interruption or variation. Thus we feign the continu'd existence of the perceptions of our senses, to remove the interruption; and run into the notion of a *soul*, and *self*, and *substance*, to disguise the variation.²⁴

Come si può vedere, Hume non solo rifiuta l'esistenza stessa di un'identità o di un *io* centrale alla rete delle percezioni sensoriali, ma descrive l'idea di una sua continuazione temporale come "finzione", e le varie teorie che cercano di spiegarla come scuse ideate per giustificare l'assurdità di un simile concetto.

4. L'identità giapponese

Quanto detto fino ad ora può costituire una descrizione (seppur sommaria) della concezione di identità secondo alcuni punti di vista, di matrice principalmente europea e americana. Tuttavia, non è detto che sia possibile applicare ciecamente tutti i punti appena stilati anche ad una società con radici di pensiero diverse da quella in cui sono stati formulati.

Il titolo di questa sezione (*L'identità giapponese*) vuole essere in parte una provocazione. Posizionata subito dopo le tre precedenti sezioni - *L'identità sociale*, *L'identità psicologica* e *L'identità filosofica* - ma espressamente separata da esse, potrebbe indurre a pensare che una cosiddetta "identità giapponese" innanzitutto esista, ed esista in contrapposizione ad una presunta identità "non-giapponese"; e seconda-

²⁴ HUME, *A Treatise...*, pagg. 253-254.

riamente, che essa sia un concetto *esterno* a ciascuna delle discipline appena menzionate, dunque di carattere non-sociale, non-psicologico e non-filosofico.

Quelli appena menzionati sono assunti che non risulterebbero eccessivamente fuori luogo in molte opere che si propongono di osservare il Giappone da fuori, e una simile separazione tra un'analisi scientifica "occidentale" e un discorso che esula da discipline accademiche (e assume dunque toni mistico-esoterici) in merito all'"Oriente" non stonerebbe all'interno della dialettica noi/loro, familiare/esotico, scienza/spiritualità che ancora oggi viene spesso portata avanti all'interno della produzione accademica e non. Ritengo che partire da questo punto, dal punto di vista cioè di chi potrebbe considerare il Giappone come una cultura "altra" e dunque inconoscibile, possa essere un'impostazione interessante: invece di limitarmi ad accennare la mia opinione in merito, ritengo più adatto coprirne brevemente le motivazioni, per poi tirare delle conclusioni finali.

Nell'introduzione ho accennato al concetto di "collettivismo", che è una parola spesso usata per descrivere quella che, secondo alcune interpretazioni, era la tradizionale modalità sociale nel Giappone premoderno. Affidandoci questa volta al dizionario Merriam-Webster (dal momento che l'enciclopedia Treccani sotto la voce "collettivismo" si limita a fornirne una definizione economico-politica, lontana dagli scopi di questa tesi), troviamo sotto la voce "collectivism" la seguente definizione: "emphasis on collective rather than individual action or identity"²⁵.

Il motivo che porta spesso a definire la società tradizionale giapponese come una società collettiva si può ritrovare nelle definizioni di *io* che si possono leggere in due delle discipline filosofiche che più hanno influenzato la formazione del sostrato ideologico Giapponese: il Confucianesimo (mutuato attraverso l'influenza della Cina e del regno di Paekche)²⁶ e il Buddhismo.

²⁵ *collectivism*, in "Merriam-Webster.com", <http://www.merriam-webster.com/dictionary/collectivism>, 11 settembre 2016.

²⁶ Vedi Nicolas LEVI, "The Impact of Confucianism in South Korea and Japan", in *Acta Asiatica*, 26, 2013, pagg. 7-16.

Cercando il concetto di identità negli insegnamenti morali di Confucio la si può trovare principalmente nei discorsi che riguardano le relazioni: i Cinque Legami confuciani²⁷ (tra comandante e comandato, tra padre e figlio, tra marito e moglie, tra fratelli e tra amici) collocano l'*io* in una dimensione relativa, limitandolo e definendolo come parte di un insieme più grande. L'identità, nella definizione confuciana, non è dunque *indipendente* ma *interdipendente*, poiché definibile solamente in funzione del suo ruolo all'interno della grande macchina sociale; nei *Dialoghi*, Confucio afferma "Disciplinare te stesso obbedendo ai riti è benevolenza"²⁸. "Disciplinare te stesso": in altre parole, modificare ciò che non contribuisce al corretto funzionamento della collettività, al fine di ottenere l'armonia sociale.

Per quanto riguarda il Buddhismo, il discorso si fa più complesso; a differenza del Confucianesimo, non esiste un'unica corrente o un insieme unitario di scritti dai quali attingere, ma si è di fronte ad una moltitudine di diverse sette e scuole di pensiero. Come afferma Ho²⁹, tuttavia, per quanto riguarda l'identità, molte delle diverse filosofie buddhiste condividono l'idea dell'inesistenza ontologica dell'*io* (come dice la dottrina del *muga* 無我, *anattā* in pali o *anātman* in sanscrito, di solito tradotto con *non-self*). L'*io* non solo è inesistente, ma è illusione primaria e fonte di sofferenza; la realizzazione dell'assenza dell'*io* è un gradino importante per il raggiungimento del Nirvana. Citando di nuovo Ho,

The Buddhist view may be explained with an analogy. An individual candle, when consumed, ceases to be. Yet the light it produces may be transferred to other candles; its "life" continues. A person dies and is truly gone; there remains only the accumulated result of all his/her actions - the karma that will continue to work out its effects on the lives of other sentient beings. Thus, transmigration is really a transfer of karma, not of any individual soul. Reincarnation is really metamorphosis, not metempsychosis: Birth is new birth, not rebirth. The self, then cannot be an unchanging or permanent individual entity,

²⁷ Vedi MENGZI, *Mencius* [Mengzi], trad. di D. C. Lau, Harmondsworth, Penguin, 1970, pag. 102.

²⁸ William CHEUNG, *Capitolo Dodici, Verso 1*, in "Confucius Publishing Co. Ltd. multi-lingual web site", <http://www.confucius.org/lunyu/id1201.htm>, 11 settembre 2016.

²⁹ David Y. F. HO, "Selfhood and Identity in Confucianism, Taoism, Buddhism, and Hinduism: Contrasts With the West", in *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 25, 2, 1995, pag. 121.

for there is no life outside the domain of transmiration. [...] According to the law of causation in early Buddhism, Interdependent Origination, nothing exists independently of anything else [...]. There is no self, no matter, and no God. Nothing is; everything becomes.³⁰

Riassumendo l'*io* nei termini appena delineati, si possono identificare alcuni tratti simili a quanto si è affermato in precedenza rispetto alle ideologie di matrice europea. L'interconnessione dell'*io* e la sua definizione in funzione di un altro (gruppo sociale/unità familiare) non sono concetti affatto nuovi, e certamente non esclusivi a nessuna delle due realtà culturali prese in esame in questo capitolo; allo stesso modo, l'assenza di un *io* è una conclusione con la quale forse Hume e Unger³¹ potrebbero trovarsi d'accordo (sebbene per motivazioni diverse). Ritengo quindi che il collettivismo sia un tratto, in proporzioni variabili, ascrivibile a qualsiasi cultura e affatto esclusivo; senza un concetto di comunità, senza una modifica del proprio *io* in funzione di un sistema più grande, non potrebbe esistere coesione tra individui, e di conseguenza non potrebbero esistere le società.

Ciò detto, questo discorso è valido per il Giappone o per una qualsivoglia altra realtà sociale e culturale nel contesto temporale della premodernità: affermare che in Giappone i precetti confuciani o buddhisti siano ancora oggi seguiti uniformemente e alla lettera equivarrebbe ad affermare che in Grecia si creda ancora attivamente nel valore mistico dei numeri, e che nessuno mangi carne, pesce o fagioli, in accordo con i precetti della società pitagorica, o che in Sudamerica si conducano ancora sacrifici umani.

In un articolo dell'*Australian Journal of Linguistics*³², Hasegawa e Hirose hanno condotto un'analisi linguistica della lingua giapponese moderna (in particolare del modello linguistico standard, lo *hyōjungo* 標準語), mirata a verificare se effettivamente ancora oggi l'identità giapponese possa essere definita esclusivamente in termini di

³⁰ Ho, "Selfhood...", pagg. 121-122.

³¹ Vedi Peter UNGER, "Why There Are No People", in *Midwest Studies in Philosophy*, 4, 1979, pagg. 141-156 e Peter UNGER, "I Do Not Exist", in G.F. MacDonald (a cura di), *Perception and Identity*, London, Macmillan, 1979, pagg. 235-251.

³² Yoko HASEGAWA, Yukio HIROSE, "What the Japanese Language Tells Us about the Alleged Japanese Relational Self", in *Australian Journal of Linguistics*, 25, 2, 2005, pagg. 219-251.

interrelazionalità.

The Japanese are said to be "extremely sensitive to and concerned about social interaction and relationships" (Lebra 1976: 2). "Even in intimate groups there are strong pressures to conformity, which many have seen as the source of the deepest psychological malaise in Japanese society" (Smith 1983: 56). [...] Advocates of this view contend that in Japan, relationships between individuals are prioritized over the individual self - which is more central to the Western notion of self (Bachnik 1994: 18), and that "the identification of self and other is always indeterminate in the sense that there is no fixed center from which, in effect, the individual asserts a noncontingent existence" (Smith 1983: 81). Furthermore, "proper use of Japanese teaches one that a human being is always and inevitably involved in a multiplicity of social relationships. Boundaries between self and other are fluid and constantly changing, depending on context and on the social positioning people adopt in particular situations" (Kondo 1990: 31).³³

Nelle citazioni che Hasegawa e Hirose riportano per fornire un quadro della situazione alla quale si pongono di dare una risposta, si possono intuire delle tinte di *nihonjinron*: ciò che Lebra, Smith, Bachnik e Kondo affermano nei relativi estratti non è affatto un fenomeno ristretto al Giappone e tradisce, inoltre, una certa visione orientalistica della società giapponese.

Riassumendo i punti esposti da Hasegawa e Hirose, si può dire che:

1. *In Giappone un io assoluto, in opposizione all'io relazionale, esiste. È quell'io che ha accesso alle sensazioni, alle opinioni, alle idee personali del parlante: la sua esistenza la si può inferire dal fatto che nella lingua giapponese, il parlante può esprimere affermazioni solo sulle proprie sensazioni od opinioni: la frase 1a è possibile, mentre 1b no.*

(1a) 私は寒い

Watashi wa samui

Io ho freddo

(1b) *マリアは寒い

³³ HASEGAWA, HIROSE, "What the Japanese...", pagg. 221-223.

**Maria wa samui*

Maria ha freddo

Le affermazioni in merito a sensazioni od opinioni altrui vanno limitate ad espressioni che si riferiscono all'*aspetto* di una data persona, come in 1c e 1d:

(1c) マリアは寒そう

Maria wa samusō

Maria sembra avere freddo

(1d) マリアは寒がっている

Maria wa samugatteiru

Maria mostra segni di avere freddo

La stessa operazione è necessaria per quanto riguarda i verbi volitivi: la frase 2a è corretta, ma nel caso in cui si volesse spostare l'oggetto delle osservazioni del parlante su una persona al di fuori di lui stesso, bisognerebbe ricorrere a frasi come 2c, poiché 2b è considerata agrammaticale.

(2a) 私はピザを食べたい

Watashi wa piza o tabetai

Io voglio mangiare la pizza

(2b) *マリアはピザを食べたい

**Maria wa piza o tabetai*

Maria vuole mangiare la pizza

(2c) マリアはピザを食べたがっている

Maria wa piza o tabetageatteiru

Maria mostra segni di voler mangiare la pizza

2. *La frequente assenza di un soggetto esplicito nelle frasi non è una prova sufficiente per la non-centralità dell'io nell'identità giapponese.* Vi sono numerose altre lingue (in linguistica definite come "lingue a soggetto nullo") per le quali la presenza di un soggetto esplicito non è necessaria: l'italiano è una di queste, e tra le altre vi sono l'albanese, il greco, l'ungherese, il portoghese, il polacco, ed altre ancora. Nessuna di queste lingue però viene solitamente addotta come prova per una presunta collettività nell'ideologia del Paese che la adopera. In giapponese (come in italiano), se il tempo, il modo, eventuali onorifici o forme umili di un verbo restringono talmente le possibilità

da ammettere come soggetto soltanto un determinato pronome personale, specificarlo diviene superfluo. Nei contesti nei quali è necessaria una disambiguazione, infatti, si ricorre al pronome riflessivo 自分 (*jibun*, "(sé) stesso"), da Hasegawa e Hirose denominato pronome del *private self*. Questo *io privato* si mostra nei contesti auto-referenziali, in espressioni intime in cui il parlante si riferisce internamente a sé stesso, mentre i pronomi del *public self* (*watakushi*, *atashi*, *watashi*, *oira*, *boku*, *ore* e via dicendo) devono variare a seconda dei contesti sociali e hanno utilizzi diversi a seconda dell'interlocutore. L'esempio portato da Hasegawa e Hirose è il seguente:

(3a) 自分は天才だという意識

Jibun wa tensai da to iu ishiki

La consapevolezza (che io) sia un genio

(3b) *私は天才だという意識

**Watashi wa tensai da to iu ishiki*

La consapevolezza (che io) sia un genio

Il variare del pronome dell'*io* pubblico non è una prova sufficiente per la fluidità dell'identità giapponese, poiché il pronome utilizzato per l'*io* privato è, invariabilmente, *jibun* (come dimostrabile dall'agrammaticità di 3b). Inoltre, i concetti di *public* e *private self* non sono concetti esclusivi al discorso giapponese³⁴.

3. *Nell'identità giapponese vi è anche una componente relazionale, evidente da strutture grammaticali reminiscenti della relazione uchi/soto, come i donatory verbs e i sistemi onorifici.* Nulla di strano: anche nelle precedenti sezioni sull'identità nelle discipline europee e americane, una parte importante dell'analisi è stata spesa sulla contestualizzazione sociale dell'identità. In frasi come 4a, il soggetto del verbo *omou* è *watashi*; tuttavia il ricevente del favore *okutte kureru* può essere sia *watashi* che un altro ipotetico membro della cerchia familiare. Se però, come in 4b, al posto di *watashi* sostituiamo *haha*, il soggetto di *omou* rimane *watashi* poiché, in conformità con quanto affermato nel punto 1, le frasi contenenti considerazioni di carattere personale o emotivo possono essere riferite esclusivamente all'*io* assoluto; tuttavia la frase rimane grammaticalmente possibile dato che *haha*, in quanto membro facente parte dell'*uchi*,

³⁴ Per maggiori informazioni su *public* e *private self* vedi Roy F. BAUMEISTER, *Public Self and Private Self*, New York, Springer-Verlag, 1986.

rientra comunque nella cerchia di destinatari accettati dal verbo *kureru*.

(4a) 私は岡田さんが家まで送ってくれると思う

Watashi wa Okada-san ga uchi made okutte kureru to omou

Io penso che Okada (mi) farà il favore di accompagnare me (o un altro ipotetico membro della mia cerchia familiare) a casa

(4b) 母は岡田さんが家まで送ってくれると思う

Haha wa Okada-san ga uchi made okutte kureru to omou

Io penso che Okada (mi) farà il favore di accompagnare mia madre a casa

Come fare tuttavia a individuare quale tra le due modalità identitarie abbia un ruolo più importante nell'ideologia giapponese? Hasegawa e Hirose propongono di rispondere a questa domanda³⁵ utilizzando la deissi³⁶: inserendo nella precedente 4b i verbi deittici di movimento *kuru* e *iku*, che, a differenza del *donatory verb kureru*, non accettano destinatari differenti dall'*io* assoluto, possiamo risolvere l'ambiguità osservando a quale dei due possibili soggetti (l'esplicito *haha* o l'implicito *watashi*) venga "assegnata" la proprietà di *uchi*:

(4c) 母は岡田さんが家まで送って来てくれると思う

*Haha wa Okada-san ga uchi made okutte **kite** kureru to omou*

Io penso che Okada (mi) farà il favore di accompagnare mia madre a casa (**mia**)

(4d) 母は岡田さんが家まで送って行ってくれると思う

*Haha wa Okada-san ga uchi made okutte **itte** kureru to omou*

Io penso che Okada (mi) farà il favore di accompagnare mia madre a casa (**sua**)

I verbi *kuru* e *iku* indicano movimento rispettivamente in direzione del parlante (o di un luogo considerato "di sua competenza") e a partire dalla posizione del parlante (o del suo luogo) verso una qualsiasi altra direzione. Come si può vedere dalle traduzioni di 4c e 4d, *uchi* viene implicitamente correlato con i verbi deittici, e riferito di conseguenza

³⁵ HASEGAWA, HIROSE, "What the Japanese...", pagg. 234-235.

³⁶ Vengono dette deittiche quelle espressioni che non hanno riferimento all'interno della frase stessa, ma si riferiscono invece al contesto spazio-temporale in cui l'enunciato viene emesso: alcune di queste possono essere "qui", "lì", "andare", "venire", e così via.

al soggetto assoluto (e implicito) *watashi*: in 4c il verbo *kuru* presuppone che la madre venga accompagnata in un luogo in cui il parlante si trova o ha intenzione di trovarsi, e *uchi* è quindi collegato a *watashi*, mentre in 4d *iku* implicitamente afferma che *uchi* è di proprietà di *haha*, poiché non appartenente ai luoghi di "competenza" del parlante. Questa implicita assegnazione di *uchi* ai verbi deittici *kuru* e *iku* (che non accettano destinatari differenti dall'io assoluto) anziché al *donatory verb kureru* (che, al contrario, accetta un'ampia cerchia di possibili soggetti appartenenti alla cerchia familiare del parlante), secondo Hasegawa e Hirose, identifica che tra le due dimensioni di identità è quella assoluta ad avere precedenza, e di conseguenza maggiore importanza per quanto riguarda l'ideologia giapponese.

In conclusione, queste sono le motivazioni principali della mia opposizione a punti di vista che definiscono un'ipotetica identità giapponese in contrasto con quella europea e americana; in particolare non penso che si possa più parlare di "identità collettiva" per quanto riguarda il Giappone moderno o, se ne si parla, allora è un discorso che deve avvenire in misura uguale per qualsiasi altra cultura moderna, e non tramite la dialettica essenzialista dell'esclusione e della particolarizzazione. Ha senso parlare di processi di *formazione* dell'identità giapponese, nei termini di un'analisi storiografica e di una ricerca delle principali influenze ideologiche, ma è un discorso che non può non essere mutuato attraverso l'importante fattore modificatore della modernità.

Spazio e tempo non sono gli unici due aspetti delle società tradizionali da cui la modernità si è distaccata: nella lista ritengo che vada inserita a pieno merito anche la concezione di identità.

5. L'identità dell'identità

Potrebbe forse sembrare strano spendere quasi venti pagine per descrivere qualcosa sotto vari aspetti e affermare infine che, tutto sommato, non si è certi di aver raggiunto una conclusione; tuttavia, è ciò che intendo fare in questo ultimo paragrafo sull'identità.

Trovare una definizione universale che possa accontentare i requisiti che vengono mossi da ogni disciplina accademica è un'impresa titanica, che va ben oltre le ambizioni di questa tesi. La funzione di questo capitolo è stata semplicemente quella di fornire un primo arsenale di strumenti metodologici e di stabilire un quadro operativo generale che potranno essere di aiuto durante gli ultimi due capitoli analitici.

Identità, interrelazione, frammentazione dell'*io*, autostima, *self-schema*, non-*io*, unità individuale: questi sono alcuni importanti tasselli del puzzle, ma che compongono ancora soltanto metà del framework teorico di cui si ha bisogno per analizzare Edogawa. Per esplorare la rimanente metà bisogna affrontare un altro arduo concetto: la modernità.

Capitolo 2

-La modernità nel Giappone interbellico-

Quanto detto nel capitolo scorso sull'identità dovrebbe aver chiarito che quando se ne parla in termini di "ricerca" non si intende la ricerca di un qualcosa che non si ha, ma più una ricerca di un qualcosa che si aveva ma che non si sa più bene dove sia finito: una ri-configurazione, una ri-calibrazione, una ri-definizione. Non sono infatti del parere che l'identità sia strettamente un prodotto dell'era moderna: in quanto definita dal contesto sociale, ritengo che sia sempre esistita, in forme e modi diversi, e che la modernità sia stata soltanto l'ultima delle configurazioni sociali ad averla modellata.

Definire cos'è la modernità non è un'impresa facile, e ancora meno facile è delinearne un ritratto che non consista in una semplice lista di attributi che una società moderna dovrebbe possedere secondo questo o quel criterio. Harootunian fornisce la seguente definizione generale di modernità, che può essere un buon punto di partenza per la presente analisi:

One of the more widely agreed upon characteristics of modernity, where none practically exists, is the fact that modernism - the ideology of the modern - has subsumed all preceding histories as prefigurations of moments that now have been surpassed. In fact, modernism was so powerful a force that it managed to show how all preceding history was nothing more than its antecedent.¹

Da queste parole si può ricavare una prima definizione, anche se apparente-

¹ Harry HAROOTUNIAN, *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pag. ix.

mente lapalissiana, di modernità: si può chiamare moderno ciò che è, retroattivamente, identificabile come separato dai modelli tradizionali. La modernità è dunque un radicale cambiamento, e la modernizzazione è quella serie di processi che portano ad un distacco dalla tradizione; per quanto riguarda il Giappone, non vi è probabilmente un singolo avvenimento nella storia recente che abbia portato con sé più novità della Restaurazione Meiji.

1. Precedenti storici: la Restaurazione Meiji

Il processo storico che ha portato ad una rielaborazione delle realtà politiche e sociali nel Giappone del diciannovesimo secolo e le cause che hanno condotto alla caduta dello shogunato Tokugawa sono argomenti già lungamente discussi in numerosi trattati accademici², e una loro analisi esulerebbe dallo scopo di questa tesi. Basti quindi sapere che, con la stesura del Giuramento dei Cinque Articoli (五箇条の御誓文, *Gokajō no goseimon*) del 1868 e, più avanti, con la promulgazione della Costituzione dell'Impero Giapponese (大日本帝國憲法, *Dai-nippon teikoku kenpō*) del 1889 si assiste ad una serie di cambiamenti nella nazione giapponese che contribuiranno alla sua ascesa a stato moderno e potenza militare: vediamo, rapidamente, quali furono, in modo da ottenere un quadro generale della situazione.

Un nuovo sistema di governo. Viene riportato in auge il Dajōkan, una struttura governativa centrale originariamente risalente al periodo Nara; la sua composizione e la suddivisione dei suoi dipartimenti varierà numerose volte tra il 1868 e il 1873, ma la sua funzione rimarrà pressoché intatta. La maggioranza dei suoi ministeri sono presieduti da un gruppo di circa venti oligarchi (tra cui figurano Ōkubo Toshimichi e Saigō Takamori, due delle figure centrali nella Restaurazione Meiji), che, spesso soprassedendo le volontà dell'Imperatore, cercheranno di modellare il Paese secondo i propri interessi.

Verso la centralizzazione. La capitale viene ufficialmente spostata da Kyoto a Edo (per l'occasione rinominata Tokyo, "capitale dell'Est") e la proprietà

² Ad esempio in Marius B. JANSEN, *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2000, capp. 10-12.

dei terreni precedentemente appartenuti ai *daimyō* è consegnata in mano all'Imperatore. Su ordine del Dajōkan i suddetti terreni vengono divisi in *fu*, *han* e *ken* (府藩県三治制, *fuhanken sanchisei*) e, con l'abolizione degli *han* nel 1871, si arriva ad una struttura vicina alla suddivisione attuale del Giappone.

Separare lo shintō per unificare la popolazione. Lo shintō, che durante il periodo Tokugawa era divenuto sempre più difficile da distinguere dal Buddhismo (quasi tutti i templi buddhisti contenevano infatti al loro interno un santuario shintō), viene reinterpretedo come "religione unificatrice", e come ulteriore possibile mezzo per una centralizzazione ideologica e spirituale del Paese. Nel 1868, la separazione tra shintō e Buddhismo viene sancita ufficialmente con una legge del Dajōkan: il controllo del primo viene messo nelle mani del nuovo Ministero delle Divinità (神祇官, *jingikan*), mentre la gestione del secondo viene relegata ad un più modesto ufficio del Ministero degli Affari Interni (内務官, *naimukan*)³. Nel 1872, più di mille templi buddhisti vengono chiusi e i loro monaci obbligati a rinunciare al proprio titolo.

Nuovi maestri. Nel 1871 la missione Iwakura, composta da un centinaio di alti ufficiali, studiosi e turisti, parte per una spedizione che durerà quasi due anni, e che li porterà presso alcune delle più importanti città del mondo (con una particolare attenzione per gli Stati Uniti e l'Europa), per ricercare nuovi possibili modelli di modernità secondo i quali riformare il Giappone.

Prove di industrializzazione. All'inizio dell'epoca Meiji si avviano i primi elementi che contribuiranno all'industrializzazione del Giappone: nuove normative tributarie, un sistema di valuta unificato, un'organizzazione bancaria nazionale, un sistema di telegrafi e poste che coprirà tutto il Paese e una serie di investimenti nello sviluppo di nuove industrie⁴. Tuttavia, le politiche deflazionistiche di

³ Questo differente trattamento delle due religioni può essere motivato se si ricorda che, durante il periodo Tokugawa, il Buddhismo era divenuto parte integrante del potere politico, in supporto dello shogunato; questo rendeva a tutti gli effetti il Buddhismo una religione "nemica" per il nuovo Imperatore. Per maggiori informazioni sul collegamento tra Buddhismo e shogun vedi JANSEN, *The Making...*, pagg. 215-222. Sulle riforme religiose della restaurazione Meiji, vedi JANSEN, *The Making...*, pagg. 349-355.

⁴ Ronald E. DOLAN e Robert L. WORDEN (a cura di), *Japan: a country study*, Washington DC, Department of the Army, 1992, pagg. 45-46.

Matsukata Masayoshi⁵, Ministro delle Finanze sotto Itō Hirobumi, ritarderanno l'industrializzazione vera e propria del Giappone fino alla fine del diciannovesimo secolo⁶.

Queste appena elencate sono solo alcune delle conseguenze più importanti della Restaurazione Meiji; anche solo da una lista così sommaria dovrebbe essere facile capire perché si faccia corrispondere l'inizio della modernizzazione giapponese con questo periodo.

Tra le novità apportate dalla Restaurazione Meiji, di particolare interesse per questa tesi sono l'industrializzazione e le sue conseguenze.

2. La città come centro: Tokyo

La prima, e forse la più diretta conseguenza dell'industrializzazione è l'urbanizzazione. La città è il luogo principe della modernità, e diviene tale in quanto centro di nuove dimensioni di vita, di cultura e di lavoro moderni; la distribuzione demografica non può non seguire questo vettore, e in Giappone lo spostamento di massa dalle zone rurali a quelle metropolitane è stato di una magnitudine tale da rendere Tokyo una delle città più popolate al mondo.

Come affermato precedentemente, sebbene l'inizio dell'era moderna giapponese si faccia canonicamente coincidere con la Restaurazione Meiji del 1868, bisognerà attendere la fine del diciannovesimo secolo per una vera e propria industrializzazione; la guerra russo-giapponese del 1904-1905 e la prima guerra mondiale contribuiranno inoltre ad un rapido aumento nell'urbanizzazione delle città portuali sull'oceano Pacifico, nonché ad un crescente spostamento di forza lavoro dalle zone rurali alle grandi città.

⁵ JANSEN, *The Making...*, pagg. 371-377.

⁶ DOLAN e WORDEN, *Japan: a country...*, pag. 45.

Anno	Popolazione Nazionale⁷	Popolazione dell'area urbana di Tokyo⁸	Percentuale di popolazione a Tokyo
1877	35,870,000	796,800	2.22%
1881	36,965,000	823,600	2.23%
1891	40,072,000	1,155,300	2.88%
1904	46,022,500	1,818,700	3.95%
1914	52,312,100	2,050,100	3.91%
1920	55,963,100	2,173,200	3.88%
1925	59,736,800	1,996,000	3.34%
1930	64,450,000	2,295,000	3.56%
1935	69,254,100	5,875,700	8.48%
1940	71,933,000	6,778,800	9.42%

Come si può osservare dalla tabella, l'andamento generale della popolazione dalla restaurazione Meiji in poi è stato in larga parte positivo. La scelta di Tokyo come cartina tornasole dell'urbanizzazione non è dettata esclusivamente dal suo status di capitale, né dal suo essere stata la zona più densamente abitata del Giappone dal periodo Edo ad oggi: la sua importanza, più per la presente tesi che per il quadro generale della situazione storica, risiede nel fatto che essa è stata la città in cui ha abitato Edogawa durante il periodo della stesura delle quattro opere oggetto della mia analisi.

Sebbene non si sia spostato a Tokyo per necessità lavorative (vi si trasferisce, appena diciottenne, nel 1912, per frequentare la Waseda Daigaku⁹) e

⁷ Jan LAHMEYER, *Japan - historical demographical data of the whole country*, in "Population statistics", 1991, <http://www.populstat.info/Asia/japanc.htm>, 2 novembre 2016.

⁸ Jan LAHMEYER, *Japan - historical demographical data of the urban centers*, in "Population statistics", 2001, <http://www.populstat.info/Asia/japant.htm>, 2 novembre 2016.

⁹ Se vogliamo, sotto un certo punto di vista, il trasferimento per ragioni di studio può essere incluso nella macro-categoria dei "trasferimenti per lavoro", in quanto la ricerca di un'istruzione specifica di alto livello è presupposta alla ricerca di un lavoro specializzato.

sebbene non provenisse da una realtà rurale (la sua precedente città di residenza, Nagoya, contava infatti una popolazione di 378,200 abitanti nel 1908¹⁰), è impensabile non annoverare Edogawa tra coloro che hanno risposto al richiamo della modernità, nello specifico nei suoi ideali di nuove possibilità e nuovi modi di vita. Ritengo quindi logico presumere che anche lui, come così molti altri tra coloro che vi si recarono, dovette rielaborare la propria concezione di sé in funzione di una nuova realtà e di nuovi modi di vivere.

La città non è solo una realtà geografica, lavorativa o sociale. La metropoli possiede una dimensione psicologica diversa da quella dell'ambiente rurale o della piccola o media cittadina. Diversi sono i rapporti interpersonali, diversi i ritmi vitali, diversi gli spazi condivisi, la vita quotidiana assume una nuova dimensione pubblica, vi è una coesistenza con numeri sempre più crescenti di sconosciuti; tutte queste condizioni contribuiscono a formare stati psicologici differenti da quelli che si possono creare altrove. Tra le tante conseguenze di questo nuovo e diverso modello di vita, una delle più interessanti e pertinenti (per quanto riguarda l'ambito della presente analisi) è sicuramente l'alienazione.

3. La città aliena

Melvin Seeman, in una pubblicazione del 1958¹¹ si propone di fornire un quadro organizzato dell'alienazione, suddividendone le possibili cause nelle seguenti cinque categorie:

Assenza di potere (Powerlessness): L'aspettativa o la probabilità che le proprie azioni e il proprio comportamento non abbiano alcuna influenza sugli eventi socio-politici;

Assenza di significato (Meaninglessness): L'aspettativa che sia difficile effettuare predizioni su risultati futuri, unita ad un'insufficiente chiarezza nel processo decisionale;

Assenza di norme (Normlessness): L'aspettativa che sia necessario

¹⁰ LAHMEYER, *Japan - historical demographical data of the urban...*, 2 novembre 2016.

¹¹ Melvin SEEMAN, "On The Meaning of Alienation", in *American Sociological Review*, 24, 6, 1959, pagg. 783-791.

adottare comportamenti contrari alle norme sociali per raggiungere i propri traguardi;

Isolazione (Isolation): L'attribuzione di uno scarso valore a obiettivi o modi di pensare che sono generalmente apprezzati in un dato contesto sociale;

Self-estrangement: Un distaccamento da sé, in particolare durante il processo lavorativo; la dipendenza di un determinato comportamento da risultati futuri, anziché dal piacere o dall'utilità intrinseci nell'atto stesso.

Come si può intuire dalle influenze Marxiste e Durkheimiane di questa strutturazione in cinque parti effettuata da Seeman, l'alienazione è un fenomeno legato alla città urbanizzata e alla società capitalista e moderna (quale era quella di Tokyo nel periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale), ma non solo: come afferma James H. Parker nella sua pubblicazione del 1978¹², essa viene infatti a crearsi in particolare con lo *spostamento* dell'individuo verso la città, con l'abbandono di contesti rurali e l'immersione in un ambiente moderno ed urbano. L'alienazione non è dunque intrinsecamente collegata alla modernità da un rapporto diretto (poiché, se così fosse, essa sarebbe un fenomeno in costante aumento, di pari passo con l'avanzare della tecnologia e della modernità¹³), ma deriva invece dal cambiamento del proprio contesto sociale; lo spostamento di massa verso la capitale rende dunque questo discorso sull'alienazione particolarmente pertinente.

È mia opinione che Edogawa Ranpo abbia sofferto di alienazione (perlomeno durante i primi anni della sua lunga permanenza a Tokyo), e che sia ricorso alla scrittura per creare un proprio mondo in cui fuggire dalla ripetitività del quotidiano, dedicandosi alle sue opere come valvola di sfogo e come fuga dalla banalità della vita di ogni giorno. Si può arrivare a dire che, se Edogawa non avesse

¹² James H. PARKER, "The Urbanism-Alienation Hypothesis - A Critique", in *International Review of Modern Sociology*, 8, 2, 1978, pagg. 239-244.

¹³ Così non è stato: in una sua pubblicazione, Irene Taviss dimostra infatti che, confrontando il decennio del 1950 con quello del 1900, tra la popolazione media americana, l'alienazione *sociale* era diminuita, mentre quella *verso di sé* era aumentata. Per maggiori informazioni vedi Irene TAVISS, "Changes in the Form of Alienation: The 1900's vs. The 1950's", in *American Sociological Review*, 34, 1, 1969, pagg. 46-57.

abitato a Tokyo, egli non avrebbe forse creato quelli che oggi vengono ricordati come capolavori della letteratura giapponese.

Come argomentazione per la mia precedente affermazione, propongo la traduzione di due saggi di Edogawa, scritti proprio in quegli anni.

3.1. *L'inedia della ripetizione: "Un altro mondo"*

La solita moglie con il solito viso, il solito tavolo da cucina, la solita vecchia ciotola di riso, la solita porta che porta da questa stanza a quell'altra, e da quella poi al salone, e quel lampadario, quella tovaglia, quel tappeto, quel vaso, e poi uscire per andare al lavoro e trovare sempre la solita scrivania, i soliti colleghi, e guadagnare, guadagnare, sempre guadagnare, ogni singolo giorno per dieci anni, che vita uggiosa, che mondo monotono e privo di entusiasmo.

Se solo esistesse un mondo del tutto diverso da queste cose, un "altro mondo" del tutto nuovo, e se ci apparisse davanti agli occhi all'improvviso, con l'incantesimo di un mago o che so, e se potessimo andarci, come l'Urashima Tarō delle leggende¹⁴, quanto sarebbe piacevole la vita, e quanto sarebbe degna di essere vissuta.

Tuttavia, è impossibile diventare degli Urashima Tarō. Non esiste un "altro mondo", e andarci a vivere è fuori questione. In fin dei conti non ci resta altro che condannarci all'eterna ripetizione di una quotidianità tediosa, uggiosa e monotona. ...È forse così che la pensate? Eppure, non è forse impossibile che il nostro desiderio così ardente di questo "altro mondo" possa arrendersi con una così semplice scusa?

Osservate un attimo con me. I bambini si diletano con molte fiabe, e i giovani si scambiano racconti di avventure; per gli adulti, queste fiabe e questi racconti di avventure si possono trovare, ad esempio, al secondo piano di una sala da tè, nelle parole di una cantante, o nelle gesta di un giullare. Sebbene i modi e le varietà siano diversi, non possiamo fare a meno di continuare a immaginare un "altro mondo" che

¹⁴ Urashima Tarō è una figura leggendaria giapponese che, secondo la mitologia, visse tre giorni nel palazzo sottomarino del Dio Drago e, al suo ritorno sulla terraferma, si ritrovò trecento anni nel futuro.

vada oltre la quotidianità, costantemente, per tutta la vita. Le opere teatrali, la musica, la pittura, i romanzi; non sono forse tutti nati da punti di vista differenti nell'aspirazione umana di raggiungere questo "altro mondo"?

Se d'estate ci si reca a passare le giornate fuori dalla città non è solamente per fuggire dal caldo. Questo non è altro che un ennesimo esempio della ricerca di un "altro mondo". È il desiderio di allontanarsi da un contesto domestico di cui ci si è ormai stancati.

Pensiamo anche alle varie scienze; non sono esse forse un'ulteriore manifestazione di questo desiderio umano? Ad esempio, gli astronomi desiderano il mondo delle stelle. Lo storico è innamorato del mondo del passato antico. E lo studio degli animali, delle piante, e persino dei minerali o dei composti chimici che non possiedono vita, fanno scoprire nuovi "altri mondi".

Non v'è nemmeno bisogno di dire che lo stesso si applica per gli scrittori che sognano utopie. Pensate inoltre alla religione: non esprime forse un desiderio di un "altro mondo", di un paradiso al di sopra del cielo?

Tutti gli scrittori di un certo tipo condivideranno, credo, il mio pensiero; ma anch'io, con i miei miseri scritti, ho cercato di realizzare il desiderio di tutta una vita, ovvero di creare un mio "altro mondo" personale. Anche se non so ancora quando riuscirò a realizzare questa mia sproporzionata ambizione. In passato ho tentato di rappresentare realtà diverse, ad esempio immaginando la vita in un attico¹⁵, oppure all'interno di una sedia¹⁶, e così via. Tuttavia, non posso che considerarle ridicole storie fallimentari. Il mio sogno è ancora troppo puerile.

Una volta ho sentito parlare di colui che inventò i Panorama¹⁷, e pare che il suo primo desiderio fosse stato quello di costruire una realtà completamente diversa, un "altro mondo" all'interno di uno spazio chiuso,

¹⁵ In riferimento alla sua storia *Colui che cammina nell'attico* (屋根裏の散歩者, *Yaneura no sanposha*, 1925).

¹⁶ Vedi *La sedia umana* (人間椅子, *Ningen isu*, 1925).

¹⁷ Anche chiamati diorama, sono dipinti effettuati su mura circolari, con figure (a volte veri e propri manichini e modellini) posizionati in maniera da creare l'illusione della tridimensionalità. Questa forma di intrattenimento divenne popolare in Giappone con l'apertura del *Panorama-kan* di Ueno, a Tokyo, nel 1890, e mantennero la loro popolarità per un periodo più lungo degli altri paesi, nei quali invece vennero presto soppiantati dalle nuove tecnologie cinematografiche.

limitato. Uno sfondo perfettamente circolare, un soffitto che nasconda il cielo agli spettatori, e la luce del sole che dall'alto illumini la scena; con l'aiuto di questi semplici trucchi egli si imbarcò nell'impresa di ricreare l'universo in una stanza. C'è un mondo al di fuori della casa, è vero. E c'è anche un mondo all'interno di essa. Ma lì, nei Panorama, vi sono, sovrapposti nel medesimo spazio, due mondi completamente diversi.

La mia visione dell'arte è dunque, per così dire, panoramica. Con delle parole su un foglio, desidero creare il Panorama dei miei sogni, il mio vero "altro mondo".¹⁸

In questo breve saggio (parti del quale tra l'altro si possono ritrovare nello stesso *La strana storia dell'isola Panorama*, scritto nel medesimo anno) si possono individuare alcune componenti dell'alienazione: in primis, la ripetizione che distacca sempre più la persona dalla propria vita quotidiana, sia nella sfera privata che in quella lavorativa, e secondariamente il desiderio di fuggire dal tedio e di realizzare i propri sogni. Il tedio è un tema centrale anche in molti degli scritti di Edogawa, in particolare in due dei quattro che analizzerò nel presente saggio, *Ai limiti del bizzarro* e *Una persona, due ruoli*. In entrambe le storie la noia è motivatrice, ed è ciò che porta i protagonisti dei rispettivi racconti ad abbandonare la ripetitività e a mettere in atto le proprie pulsioni. In particolare, nel capitolo introduttivo de *Ai limiti del bizzarro*, Edogawa include un piccolo paragrafo chiaramente autoreferenziale:

[...] Ho sentito parlare di un certo scrittore di romanzi gialli che trattava sempre di crimini sanguinolenti, e saltava di crimine in crimine (anche lui era un uomo che, per l'eccessivo tedio, aveva dovuto ricorrere alla scrittura di quei romanzi gialli come unico stimolo rimastogli nella vita). Egli temeva che, prima o poi, parlarne nei suoi racconti non sarebbe più bastato per soddisfarlo, ma che avrebbe dovuto cominciare a compiere dei crimini veri, come uccidere una persona, ad esempio; ebbene,

¹⁸ EDOGAWA Ranpo, *Edogawa Ranpo zenshū* (d'ora in poi abbreviato in *ERZ*), Tokyo, Kōdansha, 1987-1989, vol. 48, pagg. 47-50.

il protagonista di questa storia ha messo in atto proprio ciò che quello scrittore di romanzi gialli temeva.¹⁹

Come si può vedere da questo breve estratto, il tedio è per Edogawa un argomento problematico: derivato, di nuovo, dalla ripetitività della vita quotidiana, può divenire per chi possiede una determinata propensione al crimine (ed egli sembrava annoverarsi nella suddetta categoria) un movente per mettere in atto nella realtà ciò che, secondo lui, sia meglio rimanga un desiderio represso.

Il tedio, la noia, l'*ennui*, sono stati psicologici strettamente legati alla modernità. Secondo Barbara Dalle Pezze e Carlo Salzani, il concetto di noia, secondo l'accezione che gli attribuiamo oggi, è nato infatti insieme ad essa:

[...] Boredom is not an inherent quality of the human condition, but rather *it has a history*, which began around the eighteenth century and embraced the whole Western world, and which presents an evolution from the eighteenth to the twenty-first century. It is evident then its strict and insoluble connection with *modernity*. It was modernisation that shattered the traditional forms of human experience and gave rise to new psychological and social forms which necessitated new forms of expression. Goodstein writes that boredom can thus be read as a "symptom" of modernity, and "appears as both cause and effect of this universal process - both as the disaffection with the old that drives the search for change and as the malaise produced by living under a permanent speed-up."²⁰

Inoltre, la noia è spesso identificabile come una mancanza di interesse, un'assenza di significato, una discrepanza tra il bisogno di stimoli esterni e il valore percepito della cosa verso la quale si prova noia; una forma, in breve, di *meaninglessness*, ovvero, uno dei sintomi dell'alienazione secondo Seeman.

3.2. *La solitudine nella moltitudine: "Il Robinson Crusoe nella folla"*

¹⁹ ERZ, vol. 9, pag. 8.

²⁰ Barbara DALLE PEZZE, Carlo SALZANI, "The Delicate Monster: Modernity and Boredom", in *Essays on Boredom and Modernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009, pag. 12.

Tra gli scritti autobiografici dell'autore inglese Arthur Machen, ve n'è uno che s'intitola *Hill of Dreams*. In questo libro vi sono registrate le memorie di un anno vissuto nella periferia di Londra, conducendo una vita da Robinson Crusoe, senza stringere alcuna relazione con nessuno, e senza avere nemmeno una conversazione; si tratta infatti di una storia fatta solo di sogni e illusioni, ma è uno dei libri che ultimamente sono rimasti di più nella mia memoria.

Il "Robinson Crusoe urbano" del libro trascorre quei lunghi mesi nella stanza di un alloggio in periferia come un muto, leggendo, meditando e facendo delle silenziose passeggiate giornaliere. In quel lungo anno senza amicizie, scambiando poco più di qualche parola con la propria moglie, l'unico rapporto umano che egli ha è una breve risposta ad una prostituta che, passando di lì, gli aveva rivolto la parola.

Una volta ho sentito di uno strano uomo che, poiché detestava così tanto rivolgere la parola alla propria moglie, era solito scrivere ogni suo bisogno su un pezzetto di carta, che infilava in una fessura tra le porte scorrevoli della sua stanza e appoggiava nel corridoio. Il protagonista del libro di Machen è con molta probabilità un personaggio simile. Si può dire che soffrano entrambi di una forma acuta di misantropia. Ma non è forse anche una forma di misantropia quella che ci fa apprezzare così tanto *Robinson Crusoe*?

La moglie di un artista mio conoscente, quando parla male di lui, ha l'abitudine di dire che egli è capace di passare metà o tutta la giornata senza rivolgere parola ad alcun membro della famiglia; non perché abbia chissà quale impegno, ma perché si diverte a fissare il muro per vedere chi sarà il primo a distogliere lo sguardo. Proprio come se fosse Bodhidharma²¹, dice lei, continuando poi con altre critiche su di lui. Quell'artista è probabilmente un Robinson Crusoe domestico.

Se possiamo usare il termine "Jekyll e Hyde" per parlare dei desideri repressi che si nascondono nella psiche umana, allora non vi è forse anche un desiderio definibile "da Robinson Crusoe"? Se non esistesse

²¹ Bodhidharma, o Dharma, com'è meglio conosciuto in Giappone, è una figura leggendaria che si narra abbia trascorso nove anni in meditazione di fronte alla parete di una caverna, in totale silenzio.

un simile desiderio represso, mi chiedo se *Robinson Crusoe* sarebbe stato letto, amato e apprezzato da così tanta gente e per così tanto tempo. Se, quando leggiamo quella storia, ci capita di provare una profonda, inesprimibile sensazione di nostalgia, credo che non sia semplicemente una sensazione provocata dai ricordi della prima volta in cui l'abbiamo letta. Mi chiedo se gli esseri umani ambiscano profondamente alla solitudine proprio perché sono per natura animali sociali. Pensandoci bene, non vi è alcuno al mondo che mostri questo desiderio represso più marcatamente del criminale. Il "Demone Orso"²², che viveva in una foresta mangiando frutta e radici, non è l'unico Robinson Crusoe. Ogni singolo criminale, che si trovi egli all'interno di un treno affollato o tra la gente in un *matsuri*, è un Robinson Crusoe nella folla. Se in qualcuno è presente una tendenza criminale nei confronti di altre persone, il desiderio di diventare un Robinson Crusoe potrebbe essere parte di quella pulsione.

Ogni volta che mi trovo a camminare nella folla che passeggia per la via del cinema di Asakusa, finisco per osservare i volti dei passanti, e a pensare che in una simile moltitudine vi saranno sicuramente almeno uno o due criminali, magari un Raskolnikov dal volto innocente, di ritorno proprio adesso da un omicidio, e vengo assalito da uno strano interesse. Sono sicuro che la gente che lo circonda da tutte le direzioni, tutte quelle persone con cui si trova a stretto contatto, debbano essere per lui quasi come creature diverse, che vivono in un mondo totalmente alieno dal suo; deve sentirsi come un lupo, che cammina solitario in un mare di persone. È una sensazione spaventosa, certo, ma in un qualche senso risveglia in me dei desideri sopiti.

E a volte penso che no, questa non è una sensazione esclusiva ai criminali. Mi chiedo quanti Robinson Crusoe camminino nella fiumana che affolla quella via del cinema. Mi chiedo se tutti coloro che, in una simile calca, passeggiano da soli, non siano stati spinti da un desiderio di di-

²² Il "Caso del Demone Orso" (鬼熊事件, *Onikuma jiken*) fu il nome attribuito dalla stampa ad una serie di omicidi compiuti da parte di Iwabuchi Kumajirō tra l'agosto e il settembre del 1926. In questo passaggio Edogawa fa riferimento al periodo in cui Iwabuchi si rifugiò in una foresta e venne ricercato dalla polizia.

venire Robinson Crusoe, e di gustare il sapore della solitudine all'interno della moltitudine. È sufficiente confrontare i volti di chi, all'interno di una folla, passeggia in coppia con quello di chi passeggia solo. Non sembrano forse quasi due creature completamente differenti? Non riuscite ad osservare nei taciti, duri lineamenti di chi cammina solo, farsi strada sempre più il Robinson Crusoe? Ma non mi sto riferendo ad altre persone. Anche io sono stato un Robinson Crusoe, solo in una folla. E, diventando Robinson Crusoe, non mi sono forse allontanato dall'umanità, finendo in una moltitudine diversa e ancora più folta?

Così come non vi è persona che, dentro di sé, non si senta un eretico, così non vi è persona che non sia un Robinson Crusoe. In ognuno dei nostri cuori, al di sotto della nostra percezione cosciente, risiede un gigantesco Robinson Crusoe. Ne sono certo.²³

In questo altro breve saggio di Edogawa Ranpo si può vedere un'altra sfaccettatura della sua alienazione: una sensazione di distanza, di distacco dalle altre persone, una ricerca della solitudine, un focus sull'individuo anziché sulla moltitudine. Di nuovo, questo è un sentimento moderno, che rispecchia lo spostamento del centro dell'attenzione della società moderna dal collettivo al singolo; il fatto che un simile saggio sia stato scritto da un autore giapponese è inoltre un'ulteriore prova contro le teorie che vogliono la società nipponica come fondamentalmente collettivistica.

4. Una nuova identità

With the second phase of modernisation came a kind of universal *Zeitgeist* which seized hold of people and urged them to do their own thing, play of their freedom and be themselves. The consequence of modernisation, and the structural changes it brought with it, is that for the first time in history large numbers of people are in a position to wonder about issues not directly connected with the daily routine of earning a living. When life becomes somewhat easier, with increased standards of living

²³ ERZ, vol. 49, pagg. 135-138.

following industrialisation, questions on the meaning of it all can develop a new necessity. The old philosophical questions now start to enter the private lives of the individuals; '*Who am I? Where did I come from? And where am I going?*' Such questions challenge the individuals to find answers and can turn into a form of stress or a panic. The old ways of interpreting the world have become obsolete and each individual finds her/himself alone with new doubts. Those who don't find answers are left with anxieties and sense of insecurity, and one could say that individuals today suffer from an existence-frustration.²⁴

Marta Björg Hermannsdóttir descrive così il cambiamento nella percezione del proprio *io* nell'era moderna. La modernità slega l'uomo dai vincoli, liberandolo dai binari della tradizione; una maggiore libertà di scelta garantisce un maggior numero di possibilità, ma al tempo stesso instilla una nuova serie di dubbi e incertezze. Per la prima volta nella storia, le scelte personali vengono confrontate con le *possibili* scelte, e un confronto con l'infinità promessa da un'ideologia basata sul concetto di "tutto è possibile" non può che generare un senso di smarrimento. Al di là delle differenze vere e proprie che l'identità moderna assume, però, ritengo che per la presente tesi sia più importante concentrarsi soprattutto sul cambiamento stesso tra identità tradizionale e moderna, sul passaggio tra modi diversi di percezione e di auto-definizione.

Così come l'alienazione non deriva dall'urbanizzazione stessa ma dal *movimento* da un contesto rurale ad uno metropolitano, ritengo che allo stesso modo la figura del doppelganger e il *topos* narrativo del cambio o del furto di identità siano così frequenti nelle opere di Edogawa Ranpo poiché sintomo non necessariamente di una nuova identità, ma di un *cambiamento* verso una nuova identità, di un momento di crisi; di un momento di ri-configurazione, di ri-calibrazione, di ri-definizione, come detto nel paragrafo introduttivo di questo capitolo.

Il doppio è la rappresentazione di un nuovo sé, di una delle possibili configurazioni del proprio *io*; egli è la rappresentazione della modernità, distillata e filtrata attraverso l'identità personale di ciascuno dei personaggi che vi sono posti

²⁴ HERMANNSDÓTTIR, *Self-Identity...*, pag. 17.

dinanzi. Di fronte ad un altro sé, il personaggio è obbligato a porsi una serie di domande sulla propria identità: "Chi sono io? Chi è il mio doppio? Quale tra i due è veramente me stesso?" Tramite l'osservazione da un occhio esterno, l'io esce dal suo punto di vista intrinsecamente soggettivo e può concedersi, forse per la prima volta nella propria vita, un'osservazione oggettiva di sé stesso; egli diventa, temporaneamente, un osservatore imparziale.

Questo processo è una versione conscia di ciò che è accaduto inconsciamente a coloro che, come Edogawa, hanno accompagnato il Giappone nel suo cammino verso la modernizzazione, e che hanno vissuto a cavallo di due ere, di due modi di vivere, di due modi di essere differenti.

Non è un caso se i quattro lavori che ho selezionato sono tutti stati scritti durante quella che è definibile forse come la fase più critica della modernizzazione giapponese: il periodo interbellico è stato appunto, come già detto, estremamente critico per lo sviluppo di una modernità giapponese, nei suoi aspetti specificamente urbani e industrializzati.

Con questa sezione si conclude la parte teorica della presente tesi. I restanti capitoli avranno un approccio più pratico verso la tematica centrale: con l'analisi delle prime due tra le quattro opere (*Una persona, due ruoli* e *La strana storia dell'isola Panorama*), cercherò di esemplificare adeguatamente il concetto chiave di questa tesi, e di mostrare il rapporto diretto tra Edogawa Ranpo e il contesto storico-culturale in cui egli ha vissuto.

Capitolo 3

-Il rifiuto del sé: Una persona, due ruoli e La strana storia dell'isola Panorama-

Una persona, due ruoli e *La strana storia dell'isola Panorama* sono due opere differenti, sia in termini di lunghezza (*Una persona, due ruoli* è un racconto breve che prende poco più di dodici pagine, mentre per *La strana storia dell'isola Panorama* si arriva oltre le centocinquanta) che in termini di trama. Tuttavia, esse hanno in comune un elemento che ritengo importante per la presente tesi: il modo in cui i rispettivi personaggi principali si avvicinano al *topos* dello scambio di identità.

Una simile tecnica narrativa può essere interpretata e scritta in svariati modi, a partire dal furto di identità, passando per uno scambio accidentale, fino ad arrivare ad un cambiamento volontario. In questo spettro di possibilità, entrambe le opere analizzate in questo capitolo possono essere posizionate nell'estremo dello scambio volontario, consapevole e deliberato.

Se ci si prepone di osservare *Una persona, due ruoli* e *La strana storia dell'isola Panorama* tramite la lente della crisi identitaria moderna, come si può interpretare una simile decisione? Che cosa rappresentano le due identità?

1. Lo sguardo creatore: *Una persona, due ruoli*

Una persona, due ruoli, racconto breve pubblicato per la prima volta nel settembre del 1925 dalla rivista letteraria *Shin shōsetsu* (新小説, *Nuovi romanzi*), narra la storia di un certo Signor T., uomo sposato di mezz'età, benestante e afflitto da un costante tedio. T. non nutre un particolare affetto nei confronti della propria moglie, che tradisce spesso con altre donne; per fuggire dalla noia e per

soddisfare una sua strana curiosità, T., durante una delle sue avventure notturne, decide di travestirsi con dei baffi finti e un kimono diverso dal proprio, e si intrufola nel proprio letto, vicino alla sua consorte. Dopo essersi accertato che la moglie abbia notato la sua presenza, T. attende che lei torni a dormire, lascia sul cuscino un porta-sigarette marchiato con un'iniziale diversa dalla propria, ed esce nuovamente di casa. Rientrando la mattina seguente a casa propria, T. interroga sua moglie circa il suddetto porta-sigarette, trovando la sua confusione e il suo smarrimento intriganti e divertenti (e probabilmente dotati anche una certa attrattiva erotica). Mediante questo stratagemma, egli ottiene una sorta di "vendetta" su di lei: in un certo senso, ora T. non è più il solo a commettere adulterio, sua moglie non è più moralmente superiore a lui e da quel momento in poi gli verranno risparmiati occhiate e insinuazioni in merito alle sue scappatelle notturne.

Non pago dell'essere riuscito a mettere in atto questo "scherzo" una volta sola, T. lo ripeterà più e più volte, lasciando talvolta nuove prove incriminanti vicino al letto e fingendo di volta in volta una maggiore ira nell'interrogare la sua compagna, godendo sempre di più delle sue reazioni. Tuttavia, T. si accorge presto di un cambiamento: sua moglie inizia a comportarsi in maniera differente con la sua altra identità, agendo come non aveva mai agito con lui e parlandogli con una tenerezza con la quale non si era mai rivolta prima a suo marito. Questa crescente intimità causa in T. una vera e propria crisi d'identità e lo porta a riconsiderare l'intera situazione.

Scisso tra la gioia per aver sentito delle parole così intime da sua moglie e la gelosia di aver scoperto la sua infedeltà (se così la si può definire), T. si ritrova davanti ad un bivio. Che fare? Cessare i travestimenti, "seppellire" l'altro sé e riprendere la sua vita normale? Rivelare l'intera faccenda alla moglie? Oppure "seppellire" lo stesso T. e vivere esclusivamente una falsa identità?

Durante questo periodo di travestimento, T. ha provato per la prima volta nella sua vita un amore vero e puro per la propria moglie, e non è disposto a rinunciare ad una passione così nuova e intensa: la prima ipotesi è dunque da scartare. Rivelare tutto sarebbe un'operazione fin troppo imbarazzante, e metterebbe in luce le sue sciocche azioni. L'unica strada possibile ai suoi occhi è la

terza: è lo stesso Signor T. a dover smettere di esistere.

Con la scusa di un viaggio, T. si assenta da casa per un mese, durante il quale spedisce alla moglie una lettera in cui le comunica che il loro matrimonio è finito e che egli non tornerà più a casa. In questo periodo di assenza, T. modifica il più possibile il proprio viso: si fa crescere i baffi, cambia taglio di capelli, comincia ad indossare degli occhiali e arriva persino a farsi delle piccole cicatrici sul volto e a ricorrere ad un intervento di blefaroplastica per farsi modificare le palpebre.

Al termine di questo mese, T. ritorna da sua moglie e comincia a vivere felicemente assieme a lei, nei panni del suo alter-ego amante. Dove ci si potrebbe aspettare un lieto fine, però, Edogawa inserisce invece un piccolo colpo di scena, rivelando che la moglie in realtà non aveva mai creduto che fosse esistita un'altra persona, ma si era accorta immediatamente dello scherzo giocatole dal marito. Il Signor T. torna dunque ad essere il Signor T., e la loro vita coniugale è serena e tranquilla.¹

Una persona, due ruoli è, fondamentalmente, una delle prime esplorazioni di Edogawa sulla noia derivata dal vuoto lavorativo (o dalla ripetitività del quotidiano), e un primo assaggio della sua personale paura delle fantasie; fantasie identificabili con pulsioni, la cui realizzazione, negli scritti di Edogawa, non assume assolutamente un'accezione positiva. Mettendo in atto ciò che "non si dovrebbe", i personaggi dei suoi racconti finiscono inevitabilmente per allontanarsi dagli schemi sociali prestabiliti: sia in *Una persona, due ruoli* che ne *La strana storia dell'isola Panorama*, i rispettivi protagonisti devono ricorrere ad un'uccisione (fittizia) delle proprie identità per realizzare i propri sogni. Riassumendo in una frase questa sfaccettatura dell'ideologia che fa da base a numerose opere di Edogawa, si potrebbe dire che, per l'autore, le utopie devono rimanere tali. Non è solo il sogno a spaventare, ma anche e soprattutto ciò che il

¹ Curiosamente, nell'articolo "Assurdità" (荒唐無稽, *Kōtōmukei*), Edogawa rivela che tra i fatti di cronaca del periodo in cui scrisse questo racconto, ve ne fu uno estremamente simile al contenuto di questa storia. Vedi *ERZ*, vol. 48, pagg. 158-161.

sognatore è disposto a fare per realizzarlo.

Per quanto breve e di apparente leggerezza a livello di trama, *Una persona, due ruoli* presenta comunque un interessante concetto di identità, e alcune tematiche che verranno successivamente trattate in maniera più approfondita in altre opere posteriori. Di seguito vedremo più approfonditamente alcuni degli elementi appena menzionati.

1.1. *Tedio e pulsioni*

Nessuno sa cosa può accadere quando una persona si annoia.

Tra le mie conoscenze vi era un uomo che si chiamava T.; egli era, nel vero senso della parola, un nullafacente disoccupato. Non che possedesse chissà quale quantità di denaro, ma diciamo che procacciarsi il pane quotidiano non era tra i suoi problemi. Egli era solito spendere le sue giornate al pianoforte, ascoltando il grammofono, dilettrandosi con la danza, il teatro o i film, oppure vagando senza meta per i quartieri a luci rosse.²

In questo breve paragrafo introduttivo a *Una persona, due ruoli*, Edogawa fornisce già al lettore sia una frase che si rivelerà essere di centrale importanza per la trama ("Nessuno sa cosa può accadere quando una persona si annoia"), sia una descrizione importante del Signor T.

Il personaggio principale di *Una persona, due ruoli*, così come quello di *Ai limiti del bizzarro* (come si vedrà più avanti), appartiene infatti ad un ceto sociale non ricco ma sufficientemente agiato, e non necessita di lavorare per garantire il sostentamento del proprio ristretto nucleo familiare; questa mancanza di occupazione crea nel Signor T. un vuoto che egli tenta di colmare con le più svariate attività, nessuna delle quali riesce però a guarirlo dal costante tedio. Egli conduce dunque una vita priva di un vero e proprio senso (che rimanda al *meaninglessness* dell'alienazione), non è legato ad una mansione fissa e costante (egli è dunque lontano da una concezione tradizionale di lavoro), soffre di noia (sentimento squisitamente moderno), salta da un interesse all'altro senza sosta

² ERZ, vol. 2, pag. 213.

(sovrabbondanza di stimoli e di possibilità) e, per di più, non nutre alcun affetto per la propria moglie (secondo alcune interpretazioni, la modernità tende a spingere verso un allontanamento dai modelli familiari e relazionali tradizionali³). In breve, il Signor T. è a tutti gli effetti un "uomo moderno".

In quanto tale, è inevitabile che egli tenti di realizzare le proprie pulsioni e i propri desideri; d'altronde, la modernità si rende (in apparenza) realizzatrice e fautrice di sogni, incoraggiando una mentalità che spinge gli uomini a dare adito a qualsivoglia ambizione, con la convinzione che "tutto è possibile". In quanto uomo moderno in un periodo di transizione, è dunque quasi necessario che T. vada incontro ad una crisi di identità, ed Edogawa ce lo suggerisce sin dal titolo (anche se, data la profondità della crisi psicologica a cui va incontro il Signor T., sarebbe più appropriato parlare di "Una persona, due identità").

1.2. *I due T.*

"Non ho la minima idea di chi lei sia, o del perché uno sconosciuto come lei continui a venire da me. Tuttavia, ormai mi è difficile dimenticare la sua gentilezza nei miei confronti. Nelle notti in cui lei non viene a farmi visita mi sento sola. Quando tornerà a trovarmi di nuovo?"⁴

Questa è la frase che getta T. in una profonda crisi, separando nettamente i due ruoli da lui interpretati fino a quel momento e trasformando quella che era nata solo per gioco in una vera e propria entità indipendente. Il riconoscimento esterno (il comportamento diverso da parte della moglie) produce nella psiche di T. due opinioni diametralmente opposte: da una parte il freddo e disinteressato marito geloso che trascura la propria consorte per dedicarsi ad altri passatempi e, dall'altra, il dolce e misterioso amante che visita la donna di tanto in tanto, consolandola dalla sua solitudine.

Abbiamo visto che l'identità si forma, si modifica e si perpetua innanzitutto mediante i riscontri che un soggetto ottiene da parte del proprio contesto

³ Per maggiori informazioni vedi HERMANNSDÓTTIR, *Self-Identity...*, cap. 3, "Marriage in modernity".

⁴ ERZ, vol. 2, pagg. 219-220.

sociale; in questa storia, T. ottiene da parte della propria moglie due opinioni assolutamente contrastanti su sé stesso, e questo lo porta ad una frammentazione identitaria che sfocia in una paradossale sensazione di gelosia verso sé stesso.

[...] Nel momento in cui venne a sapere del tradimento di sua moglie (anche se definirlo così può essere un po' strano), T. provò sicuramente dei sentimenti a dir poco inesprimibili.

Da un certo punto di vista, questa era la perfetta coronazione delle intenzioni iniziali di T.: in questo modo, egli aveva creato un enorme punto debole nella moglie, e così facendo le infedeltà di T. erano divenute in qualche modo condivise a metà con la propria consorte. Adesso non si sarebbe più dovuto preoccupare di ricevere sue occhiate taglienti. Dunque, dal punto di vista del piano originale, la cosa più sensata da farsi in questo momento sarebbe stata finirla lì con quello strano gioco e seppellire per sempre il proprio altro sé. Così facendo, T. riteneva che non ci sarebbero state ripercussioni di sorta, poiché a scomparire sarebbe stata una persona che nella realtà non era mai esistita.

Tuttavia, all'inizio egli non avrebbe mai potuto prevedere che il suo stato d'animo sarebbe caduto così profondamente nel caos. La spaventosa verità che sua moglie si fosse innamorata di un uomo diverso da lui, seppure si trattasse di una persona fittizia, lo distruggeva. Le scenate di gelosia, che all'inizio non erano altro che finzioni, erano finite per divenire autentiche. Sempre che un simile sentimento possa essere chiamato "gelosia", dal momento che non aveva alcun oggetto verso il quale rivolgersi. Esattamente verso chi egli provava gelosia? In fondo, sua moglie non si era concessa ad alcuno al di fuori del Signor T.; il suo rivale in amore non era infatti altri che lui stesso.

E così, la moglie del Signor T. (che fino ad allora non aveva mai particolarmente suscitato l'interesse di alcuno) era divenuta l'oggetto delle attenzioni di due persone che due non erano. Se pensava a sua moglie, rubatagli da un altro (che altri non era che lui stesso), egli veniva consumato da una rabbia fuori del comune. Quando la vedeva lì, assorta tra sé e sé, egli non poteva fare a meno di pensare "Ah, starà sicura-

mente ripensando all'altro uomo", e queste considerazioni gli risultavano intollerabili. Il Signor T. aveva commesso un danno irreparabile. Egli era caduto nella sua stessa trappola.

In preda al panico, egli decise di interrompere immediatamente i travestimenti, ma fu un'azione che non servì a nulla. Tra i due sposi era ormai scesa una sorta di distanza, una strana riservatezza. Di tanto in tanto la moglie cadeva in depressione. Probabilmente non riusciva a dimenticare il suo amante, che non veniva più a trovarla. Per T., vederla in quello stato era terribile. Ma al tempo stesso, c'era una parte di lui che veniva presa da una considerevole sensazione di gioia, al pensiero che quell'uomo per il quale la moglie provava un simile sentimento di amore fosse sempre e soltanto lui.⁵

L'occhio esterno della moglie non solo sancisce la scissione tra i due T. e alimenta la separazione tra le due identità, attribuendogli due *schema* differenti e dunque due concezioni di sé disomogenee, ma crea a tutti gli effetti una nuova identità, la cui presenza ha ripercussioni persino su di una persona (nominalmente, T.), che è perfettamente al corrente della menzogna.

David Hume, riecheggiando il pensiero dei *bundle of properties* già accennato nella sezione 1.3., scrive la seguente affermazione:

Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others. To seek the real beauty, or real deformity, is as fruitless an inquiry, as to pretend to ascertain the real sweet or real bitter.⁶

L'idea di Hume appena enunciata, in *Una persona, due ruoli*, esula dall'essere un discorso esclusivamente relativo al concetto di bellezza ed arriva ad abbracciare ogni singolo aspetto della persona, dal fisico allo psicologico: lo sguardo è

⁵ ERZ, vol. 2, pagg. 220-221.

⁶ David HUME, *Essays: Moral, Political and Literary*, New York, Cosimo, 2006 (1° ed. 1742), pagg. 234-235.

sì *osservatore* (e dunque *confermatore* di qualità, *perpetuatore* di stereotipi, *influenzatore* di attitudini), ma anche *creatore* (*costruttore* di identità, *autore* di realtà). Se dovessimo, secondo questi criteri, rispondere al famoso quesito filosofico "If a tree were to fall on an island where there were no human beings, would there be any sound?"⁷ allora la risposta sarebbe senz'altro negativa.

Ovviamente con questo non intendo negare la natura stessa della realtà, o di porre in questione la validità o l'esistenza stessa di un qualsivoglia fenomeno che avvenga lontano dall'occhio esterno di un osservatore, ma intendo affermare la veridicità di una simile affermazione per quanto riguarda la sfera della psicologia dell'identità. Tuttavia, porsi un quesito analogo al classico Berkeleyano ma di contenuto più pertinente per la presente storia breve, come ad esempio: "Se un'identità (o una sfaccettatura di essa) non fosse osservata o confermata da un occhio esterno, esisterebbe comunque?" è quasi privo di significato, poiché l'atto dell'osservazione è pregresso alla formazione stessa della suddetta identità. Al contrario, invece, la massima assume significato se riformulata nel contesto di un'identità ancora inesistente: "Se un'identità (o una sfaccettatura di essa) precedentemente inesistente venisse osservata o confermata da un occhio esterno, comincerebbe dunque ad esistere?" Questo è il caso di *Una persona, due ruoli*.

T. prova gelosia per sé stesso come se fosse un'altra persona *poiché* il proprio punto di riferimento riconosce in lui due persone diverse; egli sente l'intrusione nella sua vita coniugale da parte di un'altra persona che non esiste *poiché* il comportamento della sua consorte dona a tutti gli effetti veridicità al suo stratagemma, finendo per convincere persino lui stesso.

Non è un caso se il lieto fine del racconto viene fatto coincidere con la riconciliazione tra le due personalità, non da parte di T., ma dell'unico occhio che abbia potuto osservare l'intero processo: è solo mediante il contributo esterno

⁷ Liberamente ispirato a George BERKELEY, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, London, Jacob Tonson, 1734, sezioni XXIII, XLV. In particolare "[...] Things are every moment annihilated and created anew. The Objects of Sense exist only when they are perceived: The Trees therefore are in the Garden, or the Chairs in the Parlour, no longer than while there is some body by to perceive them. Upon shutting my Eyes all the Furniture in the Room is reduced to nothing, and barely upon opening them it is again created."

della propria moglie, che T. riesce a disseppellire la sua prima identità⁸ e a far collimare le due, creando alla fine una terza identità "cumulativa" con la quale riesce, finalmente, a condurre una tranquilla vita coniugale.

1.3. Nuovi romanzi

Un racconto come *Una persona, due ruoli* sarebbe potuto essere stato scritto esclusivamente in un contesto storico come quello moderno, e vi sono alcuni elementi che corroborano questa ipotesi. Primo fra tutti, la costituzione morale e psicologica del protagonista, e secondariamente, la natura stessa delle questioni nelle quali egli si ritrova invischiato, questioni che in un qualsiasi altro periodo precedente sarebbe stato impensabile narrare, innanzitutto poiché scaturite da un tedio tipicamente moderno e secondariamente, poiché coinvolgenti una sfera sentimentale e sessuale la cui esplorazione e le cui perversioni avevano visto uno sviluppo abbastanza modesto nella letteratura pre-moderna.⁹

La presenza di una separazione nelle identità del Signor T., protagonista di questo racconto, è riconducibile inoltre ad una volontà di cambiamento tipica del periodo interbellico giapponese e, più ampiamente, di un qualsiasi periodo di transizione. Egli adotta una nuova identità, un nuovo sé, e questo processo risulta, dapprima, piacevole. T. si diletta nello sperimentare un altro modo di essere, si relaziona con la propria moglie in maniera diversa e originale e scopre persino un nuovo modo di amare, che lo coinvolge profondamente. Al tempo stesso, egli si trova però di fronte ad un bivio: scegliere la sua nuova identità moderna o tornare al suo vecchio, ormai logoro, sé? Questa sembra essere una scelta puramente binaria: nuovo o vecchio, 1 o 0, bianco o nero. T. si sente spinto a scegliere il suo nuovo sé, e uccide metaforicamente la sua versione pre-moderna.

Il lieto fine giunge con la realizzazione che la scelta non era mai stata in

⁸ Mi astengo dall'utilizzare parole come "vera identità" poiché, come già accennato in precedenza, ritengo che aggettivi come "vero" o "falso" perdano in gran parte di significato in questo contesto.

⁹ Tra i racconti dello stesso Edogawa, numerosissimi sono coloro che vertono attorno a temi di perversione sessuale; tra questi possiamo ricordare *L'omicidio della collina D.* e *La belva cieca* (盲獣 *Mōjū*, 1931).

realtà così binaria, e che è possibile trovare un nuovo sé che stia a metà strada tra i due estremi; il Signor T. è dunque un protagonista fortunato, a cui viene fatto dono di infiniti ipotetici giorni felici oltre la fine dell'ultima riga del racconto.

Tuttavia, non tutti i protagonisti di Edogawa godono della medesima fortuna, e non tutti i cambiamenti di identità possono giungere ad una rosea fine che metta d'accordo il pre- con il moderno. Questo è il caso de *La strana storia dell'isola Panorama*, il romanzo che verrà analizzato nella prossima sezione.

2. Ossessionanti utopie: *La strana storia dell'isola Panorama*

La strana storia dell'isola Panorama viene pubblicato episodicamente sulla rivista *Shin seinen* (新青年, *Nuova gioventù*), periodico indirizzato ai giovani nel quale venivano presentate opere di *suiri shōsetsu* di autori giapponesi e non¹⁰. Tra l'ottobre del 1926 (poco più di un anno dopo la pubblicazione di *Una persona, due ruoli*) e l'aprile del 1927, sulle pagine di *Shin seinen* si delinea la storia di Hitomi Hirosuke, uno "strano uomo che sembrava avere poco più di trent'anni, e che non era chiaro se fosse uno studioso o un vagabondo"¹¹.

I tratti più distintivi (e di maggiore rilevanza) di Hirosuke sono la sua perpetua indigenza causata da una mancanza di dedizione verso una sola professione o una sola disciplina, la sua propensione alle fantasticherie di carattere utopico, e la sua straordinaria somiglianza con un ex-compagno di studi estremamente benestante, Komoda Genzaburō.

Il nesso tra i primi due aspetti del suo personaggio è facilmente delineabile, e riecheggia in parte le osservazioni fatte a proposito del signor T. nella precedente sezione: l'alienazione derivata da una serie irregolare di impieghi (e il suo totale disinteresse nei confronti di essi), insieme alla sua particolare concezione di arte "panoramica", infatti, portano Hirosuke a riempire ogni possibile momento morto sognando di creare la culminazione del suo estro creativo, un vero

¹⁰ Sulle sue pagine, oltre a Edogawa, verranno pubblicati anche altri grandi scrittori giapponesi, come Tanizaki Jun'ichirō, Yumeno Kyūsaku, Naoki Sanjūgo e Kozakai Fuboku.

¹¹ *ERZ*, vol. 4, pag. 12.

e proprio "paradiso in terra". Il terzo elemento caratterizzante comincia ad assumere importanza narrativa nel momento in cui Hirosuke viene informato da un suo amico della dipartita del suddetto Genzaburō.

Nell'istante in cui Hirosuke viene a conoscenza della sua morte, egli comincia ad architettare un elaborato piano. Mediante una serie di imprese criminali, egli riuscirà a fingersi Genzaburō redivivo, facendo credere di essere stato sotterrato erroneamente poiché non morto realmente ma solo in apparenza, in seguito ad un episodio di catalessi causato dall'epilessia che lo aveva sempre afflitto. Entrato in possesso di un enorme patrimonio, Hirosuke si imbarcherà dunque nella realizzazione di una titanica impresa: nei mesi che seguiranno, egli acquisterà un'isola deserta, Oki-no-shima, sulla quale porterà centinaia e centinaia di persone tra lavoratori, architetti, ballerini, nuotatori, atleti, modelli e quant'altro, con l'intento di realizzare, costruire e popolare la sua utopia. L'unico ostacolo in questa realizzazione è rappresentato dalla persona che meglio conosceva il defunto, e la più difficile quindi da ingannare: sua moglie, Chiyoko.

Durante i mesi in cui Hirosuke si opera per la realizzazione della propria utopia, egli tenta in tutti i modi di tenerla lontana da sé, per evitare che, condividendo con lei il talamo, Chiyoko possa scoprire parti di lui che non corrispondono a quelle del fu marito. Questo suo intento comincia però a vacillare nel momento in cui Hirosuke si rende conto di essersi innamorato di lei: è solo questione di tempo perché i due si trovino a trascorrere la notte assieme, e perché in Chiyoko nasca il dubbio che, sotto le sembianze di suo marito, non si celi invece uno sconosciuto.

Per evitare di venire scoperto e di dover abbandonare il proprio lavoro, Hirosuke porta Chiyoko con la forza sulla sua isola, obbligandola ad un tour guidato attraverso le molteplici sfaccettature del suo "paradiso in terra". Durante il tragitto, lei si scopre poco a poco sempre più attratta dall'uomo che ha al suo fianco, sebbene continui a nutrire dei seri dubbi nei suoi confronti, e il lettore è dunque portato a credere che alla fine della storia vi potrebbe essere una riconciliazione tra i due, e un lieto fine per il protagonista. Stravolgendo le aspettative, invece, al termine della visita guidata, Hirosuke uccide Chiyoko. Il suo cadavere

verrà nascosto nel pilastro centrale dell'isola, seppellito sotto una colata di cemento.

Dopo l'assassinio della moglie di Genzaburō, Hirosuke si ritira ad una vita di idilliaca reclusione nel suo paradiso privato, assieme alle centinaia di altre persone ingaggiate per animare Oki-no-shima. Questo idillio prosegue indisturbato fino all'arrivo di un misterioso detective, Kitami Kogorō¹²; quest'ultimo, dopo aver trascorso alcuni giorni sull'isola sotto mentite spoglie, riesce ad incastrare Hirosuke e a svelare i suoi crimini, grazie ad una similitudine tra quanto accaduto e la trama di un racconto inedito di Hitomi Hirosuke, e al ritrovamento di uno dei capelli di Chiyoko all'interno del cemento del pilastro centrale.

Ormai portato allo scoperto, Hirosuke si toglie la vita in maniera alquanto spettacolare: nascondendo il suo corpo all'interno di un fuoco d'artificio, egli si fa esplodere nel cielo sopra l'isola, facendo sì che i suoi resti siano sparpagliati sulla superficie e arrivando dunque ad abbracciare, metaforicamente e non solo, il luogo della sua utopia, l'isola dei suoi sogni.

2.1. Cercare l'io

Così come il Signor T., anche Hirosuke è un personaggio principale che si posiziona fermamente nella macro-categoria dell'uomo moderno. Un'analisi della sua personalità e dei tratti che fanno di lui un individuo in distacco dalla tradizione finirebbe però per seguire i medesimi punti di quella effettuata per il protagonista di *Una persona, due ruoli*; focalizzandosi invece sulle loro differenze, si può osservare che, dove il Signor T. era stato descritto appena, in modo sommario e poco approfondito, la descrizione di Hirosuke presenta molti tratti che ricordano ciò che Edogawa, attraverso i suoi saggi, racconta di sé stesso.

La presentazione di Hirosuke fornitaci dall'autore è la seguente:

A lui piaceva definirsi uno "studioso di filosofia", eppure non aveva mai

¹² Un chiaro rimando al celebre detective protagonista di innumerevoli altre opere di Edogawa, Akechi Kogorō.

ascoltato neppure una singola lezione in merito. Ci fu un periodo in cui era divenuto totalmente assorto nello studio della letteratura, a tal punto da recarsi in giro a caccia di libri; tuttavia, poco dopo, egli prese una tangente completamente diversa, e decise di frequentare un corso di architettura, dedicandovisi con gran passione. Non appena si pensava di averlo visto finalmente sulla strada giusta, eccolo che se ne andava con la testa alla sociologia, all'economia, oppure eccolo, armato di tutto l'armamentario dell'artista, a tentare di apprendere la pittura dal vivo. Sebbene fosse una persona dal carattere mutevole e capriccioso, egli era al tempo stesso portato a stancarsi facilmente di qualsiasi cosa, e di conseguenza non aveva mai ottenuto esperienza in alcun campo. C'era da chiedersi come avesse fatto a finire gli studi universitari con successo.¹³

Così come il Signor T. e Hirosuke, anche lo stesso Edogawa trova difficoltà a trovare la propria strada; tra la conclusione degli studi di economia presso la Waseda Daigaku e la pubblicazione del suo primo racconto, trascorreranno infatti circa sette anni. Tra i lavori che egli intraprende prima di avviarsi nella carriera da scrittore, vi sono i mestieri più disparati, come il commesso in un negozio di libri usati, il venditore ambulante di *soba*, il disegnatore di vignette per un periodico e l'editor per un giornale. Inoltre, non ritengo sia un caso che entrambi finiscano per divenire scrittori; un punto interessante è anche che, per Hirosuke, questo impiego non sia altro che un modo per procacciarsi un minimo di denaro per sopravvivere. Se veramente Hitomi Hirosuke è la rappresentazione di Edogawa, bisogna dunque interpretare l'antipatia del personaggio principale verso la scrittura come un'avversione, o un'insoddisfazione, dell'autore stesso? È possibile che Edogawa abbia desiderato di potersi esprimere tramite un mezzo più organico, più plastico, ma che abbia ricorso alla scrittura come compromesso; questo potrebbe spiegare in parte la sua tendenza a riferirsi ai propri lavori spesso in termini dispregiativi o riduttivi.

Egli non condivideva la facile opinione che ci fosse bisogno di un lavoro

¹³ ERZ, vol. 4, pagg. 12-13.

per condurre una vita ordinaria. A dirla tutta, Hitomi Hirosuke era stanco del mondo prima ancora di aver visto com'era.¹⁴

Similmente, come si può leggere nelle righe di "Un altro mondo" (vedi sezione 2.3.1.), Edogawa considerava il lavoro (o perlomeno, un impiego costante, ripetitivo e immutabile) una delle componenti che rendono la vita "uggiosa" e il mondo "monotono e privo di entusiasmo".

Non aveva mai voglia di fare alcunché, ma si accontentava di vivere nella propria immaginazione tutti gli aspetti della vita; nulla aveva importanza per lui. Trascorreva ogni giorno dell'anno lì, sdraiato sul pavimento della sua sporca stanza nel dormitorio, continuando a pensare delle fantasticherie che una persona dall'indole pratica non avrebbe mai potuto immaginare. Sostanzialmente, per descriverlo in breve, egli non era altro che un sognatore incallito.¹⁵

Di nuovo nella sezione 2.3.1., si possono trovare i pensieri di Edogawa in merito alle "fantasticherie": contrapposte al lavoro e agli altri aspetti della vita materiale, le produzioni della mente umana sono per lui come delle finestre su tanti "altri mondi", ed è precisamente tramite la fuga in essi che la vita diviene, per Edogawa, sopportabile e degna di essere vissuta.

Tuttavia, anche la vita in reclusione di Hirosuke, una vita di pura solitudine e immaginazione, non è per Edogawa una descrizione del tutto di fantasia. Il 5 novembre 1934, egli pubblica un articolo sul *Tōkyō nichinichi shinbun*, intitolato "La passione per le lenti" (レンズ嗜好症, *renzu shikōshō*): all'interno di questo pezzo, Edogawa racconta un breve episodio della sua adolescenza, il suo primo approccio con il mondo dell'ottica.

L'articolo inizia così:

Mi pare fosse il primo anno della scuola media. Soffrivo di una malattia simile alla depressione, e me ne stavo sempre rinchiuso in una stanza del secondo piano. La mia depressione mi faceva odiare la luce del sole, e così, sebbene i miei familiari non fossero molto d'accordo, chiusi gli

¹⁴ ERZ, vol. 4, pag. 13.

¹⁵ *Ibid.*

scuri delle finestre e mi seppellii al buio, pensando all'universo e ad altre cose. [...] Non mi importava più nulla dei miei studi; non facevo altro che pensare ai corpi celesti del cosmo.¹⁶

Tornando alla descrizione iniziale di Hirosuke, possiamo trovare un ultimo punto di collegamento con Edogawa:

Ma cosa sognava dunque, una volta libero da ogni attaccamento verso il mondo reale? Quali erano le sue fantasticherie, vi chiederete voi? Egli sognava un luogo ideale, la propria utopia; trascorrevano ore ed ore a tracciarla nei più piccoli dettagli. [...] Tuttavia, egli era completamente indifferente verso le utopie di carattere politico o economico. Nel suo cuore vi era solo posto per un paradiso in terra, un'utopia di bellezza, il regno dei suoi sogni.¹⁷

Quest'ultimo focus sull'utopia è infine un chiaro riflesso dei pensieri dell'autore in merito agli "altri mondi"¹⁸ (tra le categorie di persone che Edogawa nomina durante il suddetto saggio breve "Un altro mondo" vi è persino la seguente, valida tanto per l'autore quanto per Hirosuke: "[...] lo stesso si applica per gli scrittori che sognano utopie"¹⁹). L'utopia, o l'"altro mondo", è l'obiettivo dell'atto creativo umano; è nella sua ricerca che il creatore intraprende il suo cammino di creazione, ed è proprio questa creazione, per Edogawa, la funzione ultima dell'essere umano. Sia la vita di Hirosuke che quella del suo scrittore saranno infatti spese alla ricerca di un'espressione perfetta della propria necessità creativa.

¹⁶ ERZ, vol. 49, pag. 273. Si può trovare una traduzione inglese dell'articolo in EDOGAWA Ranpo, *The Edogawa Ranpo Reader*, trad. di Seth Jacobowitz, Fukuoka, Kurodahan Press, 2008.

¹⁷ ERZ, vol. 4, pagg. 13-14.

¹⁸ Un'ulteriore riconferma dell'identificazione di Edogawa in Hirosuke si può trovare durante la visita forzata di Oki-no-shima a cui viene sottoposta Chiyoko verso la fine del romanzo. Durante il tragitto, per spiegarle la natura del suo estro creativo, l'uomo le rivolge un lungo discorso nel quale vengono riportati quasi lettera per lettera alcuni passaggi del saggio breve "Un altro mondo". In particolar modo, la sezione sull'inventore dei Panorama è riportata quasi nella sua interezza. Vedi ERZ, vol. 4, pagg. 108-109.

¹⁹ ERZ, vol. 48, pag. 49 (corsivo aggiunto).

Edogawa utilizza la penna e il foglio, mentre la materia prima, per Hiro-suke, è la natura stessa: "ogni pietra, ogni albero, ogni fiore, e ancora gli uccelli che ci volano attorno, le bestie feroci e ogni animale, fino agli insetti"²⁰. La ragione che sta dietro la loro necessità creativa è, tuttavia, la medesima.

Non è un caso se questa necessità nasce soprattutto in momenti di crisi identitaria, come il Giappone del 1923 in cui Edogawa pubblica il suo primo racconto, o come il Giappone (presumibilmente coevo) in cui vive Hiro-suke: sono infatti questi i frangenti che più necessitano di porre dei punti fermi, delle azioni auto-conclusive di pura creazione. L'atto creativo, tanto per Hiro-suke quanto per Edogawa, è infatti affermazione di sé, poiché nasce "dal desiderio di imprimere la propria individuale personalità sulla natura"²¹: la "creatura" è al tempo stesso firma e specchio del creatore.

Entrambi hanno trascorso un periodo di tempo cercando di incanalarsi in strade "ordinarie", ma entrambi hanno fallito nei loro esperimenti, poiché posseduti dalla necessità di fantasticare, di inseguire utopie. Edogawa trascorrerà più di quarant'anni di carriera letteraria cercando di affinare la propria visione utopica, con lo scopo di spiegarsi agli altri e a sé stesso.

Per Hiro-suke, studente/lavoratore saltuario, indigente e infelice, Genza-burō rappresenta la versione ideale del proprio io; un alter-ego ricco, di successo e con una moglie attraente e affascinante. Egli è ciò che il personaggio principale deve diventare per realizzare i propri sogni, e *La strana storia dell'isola Panorama* è al tempo stesso il percorso di Hiro-suke nel tentativo di raggiungere la sua utopia e un passo nel percorso di Edogawa nel raggiungimento della propria.

2.2. Uccidere l'io

Come nel precedente racconto del Signor T., anche ne *La strana storia dell'isola Panorama*, il protagonista decide di rinunciare alla propria identità. In *Una persona, due ruoli*, però, questa decisione è trattata con relativa leggerezza

²⁰ ERZ, vol. 4, pag. 14.

²¹ ERZ, vol. 4, pag. 15.

e, vuoi per la breve durata del racconto, per esplicito intento dell'autore, o perché il Signor T. non uccide il proprio *io* ma lo mette semplicemente da parte, non ci si addentra più di tanto nella psiche del finto suicida; nella presente opera, invece, Edogawa fornisce invece al lettore una rappresentazione più dettagliata e interessante dei pensieri di Hirosuke, dalla quale possiamo trarre alcune conclusioni in merito alla sua condizione psicologica.

Poco prima di delineare ai lettori i dettagli del piano organizzato da Hirosuke per assumere l'identità di Komoda Genzaburō, Edogawa ci fornisce il seguente spaccato psicologico del protagonista:

Quando, più avanti, sarebbe ritornato a questo momento con la memoria, Hirosuke se ne sarebbe ricordato come si ricorda un episodio di sonnambulismo: sebbene egli stesse per prepararsi ad agire, tutto ciò che provava era un senso di vuoto, come se quello che stava pianificando non fosse nulla di che, una semplice passeggiata nel parco. Tuttavia, in qualche recesso della sua psiche permaneva la consapevolezza che fosse tutto in realtà solo un sogno, e che il mondo vero lo stesse aspettando al di là del sogno.²²

Anche solo da questo paragrafo introduttivo, si cominciano ad intravedere dei primi vacillamenti psicologici in Hirosuke. Non solo la convinzione che si tratti tutto di un sogno contribuisce ad attutire l'impatto che un simile stratagemma dovrebbe sortire su una psiche qualsiasi, ma l'idea che "il mondo vero lo stesse aspettando al di là del sogno" è un'anticipazione dello scambio che avverrà più avanti²³.

Continuando a seguire la linea del suo pensiero, qualche istante prima di mettere in atto il finto suicidio, lo stato mentale di Hirosuke è il seguente:

²² ERZ, vol. 4, pag. 29.

²³ In aggiunta alla suddetta anticipazione, questa frase riecheggia inoltre un *leitmotiv* molto caro ad Edogawa. La massima 「うつし世はゆめ よるの夢こそまこと」 ("Il mondo è sogno/I sogni notturni sono verità") non solo fa da citazione d'apertura all'adattamento in formato *graphic novel* de *La strana storia dell'isola Panorama* (vedi EDOGAWA Ranpo & MARUO Suehiro, *Panoramatō Kidan*, Tokyo, Enterbrain, 2008), ma era inoltre una frase spesso usata dallo stesso Edogawa come formula di chiusura nelle lettere di risposta ai suoi ammiratori.

La cosa misteriosa era che, nonostante si trovasse in una situazione profondamente drammatica, nel suo cuore regnava la calma più assoluta. Certamente, saltare da una barca in movimento e raggiungere a nuoto la riva opposta non era un reato, e l'atto in sé non era particolarmente pericoloso; la distanza tra la barca e la riva infatti non era considerevole, e Hirosuke aveva fiducia nelle proprie capacità da nuotatore. Egli non riuscì tuttavia a frenare qualche preoccupazione, dal momento che stava finalmente per compiere il primo passo del suo grande stratagemma.

Ciononostante, la sua calma e la sua tranquillità nell'agire non possono che essere definite misteriose. Ripensando successivamente al coraggio con cui aveva agito da quel giorno in avanti, Hirosuke provò un certo stupore per il violento cambiamento che era avvenuto in lui, e si rese conto che probabilmente quello strano sentimento che lo aveva colto in quell'istante lì, rannicchiato sulla coperta della nave, non era stata che la prima avvisaglia di quella trasformazione.²⁴

A differenza di com'è avvenuto con l'uccisione dell'io di *Una persona, due ruoli*, ne *La strana storia dell'isola Panorama* viene descritta anche una fase intermedia. Hirosuke uccide il proprio io, ma non può divenire immediatamente Komoda Genzaburō. Egli cade invece temporaneamente in una specie di limbo, in cui non riveste né il ruolo dell'uno né quello dell'altro.

Hirosuke (se così lo si può ancora chiamare), liberatosi dunque da qualsivoglia identità, lontano dalle relazioni sociali che lo avevano legato alla sua precedente concezione di sé, spogliato da ogni *schema* e da ogni modello secondo il quale agire, si comporta con estrema calma e freddezza, in maniera *impersonale* (usando questa parola nella sua alquanto calzante accezione di "privo di personalità"). Egli riesce a compiere la serie di crimini necessari per diventare Genzaburō non solo grazie alla lucidità donatagli dall'adrenalina, ma anche e soprattutto perché egli è finalmente libero dal giogo dell'identità.

Dopo aver annientato la propria esistenza, Hirosuke si ritrovò assorto in una strana, indescrivibile sensazione.

²⁴ ERZ, vol. 4, pag. 37.

Egli era divenuto straniero tra gli stranieri. Nel registro nazionale non c'era più posto per lui; non esisteva una sola persona al mondo che potesse dirsi suo familiare, o amico. Egli aveva perduto persino il nome. Con quegli occhi, tutto attorno a lui sembrava appartenere ad un mondo completamente diverso da quello in cui aveva vissuto fino ad allora; i passeggeri che gli sedevano attorno, il panorama che scorreva fuori dal finestrino, ogni singolo albero, ogni singola casa. Da un certo punto di vista, questa era per lui una sensazione nuova e rinfrescante, come essere rinato; da un altro però, egli si sentiva solo al mondo, un uomo solo con davanti un'impresa troppo pesante per le sue spalle. Un'indescrivibile solitudine lo assalì, e fu colto da un pianto improvviso, senza sapere bene che fare.²⁵

La solitudine di Hirosuke è assoluta. Non solo egli non possiede più alcun legame familiare, di amicizia o con lo stato, ma è disertato per la prima volta persino dall'unica presenza che non lo aveva mai abbandonato in tutta la sua vita: sé stesso. Quelli da cui egli osserva il mondo sono davvero occhi nuovi: sono occhi liberi da preconcetti. Ogni persona è nuova e diversa, ogni albero e ogni casa è fonte di rinnovato interesse per una mente spoglia di pregiudizi.

Tuttavia, una simile solitudine risulta insostenibile per Hirosuke. Ormai quasi più con lo scopo di fuggirne, con l'intento di tornare ad essere *qualcuno*, egli non potrà che proseguire con il suo piano criminale.

Dissotterrando il corpo di Genzaburō, Hirosuke rivede in lui il proprio volto, e con esso pare ritrovare parte della propria identità.

Quella che lo aveva assalito non era assolutamente una paura dei fantasmi, ma una sensazione più bizzarra e in un certo senso più reale. Se dovessi descriverla in qualche modo (ed è una cosa difficile da farsi a parole), si trattava di una sensazione simile a quella che si proverebbe nel trovarsi completamente soli in un salone buio a guardare il proprio volto riflesso in uno specchio, illuminato dalla fioca luce di una candela; una sensazione simile, ma cento volte più spaventosa.

²⁵ ERZ, vol. 4, pagg. 40-41.

[...] E il cadavere che stava sdraiato lì, in fondo a quel buco, sebbene fosse irriconoscibile a prima vista, non era altri che lui stesso.²⁶

Trovatosi di fronte al volto cadaverico di Genzaburō, Hirosuke non lo riconosce più come quello di un estraneo, ma come il proprio, e così facendo compie una doppia azione di riconoscimento.

Il corpo di Genzaburō rappresenta il suo futuro, il suo ideale e l'unica via che egli possiede per ritrovare un posto all'interno della società; al tempo stesso, identificando il cadavere che egli ha di fronte come "sé stesso" e procedendo, poco dopo, a ri-sotterrarlo lì vicino, nella tomba della famiglia Komoda, Hirosuke interiorizza la propria morte seppellendo metaforicamente (ma comunque definitivamente) la propria identità.

2.3. *Rubare l'io*

Il fatto che per Hirosuke l'unico modo per impossessarsi di una nuova vita sia quello di rubarla a qualcuno può essere interpretato in vari modi; se continuiamo a considerare il personaggio principale di questo romanzo come simbolo dell'uomo moderno nella sua ricerca di una nuova modalità di esistenza, il furto è un atto quantomeno calzante.

Possiamo dire che ogni identità è, in un certo senso, un furto. È una sottrazione delle opinioni altrui, un'incetta degli aspetti di coloro che ci circondano, di quelle persone che prendiamo ad esempio; è un impadronirsi di un'immagine che per definizione non ci appartiene. Fin quando diamo per vero che le basi formative sulle quali si erige la concezione di sé di un qualsivoglia individuo provengano da fuori, bisogna dare anche per vero che esse non appartengono, per definizione, all'individuo stesso.

Quando ci si comporta in un certo modo poiché ci si sente giustificati dall'immagine che si ricopre (con ragionamenti sulla linea di "Sono una persona cinica dunque posso permettermi di comportarmi freddamente" o "Sono una per-

²⁶ *Ibid.*

sona intelligente dunque posso permettermi di leggere questi libri") stiamo copiando uno stereotipo, uno *schema* che ci è estraneo, stiamo attingendo ad un'immagine che non è nostra (né, in realtà, di nessun altro).

In un contesto in movimento verso la modernità, l'individuo non solo è portato, ma persino incoraggiato a modificare il proprio modo di vivere; questo lo conduce spesso a commettere ancora più furti di identità di quanti ne avverrebbero in un contesto storico di maggiore stabilità. Spinto dalla necessità di riscoprirsi moderno, egli attinge ovunque può per ottenere spunti mediante i quali ricostruirsi, dando luogo a identità frammentarie e dalle incerte fondamenta.

E lo scopo per il quale l'individuo si modifica è, come nel caso del protagonista di quest'opera, inevitabilmente per realizzare od ottenere qualcosa. L'accettazione da parte del prossimo, la felicità, il raggiungimento dei propri sogni, il successo; l'unica differenza tra questo ipotetico individuo e Hirosuke sta nei crimini commessi per realizzare i propri desideri (concetto che rimanda ancora una volta al *fil rouge* della scrittura di Edogawa, già menzionato nella precedente sezione).

Non basta, tuttavia, vestirsi come qualcuno, parlare come qualcuno e comportarsi come qualcuno per assumerne l'identità. Infiltrandosi nella famiglia Komoda, Hirosuke viene trattato come Genzaburō da tutti i familiari; ognuno di essi, con il suo comportamento e la sua accettazione, dona una piccola sfaccettatura di veridicità alla menzogna del protagonista.

Il passaggio definitivo da un'identità all'altra avviene, però, solo nel momento in cui egli ottiene la fiducia anche di Tsunoda, devoto consigliere di Genzaburō, al termine di un viaggio lungo un mese presso tutti i suoi nuovi possedimenti:

E così, nel corso di quel viaggio, senza nessun trucco, Hirosuke divenne Komoda Genzaburō, miliardario dalla nascita.

[...] Egli si faceva, di giorno in giorno, sempre più audace, e con il passare del tempo, la parte da lui interpretata gli veniva sempre più naturale. Ormai privo di qualsiasi preoccupazione, il pensiero che la sua

vera identità potesse essere scoperta non era più nemmeno lontanamente tra i suoi pensieri; al contrario, l'idea che una volta egli fosse stato un povero studente di nome Hitomi Hirosuke gli sembrava una gran menzogna.²⁷

Divenire Genzaburō, tuttavia, non avrà come unica conseguenza l'enorme patrimonio, il successo o la possibilità di realizzare i propri sogni: Hirosuke, infatti, subisce poco a poco dei mutamenti che lo rendono sempre più simile al suo alter-ego, come a riprova della teoria che vede l'identità come prodotto esclusivo delle circostanze. Questi cambiamenti hanno il loro culmine nel rapporto tra il protagonista e Chiyoko:

Dal momento che Chiyoko era stata la moglie di Genzaburō, Hirosuke, che era divenuto Genzaburō, trovò perfettamente naturale innamorarsi di lei [...].²⁸

2.4. *Perdere l'io*

L'amore tra i due, tuttavia, non è destinato a durare. Chiyoko diviene presto sospettosa dell'identità del marito, e di conseguenza Hirosuke si vede posto di fronte ad una scelta. Sfortunatamente, in questa storia, l'utopia sconfigge l'amore, e la donna dovrà morire per permettere che il sogno di Hirosuke trovi la sua realizzazione.

Dopo averla portata con sé con la forza fino ad Oki-no-shima, e dopo averla scortata lungo i vari aspetti del suo delirante paradiso in terra, Hirosuke le confessa infine tutti i suoi segreti. Sotto il cielo stellato, immersi in delle calde acque termali e illuminati solamente dai fuochi d'artificio, Hirosuke e Chiyoko si vedono, forse per la prima volta dall'inizio del libro, senza maschere. Dopo averle rivelato tutto, Hirosuke tenta di strangolare Chiyoko; nella feroce lotta per la sopravvivenza che si scatena tra i due, entrambi regrediscono ad uno stadio psicologico sempre più primitivo.

²⁷ ERZ, vol. 4, pag. 65.

²⁸ ERZ, vol. 4, pag. 66.

Le loro azioni non sono più quelle di due esseri umani bensì di due semplici animali, le loro parole non più espressioni coerenti ma rantoli e grugniti inframezzati da qualche insulto.

Chiyoko era ormai completamente fuori di sé. Non vi era altro tra i suoi pensieri se non salvarsi la pelle. Un qualche istinto di sopravvivenza tramandatole dai suoi lontani antenati le fece tirare fuori le zanne, come fa un gorilla. Di riflesso, Chiyoko affondò i suoi affilati canini nel braccio di Hirosuke.

[...] Sfruttando quello spiraglio di opportunità, Chiyoko riuscì a liberarsi dalla presa di Hirosuke con una rapidità che sarebbe stata inimmaginabile in qualsiasi altro momento, e con spaventoso vigore scattò a nuotare, veloce come una foca, fuggendo verso l'oscurità della sponda opposta.²⁹

Chiyoko, nel momento del bisogno, abbandona la sua umanità e fa appello agli istinti animali che giacciono sopiti dentro di lei; tuttavia, anche Hirosuke non è da meno, e si getta all'inseguimento, descritto come un predatore che cerca la sua preda:

Hirosuke si avvicinò a lei come un gatto, continuando a mantenere la calma. In quanto signore del proprio regno, egli sapeva benissimo che in quel momento non vi era nessuno sulla terraferma.³⁰

Gettate ormai altrove le maschere delle identità umane, i due vengono descritti dapprima solamente come "due belve impazzite"³¹, e poi perdono persino la loro componente animale, venendo narrati ormai solo come somma delle parti del loro corpo, oggetti animati, braccia e gambe possedute da un'ultima vestigia di un qualche spirito vitale.

Braccia che si inseguono. Della pelle che tenta di scappare. Tra le loro guance, premute una sull'altra, lacrime salate, commiste ad un torrente di sudore; due petti che fremono assieme, allo stesso ritmo furibondo,

²⁹ ERZ, vol. 4, pag. 134.

³⁰ ERZ, vol. 4, pag. 135.

³¹ ERZ, vol. 4, pag. 136.

due corpi nudi appiccicati e invischiati tra loro, come oloturie ricoperte di fanghiglia.³²

Chiyoko va incontro alla sua fine, priva di qualsiasi traccia di umanità, ma anche di sofferenza. Ogni dolore è dimenticato, e la lotta diviene per i due amanti/avversari un "gioco letale", la cui fatale conclusione provoca ad entrambi un piacere immenso.

Non vi era più patimento, né per Hirosuke che, sullo stomaco di lei, ne stringeva l'esile collo, e né per Chiyoko, che si contorceva ansimante sotto il suo corpo muscoloso. Entrambi furono colti da un piacere indescrivibile, un'estasi che non avevano mai provato prima.³³

2.5. Tradire l'io

In un ironico colpo di scena, e invertendo il lieto fine dell'opera analizzata nella precedente sezione, Hirosuke viene tradito proprio dalla sua inclinazione verso le fantasticherie: il detective Kitami Kogorō, infiltratosi sull'isola per condurre delle investigazioni per conto di una parente del defunto Genzaburō, riesce ad incastrarlo grazie a due elementi, il più importante dei quali sta in un breve romanzo chiamato *La storia di R.A.*, scritto dallo stesso Hirosuke ma mai pubblicato.

La sua utopia, costante ossessione, aveva permeato ogni aspetto della sua vita a tal punto che Hirosuke si era trovato inavvertitamente a parlarne anche nei suoi racconti; *La storia di R.A.*, in particolare, descrivendo l'isola nei minimi dettagli, collega inconfutabilmente Oki-no-shima a Hitomi Hirosuke, smascherandolo e mettendo in luce i suoi innumerevoli crimini.

Questa conclusione può essere interpretata come una sorta di ammonizione, una *cautionary tale* per coloro che si ritrovano nella figura di Hitomi Hirosuke, e dunque anche allo stesso Edogawa. Forse causato da un timore verso le

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

sue stesse ossessioni, il *leitmotiv* che fa da fondo a quest'opera è lo stesso che si può trovare in *Una persona, due ruoli*: le utopie devono rimanere tali.

Può essere facile credere alle utopie in un mondo moderno che promette a chiunque infinite possibilità, un mondo in cui lo scopo di una vita non è più prestabilito ma può essere deciso da qualsiasi individuo; Edogawa scrive anche per ricordare a sé stesso e ai suoi lettori che inseguire i propri desideri può essere pericoloso quanto non averne affatto.

3. Il rifiuto del sé

In questo capitolo abbiamo analizzato due opere di Edogawa legate da un *topos* narrativo simile, interpretandole attraverso la lente della crisi dell'identità nella società moderna.

In *Una persona, due ruoli*, il Signor T. sceglie di diventare un misterioso amante per donare una rinnovata freschezza al proprio rapporto coniugale; ne *La strana storia dell'isola Panorama*, Hitomi Hirosuke sceglie di divenire Komoda Genzaburō per realizzare il sogno della propria vita. Sono entrambi rappresentazioni del loro autore, lo stesso Hirai Tarō, che a sua volta assume lo pseudonimo di Edogawa Ranpo per mettere su carta le sue "fantasticherie", e per dare vita alla sua personale utopia.

Si può dire che, in un qualche senso, Edogawa Ranpo sia non solo un semplice nome d'arte, ma rappresenti l'alter-ego di Hirai Tarō. Edgar Allan Poe, incarnando l'ideale di scrittore di romanzi e storie tra il giallo e il grottesco, ed esemplificando la credibilità e la fama delle *detective novel* d'oltreoceano, dona a Hirai Tarō il nome, e con esso la possibilità di affermarsi in maniera più sicura sia agli occhi del pubblico che ai propri.

Edogawa Ranpo è un personaggio quanto lo sono il Signor T. e Hitomi Hirosuke - egli è la sua versione ideale, il suo *io* letterario. Hirai Tarō è lo studente di economia, il venditore ambulante di *soba*, il commesso nella libreria di libri usati, il vignettista, l'editor, l'uomo semplice; Edogawa Ranpo è il maestro del *suiri shōsetsu*, l'artista, il misterioso scrittore. Hirai Tarō critica spesso gli scritti di Edogawa Ranpo definendoli ingenui, infantili o insoddisfacenti; egli può permettersi

di farlo anche perché, in un certo senso, non sono opera sua.

I due personaggi principali appena analizzati vanno incontro a due destini molto diversi. Il Signor T., forse perché colto dalla fortuna di trovarsi in un racconto breve, viene graziato: egli rappresenta il successo nell'assumere una nuova identità. Forse questo successo è da attribuire, paradossalmente, proprio grazie alla scelta di provare a staccarsi completamente dalla "vecchia" identità: una volta scoperto il nuovo amore per la moglie, il precedente stratagemma ai danni della povera donna viene completamente abbandonato in favore di un sentimento più puro e genuino. Che sia esso totalmente nuovo o frutto di un'identità "combinata", un compromesso tra vecchio e nuovo, il suo *io* riesce alla fine a divenire auto-sufficiente. Il Signor T. è un individuo che riesce ad adattarsi alla modernità.

Hitomi Hirosuke, al contrario, fallisce. Ancorato al fondale dalle sue ossessionanti utopie, egli non riesce a distaccarsi dalla sua precedente identità. Il viaggio che intraprende nasce, rimane e muore in un'orbita attorno alla sua utopica isola paradisiaca. Specularmente al Signor T., in una scelta tra vecchia utopia e nuovo amore, egli sceglie la prima, abbandonando effettivamente ogni possibilità di una nuova vita, ogni *chance* di cambiamento. Hirosuke, nell'epilogo della sua storia, viene smascherato dal detective Kogorō, e il lettore vede chiaramente che, sotto la maschera, egli è lo stesso povero, meschino studente che era all'inizio del libro. Hirosuke non cresce: egli è un individuo che non riesce ad abbandonare la tradizione, e rimane ancorato ai vecchi ideali.

E Hirai Tarō? Dove si posiziona lui, quale tra questa dicotomia di esiti è una rappresentazione più fedele dell'autore? Edogawa Ranpo è ancora a metà strada. Le utopie sono ancora un centro importante nella sua esistenza, e così lo sono le fantasticherie e le giornate passate a pensare "all'universo e ad altre cose". Egli è una persona realmente esistente, e in quanto tale non ha il privilegio di una vita chiaramente posizionata in questo o quell'altro campo.

Hirai Tarō percepisce che le sue ossessioni potranno condurlo alla rovina, ed è per quello che continuerà a scrivere. Ogni romanzo, ogni libro, ogni racconto, è un'ossessione che viene esorcizzata, ma al tempo stesso ogni creazione è un

passo in avanti verso il perfezionamento della sua utopia. Edogawa si muove costantemente in un mondo irreali, e ogni opera è un viaggio onirico con una morale realista.

"Il mondo è sogno/I sogni notturni sono verità".

Il *topos* narrativo dello scambio tra doppi viene affrontato in maniera opposta nei due lavori che verranno analizzati nel prossimo capitolo, *I misteriosi crimini del Professor Mera* e *Ai limiti del bizzarro*. Non più semplici simboli della modernità, i protagonisti di queste due opere ne sono in qualche modo vittime, e, nel grande furto di identità che accompagna il passaggio, loro non sono più coloro che rubano, ma coloro che vengono derubati.

Capitolo 4

-*L'identità rubata*: I misteriosi crimini del professor Mera e Ai limiti del bizzarro-

Rinunciare volontariamente al proprio *io* implica una disposizione al cambiamento, una spinta verso il futuro; che avvenga per scopi leciti o meno, questa rinuncia rimane, all'interno dei racconti di Edogawa, un movimento in qualche senso positivo, produttivo. È infatti attraverso di essa che i protagonisti delle due precedenti opere riescono ad avvicinarsi alla realizzazione dei propri obiettivi; la scelta, la volontà di cambiamento è, per loro, la chiave per il successo.

Dalla parte opposta della scelta vi è però l'obbligo; il rovescio della volontà è la forzatura. Cosa succede quando lo scambio non viene effettuato in maniera consenziente, ma è invece imposto su di un personaggio? Che implicazioni ha nel quadro dell'identità moderna? Questo è il caso de *I misteriosi crimini del Professor Mera* e di *Ai limiti del bizzarro*. Due opere differenti, tuttavia unite da una particolare iterazione del *topos* narrativo dello scambio di identità.

1. Gioco di specchi: *I misteriosi crimini del Professor Mera*

La prima opera analizzata in questa sezione, *I misteriosi crimini del Professor Mera*, è un racconto breve pubblicato per la prima volta nell'aprile del 1931 sulle pagine di *Bungei kurabu* (文芸倶楽部, *Club letterario*), una rivista di letteratura edita dalla casa editrice Hakubunkan tra il 1895 e il 1933.

I misteriosi crimini del Professor Mera è un'opera che ha sicuramente dei tratti che la contraddistinguono e che la rendono un racconto giallo con qualche sfumatura grottesca, ma alla sua base essa rimane, sostanzialmente, una storia

sugli specchi e sul potere suggestivo dei riflessi. I concetti di mimesi e di imitazione sono infatti *leitmotiv* che verranno costantemente riproposti lungo le trenta brevi pagine di *tankōbon* sulle quali si delinea la narrativa.

La trama de *I misteriosi crimini del Professor Mera* è relativamente semplice, ma presenta alcune particolarità. Innanzitutto il protagonista porta lo stesso nome di Edogawa Ranpo, e viene presentato come se fosse lo stesso autore in una delle sue rare comparse in un suo stesso lavoro¹; secondariamente, questo racconto ne ha in realtà un secondo al suo interno, a cui fa da cornice. Edogawa, durante una passeggiata allo zoo di Ueno alla ricerca di nuovo materiale per scrivere, incontra un "pallido giovane dai lunghi capelli"; fermatosi a parlare con lui, egli diviene spettatore e ascoltatore della seconda storia, che vede come protagonista il suddetto giovane, e come fulcro una serie di misteriosi crimini commessi dell'eponimo professore.

Il *modus operandi* del Professor Mera è singolare, e si basa interamente sull'assunto che la natura innata degli esseri umani sia quella di copiare e di imitare ciò che appare loro davanti; lo specchio diviene dunque sia *topos* di importanza vitale che oggetto strumentale per la realizzazione dei crimini. Il luogo dei delitti è un solitario appartamento in un palazzo del quartiere di Marunouchi, a Tokyo. Non vi è nulla di particolarmente fuori dall'ordinario a proposito del palazzo in questione, o della zona in cui esso si trova, eccezion fatta per un singolo dettaglio: dall'altra parte della strada su cui l'edificio è stato costruito, se ne erge un secondo, misteriosamente speculare ad esso.

Questo secondo palazzo è identico al primo in ogni suo aspetto, compresa la struttura interna degli appartamenti, ed è proprio la "copia" del solitario appartamento in questione che si rivelerà essere stata l'arma del delitto nei misteriosi crimini di questa storia. La natura di uno specchio è quella di riflettere la realtà in ogni suo dettaglio, ma in questo racconto, le "proprietà magiche" della

¹ Un altro esempio di personaggio scritto per essere un simbolo dello stesso Edogawa (sebbene sotto altro nome) si può trovare in Ōe Shundei, lo scrittore di romanzi gialli antagonista de *La belva nell'ombra* (陰獣, *Injū*, 1928).

luce lunare (月光の妖術, *gekkō no yōjutsu*)², assieme allo stratagemma dell'eponimo criminale, riescono a invertire i ruoli, rendendo la realtà riflesso, e il riflesso realtà.

Il Professor Mera necessita di una stanza speculare in un palazzo speculare per creare, appunto, il riflesso dell'appartamento di fronte. In questo specchio artificiale, un manichino abbigliato esattamente nello stesso modo della vittima completa il quadro, creando un riflesso che sotto la luce della luna viene misteriosamente reso, al contrario, oggetto riflettente. Tutto ciò che viene fatto al riflesso è rispecchiato nella realtà, e impiccando il manichino, il Professor Mera spinge anche la vittima a fare altrettanto, portandolo al suicidio senza neppure esserglisi mai avvicinato.

Come già anticipato, la trama adopera numerose volte la metafora o il *topos* narrativo dello specchio, affermando a più riprese persino quanto lo stesso "pallido giovane" rassomigli, a sua volta, allo sbiadito riflesso in un oscuro specchio; ognuno di questi riflessi possiede delle interessanti peculiarità, che verranno analizzate di seguito.

1.1. *Lo specchio del giorno*

"Non trova che sia spaventoso fissare uno specchio? Io ritengo che non vi sia nulla di più terrificante. Cosa c'è di cui avere paura, dice lei? Il riflesso. Quell'altro me stesso al di là dello specchio, che mi imita come una scimmia."³

Il primo specchio del racconto, nonché forse il più importante, è la luna riflessa sullo stagno di Shinobazu, che fa da cornice al racconto del giovane, e

² Durante tutto il racconto, la luce lunare viene addotta come causa degli avvenimenti inspiegabili che accadono; Edogawa non fornisce mai una vera e propria spiegazione in merito. La presenza di questo potere nel racconto dona alla storia una natura mistica e in contrasto ad ogni logica o razionale; questo elemento può, a sua volta, essere ricondotto ad un'inversione della modernità, particolarmente pertinente se si considera che questa inversione avviene proprio a Tokyo, la metropoli per eccellenza e il luogo principe della modernità giapponese.

³ ERZ, vol. 13, pag. 176.

introduce un elemento essenziale che si ritroverà proprio all'interno di quest'ultimo.

"A proposito della luna, non si può negare che abbia anch'essa un collegamento con gli specchi. Basti pensare alla parabola della luna riflessa nell'acqua⁴, o al pezzo di quella poesia: "ah, se solo la luna potesse farsi specchio"⁵... Questi esempi sono prove del fatto che tra la luna e gli specchi vi sono dei punti in comune."

[...] "Non le capita mai di pensare che il mondo diurno sia quello vero, e che quello che vediamo adesso, illuminato dalla luce della luna, non sia che l'ombra del giorno, null'altro che un riflesso in uno specchio?"⁶

In questo modo, Edogawa introduce il primo riflesso del racconto e, come tutti quelli che seguiranno, non si tratta del riflesso in uno specchio limpido, bensì di una visione distorta, ombrosa. La luce della luna illumina un mondo diverso da quello diurno, ed è una realtà fredda, diversa, solitaria. Un interessante esempio di questo si trova più avanti, nella descrizione degli appartamenti del suddetto edificio in cui avviene la serie di suicidi che fanno da fulcro alla storia nella storia:

Gli appartamenti di quell'edificio erano talvolta utilizzati anche come residenze provvisorie, ma nella maggior parte dei casi fungevano da uffici durante le ore diurne, e rimanevano deserti col calare della notte. Dove di giorno vi era un via vai di persone, con l'oscurità scendeva invece anche un senso di solitudine assoluto.⁷

La notte trasforma un trafficato distretto lavorativo in una vera e propria "valle isolata"⁸; la città, spogliata dagli artifici umani, torna ad un'essenza più primitiva, in cui non esistono più il rigore, la razionalità e la logica, e dove la luce della luna è capace di ammaliare, stregare e ingannare.

⁴ La figura della "luna riflessa nell'acqua" (qui chiamata 水月 *suigetsu* e presente anche nello *yoji jukugo* 鏡花水月 *kyōka suigetsu*) ricorre spesso nel folklore giapponese e tra le parabole Buddhiste come metafora delle illusioni.

⁵ Si tratta probabilmente di un 都々逸 (*dodoitsu*, una forma poetica in 7-7-7-5 adoperata durante gli inizi del diciannovesimo secolo) attribuibile al monaco Zen e poeta Ikkyū.

⁶ ERZ, vol. 13, pag. 177.

⁷ ERZ, vol. 13, pag. 180.

⁸ Il fatto che la parola usata da Edogawa per descrivere questa valle sia 幽谷, *yūkoku*, che condivide un kanji con "fantasma" (幽霊, *yūrei*), è probabilmente intenzionale, e contribuisce a donare alla suddetta valle un senso di soprannaturale solitudine.

L'andirivieni dell'umanità moderna nella sua quotidiana transumanza lavorativa lascia deserti, durante le ore notturne, gli uffici, le fabbriche, le zone industriali; ed è proprio in quella solitudine, lontana dalla luce del giorno, in quei vuoti di società, che Edogawa immagina i crimini di questo racconto. L'appartamento in cui avvengono tutti i suicidi della storia, si trova infatti al quinto piano, nell'estremità più a nord, nella parte più ombrosa e più lontana dal contatto umano che ci sia nell'edificio. L'isolazione, l'ombra, la lontananza: sono tutti elementi che, in questo racconto, indeboliscono l'animo dell'uomo, e lo rendono più vulnerabile al potere quasi ipnotico del riflesso.

Ma perché precisamente questi elementi vengono considerati catalizzatori di una debolezza che si rivela essere fatale per le sfortunate vittime del Professor Mera? Esse sono *isolate*, cioè lontane dalle folle, al di fuori delle reti di relazioni che si intersecano lungo la metropoli di Tokyo. Sono *all'ombra*, mai illuminate dalla luce del sole, e abbiamo visto che la notte altro non è che una versione deformata e sbiadita del giorno; il sole è portatore di sanità, di normalità, di regolarità, simbolo di civiltà e di progresso tecnologico. Esse sono, infine, *lontane*: dal centro, dalla vita, dal calore, dal movimento urbano, dalle modalità di vita comuni.

Questi elementi sono portatori di debolezza, poiché contrapposti alla modernità (o, perlomeno, ad una visione positiva di essa): attraverso di essi Edogawa ricorda al lettore che, anche in un contesto moderno, esistono angoli oscuri, e che "modernità" e "civiltà" sono parole che conservano il proprio senso solo fino a dove si spinge l'uomo, e non un centimetro oltre. Senza un sentimento di comunità, senza la presenza di un centro umano a cui fare riferimento, persino una via trafficata diventa una valle solitaria.

1.2. *Lo specchio del protagonista*

Durante la sua indagine sull'appartamento direttamente di fronte al luogo dei delitti, il pallido giovane descrive così l'eponimo professore:

Venni al corrente che il Professor Mera non aveva moglie né figli, e che era stato sempre scapolo; alla sua età egli continuava ad abitare nel suo ufficio e, talvolta, vi si fermava anche a dormire. Inoltre, si diceva anche che fosse un avido lettore, e che nella sua biblioteca egli possedesse vecchi tomi di filosofia, di psicologia o di criminologia, e numerosi altri libri che non avevano nulla a che vedere con la sua professione.⁹

Mera Ryōsai è un anziano oftalmologo di poco successo, non ha mai stretto alcun legame familiare, i suoi interessi sono molteplici ed esulano dalla sua professione: in un qualsiasi altro racconto di Edogawa, egli potrebbe benissimo ritrovarsi sulla sponda narrativa opposta, e svolgere il ruolo del protagonista. Egli ricopre infatti lo stesso archetipo a cui appartengono Hitomi Hirosuke o il Signor T., ma ciò che rende *I misteriosi crimini del Professor Mera* interessante e degno di analisi sta anche nel fatto che il Professor Mera sia proprio in questa posizione opposta, fungendo da antagonista della storia.

Così come gli altri due personaggi nominati poco sopra, egli agisce esclusivamente per soddisfare un bisogno, un desiderio o un capriccio: la differenza sta nel fatto che, nella presente opera, Edogawa non fornisce al lettore alcuna visione dei processi mentali del Professor Mera. Con un quadro così approssimativo e incompleto delle sue azioni, attraverso la lettura di questo racconto, si può avere un'idea di come siano dei personaggi come Hitomi Hirosuke o il Signor T. quando vengono osservati dall'esterno, e non attraverso l'occhio del narratore onnisciente.

Sia ne *I misteriosi crimini del Professor Mera* che in *Ai limiti del bizzarro*, come vedremo più avanti, quello che in *Una persona, due ruoli* e ne *La strana storia dell'isola Panorama* era l'archetipo del protagonista, assume ruoli differenti (antagonista e co-protagonista), ed è proprio per via di questa differente posizione che riusciamo ad ottenere una visione più oggettiva del personaggio.

Il Signor T., Hitomi Hirosuke, il Professor Mera Ryōsai e, come vedremo più avanti, Aoki Ainosuke in *Ai limiti del bizzarro* sono tutti ascrivibili all'archetipo

⁹ ERZ, vol. 13, pag. 191.

del "protagonista Edogawano" (se mi si consente il goffo neologismo): uomini annoiati, assorbiti interamente da loro stessi e completamente proiettati verso il proprio interno. Il protagonista Edogawano vive solo in funzione delle proprie fuggevoli pulsioni, ed è pronto a fare qualsiasi cosa per realizzarle.

Il protagonista di questo racconto, invece, pur portando il nome di Edogawa, non è tuttavia che un docile ometto in cerca di materiale per scrivere; egli si presta volentieri ad ascoltare la storia del pallido giovane, e si limiterà ad esprimere una manciata di osservazioni di poco conto in merito. Questo Edogawa è la rappresentazione di Hirai Tarō.

La somiglianza tra tutti i "protagonisti Edogawani" implica che il parallelo Edogawa/Hitomi Hirotsuke tracciato nella sezione 3.2.1 è, in misura variabile, valido per ciascuno di essi; paradossalmente, ciò significa che, all'interno di quest'opera, il vero specchio dello stesso Edogawa sia da ricercarsi altrove, nominalmente nel malvagio Professor Mera.

1.3. *Lo specchio dell'io*

L'edificio opposto, illuminato in pieno dalla luce della luna, riluceva di un pallore argenteo. Come ho già detto prima, si trattava di una struttura totalmente speculare all'edificio in cui mi trovavo. Che impressione peculiare. Dubito che una simile dissennata sensazione possa essere trasmessa adeguatamente a parole. Era come se, improvvisamente, il mio campo visivo fosse stato completamente invaso da un muro specchiato dalla grandezza inusitata. Di fronte a me stava il riflesso preciso dell'edificio in cui ero io. L'incredibile somiglianza degli edifici, assieme alle proprietà magiche della luce lunare, non poterono che accrescere questa mia impressione.¹⁰

Il pallido giovane racconta così la visione della notte in cui pianifica di sabotare i piani del Professor Mera. Egli è perfettamente al corrente del suo *modus operandi*, è a conoscenza di ciò che deve fare per evitare di fare la medesima spiacevole fine dei precedenti inquilini dell'appartamento, ed è pronto ad agire;

¹⁰ ERZ, vol. 13, pagg. 196-197.

eppure, sebbene egli osservi la situazione dall'alto della sua consapevolezza, vedendo il manichino con le sue fattezze e i suoi stessi indumenti impiccato di fronte a sé, egli riesce a malapena a trattenersi dal cadere nella stessa identica trappola.

Questo mio discorso le sembrerà probabilmente una cosa ridicola. Non si può esprimere a parole quella sensazione. Era un incubo. Ecco cos'era. Ha presente quando, in un incubo, non si ha alcuna intenzione di fare qualcosa, ma si finisce ugualmente per farla? Ecco. È proprio quella sensazione. Se, guardandosi allo specchio, dovesse vedere sé stesso al di là del vetro chiudere gli occhi, cosa farebbe? Non si sentirebbe anche lei in qualche modo spinto a chiuderli, come lui?

È così che, anche io, sentii una spinta a collimare perfettamente con il mio riflesso, con l'ombra che stava di fronte a me; sentii una spinta ad impiccarmi. Il me stesso che c'era dall'altro lato era appeso ad una corda, e io non potevo certo esimermi dal rimanere lì, senza fare altrettanto.¹¹

Nello specchio del giorno, sotto la luce dello specchio lunare, di fronte allo specchio dell'edificio, osservando il riflesso di sé: questa è la congiunzione astrale, il gioco di specchi che permette al Professor Mera di mettere in atto i suoi crimini.

Nell'introduzione alla presente tesi, ho accennato che la motivazione per la quale avevo scelto di analizzare queste quattro opere era per osservare l'istante nel quale il concetto di identità personale cessa di svolgere la propria funzione; tuttavia, più che negli altri, è forse in questo racconto che questo concetto si trova nella versione più distillata, più esplicita e letterale.

Di fronte allo "specchio" architettato dal Professor Mera, gli inquilini del solitario appartamento del quinto piano osservano un manichino, vestito come loro, e trasformato dalla luce lunare in un qualcosa di più di un semplice pezzo di legno con degli indumenti addosso. Le proprietà mistiche attribuite alla luna fanno

¹¹ ERZ, vol. 13, pagg. 197-198.

sì che si possa parlare di un riflesso perfetto; di fronte ad esso, gli inquilini (e, come loro, il pallido giovane) perdono ogni parvenza di capacità di agire. Sotto lo specchio della luna, le parti vengono invertite: il riflesso diviene uomo e l'uomo diviene riflesso.

Ponendo anche quest'opera sotto la lente della ricerca dell'identità, ci sono alcune osservazioni che possono essere fatte a proposito di questa perdita di capacità. Sotto questa ottica vi sono due interpretazioni, leggermente diverse, per le scelte narrative della trama. Non credo che una delle due sia necessariamente giusta e l'altra sbagliata (sempre che una simile valutazione possa essere fatta nei confronti di una rilettura di questo genere), dunque mi limiterò a parlare di entrambe.

La prima delle due riletture può essere condotta identificando l'inquilino dell'appartamento come l'individuo in cerca del proprio *io*, e il manichino come il soggetto preso da lui a modello.

Nell'introduzione del racconto, si parla della mimesi dei primati, e nella sua conclusione si afferma, specularmente, che "Dio ha assegnato agli uomini lo stesso destino delle scimmie"¹². La mimesi - l'imitazione - è, come già accennato nella sezione 1.1., il primo e il più importante processo di apprendimento tramite il quale l'essere umano costruisce il proprio *io*. I modelli sono tanti, e possono essere i più disparati; Edogawa, nella sua consueta propensione da scrittore di romanzi gialli, si spinge a considerare le conseguenze più negative, quelle di un'errata scelta, dell'assunzione cioè di un modello sbagliato, o addirittura dannoso.

Forse nato da una necessità di mettere in guardia i lettori o lo stesso Edogawa, sotto questa luce, *I misteriosi crimini del Professor Mera* rappresenta una paura di perdere il proprio *io*, di nascondere così profondamente sotto innumerevoli maschere da non poter più riuscire a ritrovarlo; di perdere dunque, con esso, la capacità di agire secondo una morale che sia percepita come propria.

¹² ERZ, vol. 13, pag. 199.

La sensazione di ritrovarsi a fare qualcosa che in realtà non si vorrebbe non dovrebbe risultare troppo sconosciuta: spinto dal contesto, dalla *peer pressure*, dalle obbligazioni della società moderna, dalle aspettative, dalle forzature esterne, l'individuo può e spesso si trova a fare cose che potrebbero andare contro il suo codice morale interno.

La seconda delle due interpretazioni potrebbe invece essere la seguente: il riflesso, il manichino, l'ombra al di là dello specchio, sono tutti simboli delle rappresentazioni che di noi hanno le persone che ci circondano. Attraverso lo specchio della loro interpretazione e della loro percezione, possiamo osservare un riflesso di noi stessi, un *io* che ci appare distorto, dissimile da quello che vorremmo che fosse.

La memoria umana è approssimativa, e (salvo rari casi) non consente di immagazzinare ricordi che siano perfettamente aderenti con la realtà; è inevitabile, dunque, che la mente umana sia uno specchio distorto, una lente, ora convessa, ora concava, che ci restituisce immagini sempre lontane dalla verità. Questi sono gli unici occhi con i quali possiamo interfacciarci con il mondo sensibile, e una visione deformata è l'unica che possiamo avere degli altri, nonché l'unica che gli altri possono avere di noi.

Gli abitanti dell'appartamento hanno di fronte a loro un'immagine distorta di loro stessi: si osservano mentre fanno qualcosa a cui non avrebbero mai pensato in precedenza. Eppure, di fronte a una simile scena, le vittime non possono fare altro che adeguarsi tacitamente, e copiare il riflesso che hanno di fronte. Parimenti finisce per fare qualsiasi individuo, di fronte al riflesso deformato che percepisce negli occhi degli altri: "È forse così che appaio da fuori? Sono dunque così, io?", si chiede, e da questo primo dubbio germinerà il seme di una percezione ugualmente deformata, che finirà per modificare il suo stesso modo di essere.

È così che, anche nel contesto della ricerca dell'identità, il riflesso diviene oggetto riflettente, ed influenza le azioni di colui che sta di fronte allo specchio.

Se vista sotto questa ottica, *I misteriosi crimini del Professor Mera* è un promemoria delle conseguenze più oscure della ricerca dell'identità. Intrappolato in un *feedback loop* di desideri di conferme e riconoscimenti distorti, l'individuo modifica sempre più la propria percezione di sé, finendo (per collegarci alla trama del libro) per "suicidarsi", ovvero per perdere definitivamente la conoscenza originaria di sé.

Quale che sia l'interpretazione più adatta di questo racconto, *I misteriosi crimini del Professor Mera* è anche una storia sulla perdita del controllo: la vittima finisce per suicidarsi, poiché non è più in grado di controllare le proprie azioni, di decidere il proprio destino. La paura della perdita del controllo che, probabilmente, ha spinto la stesura di questo racconto, è una paura, per molti versi, moderna.

Con questo non intendo dire che la modernità offra meno possibilità di controllare la propria vita rispetto alla tradizione; al contrario, una condizione di vita moderna è una condizione di vita strutturata in decisioni, che va da scelta in scelta, permettendo numerose opportunità di modifica in più rispetto ad una vita tradizionale, e in molti più campi.

Al contrario, ciò che è andato cambiando con il passaggio, è stata la *percezione* del controllo. Più le possibilità aumentano, più si allarga il punto di vista, e più accresce il bisogno di controllare, regolare, decidere; il grado di modificabilità di una vita moderna è incommensurabilmente più alto di quello di una vita pre-moderna, ma l'insidiosa infinità di possibilità consentita dalla modernità rende il rapporto tra ciò che si controlla e ciò che si *potrebbe* controllare incommensurabilmente più basso.

Alla fine del racconto, il lettore riesce ad ottenere un senso di chiusura e di appagamento proprio grazie all'inversione dello stratagemma contro lo stesso Professor Mera: il pallido giovane, narratore dell'intera storia nella storia, rivela di aver preparato anche lui un manichino, stavolta abbigliato come il professore assassino. Cogliendolo di sorpresa, riesce ad invertire l'effetto ipnotico, intrappolando il criminale nel suo stesso gioco di specchi. Così ammaliato, il Professor

Mera va incontro alla propria fine gettandosi dal balcone, obbligato a imitare il manichino gettato dal giovane.

Il mio incontro con quel giovane, il suo racconto, la sua esistenza stessa; ancora oggi mi chiedo se non siano stati tutti frutti del "potere magico della luce lunare" di cui egli tanto parlava.¹³

2. Due persone, un ruolo: *Ai limiti del bizzarro*

Così come *I misteriosi crimini del Professor Mera*, anche *Ai limiti del bizzarro* nasce sulle pagine della rivista *Bungei kurabu*: pubblicato a episodi tra il gennaio e il dicembre del 1930, questo peculiare romanzo è, tra le opere esaminate fino ad ora, la più lunga (circa 270 pagine nella versione *tankōbon*) e, al tempo stesso, la più frammentaria.

Dalla prefazione autografa alla versione edita dalla Kawade shobō¹⁴, e dalla postfazione di Nakajima Kawatarō¹⁵ al nono volume dell'*ERZ*, possiamo ottenere alcune interessanti informazioni in merito ai retroscena della stesura dell'opera. *Ai limiti del bizzarro* è divisa in due metà: la prima, intitolata nuovamente "Ai limiti del bizzarro", si impernia attorno a due personaggi principali, il "cercatore del bizzarro" Aoki Ainosuke, e Shinagawa Shirō, direttore di una popolare rivista di carattere scientifico.

I due sono, per molti versi, l'uno l'opposto dell'altro: dove Ainosuke è sposato, Shirō è ancora scapolo, dove Ainosuke è annoiato dal mondo e si dedica esclusivamente ad una vita di *thrill-seeking* che lo porta a divorare libri gialli, a iscriversi a club strampalati e a inseguire ogni tipo di avvenimento bizzarro, Shirō è impegnato con il suo lavoro e non ha alcun interesse per quel genere di attività, dove Ainosuke è benestante dalla nascita e non ha dunque bisogno di lavorare, Shirō proviene da una famiglia poco abbiente, e ha dovuto guadagnarsi ciò che ha con lunghi anni di lavoro.

La trama in sé è discretamente slegata, e segue gli svariati avvenimenti

¹³ *ERZ*, vol. 13, pag. 201.

¹⁴ Se ne può leggere una copia all'indirizzo <http://rampo-world.com/syosetu/tyohen/ryokihate.htm>.

¹⁵ *ERZ*, vol. 9, pagg. 275-278.

che ruotano attorno agli incontri tra Ainosuke e una persona assolutamente identica a Shirō, che però, a differenza della sua controparte "reale", si rivelerà essere un criminale colpevole di furti, rapimenti, omicidi, adulteri, complotti ai danni della nazione e altro ancora, in una serie di crimini di intensità sempre maggiore. Il focus principale di questa prima metà del romanzo si limita a saltare tra i vari avvenimenti nei quali Ainosuke viene a conoscenza, poco a poco, delle profondità dei crimini del doppio Shirō; già dalla mancanza di continuità narrativa di questi eventi, si comincia ad intravedere il sintomo più grande di quello che è forse il problema fondamentale di questo romanzo. Edogawa, infatti, non è al corrente di dove andrà a finire la trama: egli scrive "alla giornata", senza un piano a lungo termine.

Dopo all'incirca sei mesi di pubblicazione, l'autore si ritrova in un vicolo cieco narrativo; sentendosi ormai arrivato agli sgoccioli delle proprie risorse creative¹⁶, egli si rivolge all'allora editor di *Bungei kurabu*, Yokomizo Seishi¹⁷, che gli consiglia di lasciare da parte le varie sottotrame, e di aprire la seconda metà del romanzo cambiando radicalmente personaggi e focus narrativo.

La seconda metà, intitolata "Il Pipistrello Bianco", infatti, è completamente differente rispetto alla prima: sotto richiesta di Yokomizo, Edogawa rivoltella la trama, rendendola un giallo più canonico, una *detective story* che vede il famoso investigatore Akechi Kogorō, già protagonista di innumerevoli altri romanzi del medesimo autore, come personaggio principale. Il doppio di Shirō (assieme ad altri doppi introdotti nella seconda metà) viene rivelato essere uno dei membri della banda criminale del Pipistrello Bianco, formata con lo scopo di infiltrarsi all'interno delle maggiori istituzioni giapponesi e di manovrare la nazione verso una direzione anarchica e di stampo comunista.

Questa operazione sarebbe riuscita esclusivamente grazie a persone

¹⁶ Cosa che si può intuire anche dal fatto che gli avvenimenti raccontati nella prima metà si susseguano in maniera abbastanza ripetitiva, seguendo sempre una formula predefinita. Ainosuke, vagando per Tokyo, scopre il finto Shirō, e lo pedina fino a quando non lo vede commettere un crimine; al che, per un motivo o per un altro, si fa scoprire, e i due si gettano in un inseguimento (solitamente infruttuoso) a bordo di taxi.

¹⁷ Yokomizo Seishi è anche colui che commissionò, l'anno prima, la stesura dello stesso *Ai limiti del bizzarro*, rendendo quest'opera anche in parte sua responsabilità.

identiche in tutto e per tutto a cariche importanti dello stato; dei cloni che avrebbero preso, poco per volta, il loro posto, rendendo il Giappone alla mercé della loro volontà. Questi cloni vengono creati grazie all'aiuto del Professor Ōgawa, un luminare a metà strada tra la criminalità e la pazzia, che ha dedicato la sua intera vita a perfezionare una complessa serie di operazioni chirurgiche capaci di trasformare completamente un individuo. Lineamenti facciali, impronte digitali, voce, struttura corporea; non vi è nulla che il Professor Ōgawa non possa trasformare a suo piacimento, e questo elemento narrativo sposta la seconda parte da un racconto grottesco sullo sdoppiamento della persona, ad un discorso più generale sulla possibilità di alterare completamente le fattezze di un individuo.

1.1. Ortodosso ed eterodosso

La narrativa dei *suiiri shōsetsu*, in Giappone, viene solitamente suddivisa in due grandi categorie: quella "ortodossa" (本格, *honkaku*), e quella "eterodossa" (変格, *henkaku*). Questa suddivisione, più che operare un giudizio qualitativo sull'opera in merito, si limita ad indicare l'aderenza o meno agli standard stabiliti dai pionieri del giallo "occidentale" come Poe, Doyle, Chesterton, Christie, Queen, Carr, e via dicendo. Vengono detti, dunque, ortodossi, tutti quei racconti che seguono una determinata serie di canoni sull'assassino, sui metodi dell'omicidio, sull'arma del delitto, e così via: durante gli anni si andrà persino a stilare un vero e proprio rigoroso breviario¹⁸, mirato ad evitare *faux-pas* a livello di trama e finali poco soddisfacenti per il lettore.

La natura disgiunta e inconcludente di *Ai limiti del bizzarro* è essa stessa un'immagine del rapporto fra Edogawa e la scrittura, fra Edogawa e i fondamenti formali dei *suiiri shōsetsu*. La prima metà dell'opera è chiaramente un giallo eterodosso¹⁹, articolato, sostanzialmente, in una serie di bizzarri misteri incentrati

¹⁸ Lo stesso Edogawa tratta approfonditamente in merito a questo argomento ne *Il castello delle illusioni* (幻影城, *Gen'eijō*, 1951) e *Il secondo castello delle illusioni* (続・幻影城, *Zoku gen'eijō*, 1954). Vedi *ERZ*, voll. 51 e 52.

¹⁹ Così come sono eterodosse a loro volta le altre tre opere esaminate in questa tesi: *Una persona, due ruoli* e *La strana storia dell'isola Panorama* non hanno infatti un antagonista, non vi è un assassino da risolvere o un omicida da catturare (con eccezione del finale de *La strana*

attorno alla figura del doppio Shirō; la seconda metà, stesa secondo le indicazioni di Yokomizo, si struttura invece in maniera quasi troppo aderente allo standard, offrendo al lettore un protagonista detective, un antagonista, una motivazione scientifica per giustificare tutte le bizzarrie della prima parte, e persino il canonico momento dello smascheramento finale.

Anche i differenti protagonisti rispecchiano i due diversi approcci al genere letterario del giallo. Ainosuke, personaggio principale della prima parte, è il protagonista Edogawano per eccellenza: egli insegue l'antagonista non tanto per consegnarlo alla polizia, per punire i suoi crimini o per appagare un qualche senso di giustizia. Egli agisce solo per soddisfare la propria brama di esperienze bizzarre, per rompere la monotonia di ogni giorno; l'inseguimento e l'indagine, in questa prima metà a cui egli fa da protagonista, non richiedono necessariamente un risolvimento (e, infatti, non ne avranno uno), poiché fini a sé stessi, poiché già fonti di godimento in quanto distrazioni dal tedio quotidiano.

Akechi Kogorō è, invece, diametralmente opposto²⁰. Egli è il protagonista ortodosso per eccellenza: dotato di una mente analitica, egli è in grado di utilizzare ogni tipo di approccio scientifico per catturare il colpevole. Non trae piacere dall'inseguimento in sé, poiché per lui rimane esclusivamente un'attività pregressa all'arresto, e dunque al momento in cui la giustizia verrà sancita, e la situazione troverà il suo risolvimento. La risoluzione è necessaria e richiesta tanto dal modello narrativo del giallo ortodosso, quanto dal personaggio principale che lo incarna.

La dicotomia tra ortodosso ed eterodosso, tra *suiiri shōsetsu* canonico ed

storia dell'isola Panorama che, infatti, rientra maggiormente nei canoni del giallo ortodosso). L'opera più vicina ad un *suiiri shōsetsu* ortodosso tra quelle analizzate nella presente tesi, *I misteriosi crimini del Professor Mera*, contravviene però a due *caveat* fondamentali del genere narrativo, introducendo il colpevole poco prima del momento catartico dello smascheramento e utilizzando elementi sovranaturali nella trama, rendendo così impossibile una risoluzione indipendente da parte del lettore.

²⁰ E lo sarà anche letteralmente, poiché il malcapitato Aoki Ainosuke farà una breve comparsa anche all'interno della seconda parte, nella quale si rivelerà che, spinto dalla sua passione per il bizzarro, egli è finito per entrare a far parte della squadra criminale del Pipistrello Bianco, nella quale egli ha subito un intervento chirurgico ed è stato trasformato in uno dei cloni.

ero-guro-nansensu, che si può trovare all'interno di *Ai limiti del bizzarro*, è un'e-semplificazione della produzione letteraria di Edogawa Ranpo. Posizionando le sue opere lungo un ipotetico asse ortodosso-eterodosso, possiamo osservare che la presenza del detective Akechi Kogorō porta con sé un determinato rigore scientifico a livello di trama, rendendo le storie a cui prende parte più vicine allo standard moderno "occidentale": tutte le opere in cui egli appare²¹ sono infatti fermamente posizionate nell'estremo ortodosso.

Molte delle restanti opere²², seppur identificabili sempre come *sui-ri shōsetsu*, si discostano in qualche maniera dal canone, dando vita ad una produzione di carattere meno moderno e più distante dai modelli prestabiliti dalla consuetudine europea ed americana. La dualità della produzione di Edogawa non dovrebbe però stupire, in quanto frutto di un uomo a cavallo tra due realtà storiche, e in quanto romanzi di un genere letterario (nella sua incarnazione giapponese del *sui-ri shōsetsu*, s'intende) a sua volta a cavallo tra due realtà culturali e geografiche. Così configurata, la differente produzione potrebbe essere attribuita a due esigenze diverse da parte dell'autore.

I *sui-ri shōsetsu* eterodossi di Edogawa nascono da un'esplorazione nella psiche umana, e da un'analisi delle profondità del desiderio dell'autore stesso. Storie di uomini che inseguono ossessionanti utopie, storie di scambi di persona, di sdoppiamenti e di inquietanti riflessi distorti, esse rappresentano un lato della

²¹ Possiamo ricordare, ad esempio, *Il nano* (一寸法師, *Issunbōshi*, 1926-1927), *L'omicidio della collina D.*, *L'esperimento psicologico* (心理試験, *Shinri shiken*, 1925), *Il fantasma* (幽霊, *Yūrei*, 1925), *Colui che cammina nell'attico*, *La lucertola nera* (黒蜥蜴, *Kurotokage*, 1934) e, ovviamente, la seconda metà di *Ai limiti del bizzarro*. Altre opere, come ad esempio *L'erba velenosa* (毒草, *Dokusō*, 1926) o *La belva nell'ombra* (陰獣, *Injū*, 1928), pur non essendo incentrate sulla figura del detective Akechi Kogorō, presentano comunque personaggi principali che ricoprono a grandi linee il medesimo archetipo, e possono essere ascritte dunque alla medesima categoria.

²² Tra le tante ricordiamo *La moneta di rame da due sen*, *I gemelli* (双生児, *Sōseiji*, 1924), *La stanza rossa* (赤い部屋, *Akai heya*, 1925), *Una persona, due ruoli*, *L'uomo sedia*, *Il nano danzante* (踊る一寸法師, *Odoru issunbōshi*, 1926), *I canali di Marte* (火星の運河, *Kasei no unga*, 1926), *La strana storia dell'isola Panorama* (con eccezione fatta della conclusione, in cui, per l'appunto, viene introdotto un detective che porta un nome molto simile a quello di Akechi Kogorō), *L'inferno degli specchi*, (鏡地獄, *Kagami jigoku*, 1926), *Il bruco* (芋虫, *Imomushi*, 1929), *L'uomo che viaggiava con il ritratto di stoffa* (押絵と旅する男, *Oshie to tabisuru otoko*, 1929), *La belva cieca*, *I misteriosi crimini del Professor Mera* e, ovviamente, la prima metà di *Ai limiti del bizzarro*.

narrativa di Edogawa in cui non tutto è risolvibile semplicemente tramite una spiegazione o una postilla scientifica, e in cui non basta la luce della scienza per garantire una risoluzione positiva.

Al contrario, i suoi *suiiri shōsetsu* ortodossi sono modulazioni di un canone letterario preesistente reinterpretato attraverso la peculiare sensibilità di un autore eclettico e bizzarro. L'amore per l'*uncanny*, l'*unheimlich* freudiano, continua a farsi sentire, forte e chiaro, anche in queste opere, sebbene attraverso il filtro del modello prestabilito. In questi lavori si scorge una seconda sfaccettatura della narrativa di Edogawa, una che vuole a tutti i costi avvicinarsi al mondo moderno, offrendo sempre risoluzioni logiche e trame articolate secondo i dogmi del caso. Queste opere nascono da un desiderio quasi scientifico ed analitico, e da una volontà di replicare, anche in Giappone, quelle atmosfere e quelle trame rese già famose oltreoceano dai maestri del romanzo giallo.

Con questa specificazione, non intendo affermare che un lato della produzione di Edogawa debba essere scartata nella sua interezza, in quanto riducibile ad una semplice imitazione di un modello esterno (e cosa non lo è, in fondo?). La mente che sta dietro alla sua produzione ortodossa è la medesima che ha prodotto tutte le opere più eterodosse; semplicemente intendo dire che, come è possibile vedere all'interno di *Ai limiti del bizzarro*, nella variante eterodossa della narrativa di Edogawa Ranpo, i *topoi* narrativi possono essere trovati nella loro forma più pura e genuina, senza la necessità di spiegazioni di sorta. Nella prima metà di questo romanzo, ad esempio, il doppio è, in tutto e per tutto, un *doppelgänger*, e la sua figura viene descritta in maniera alquanto romanzata e lontana dalla giustificazione scientifica che ne viene invece offerta nella metà de "Il Pipistrello Bianco".

Basti confrontare la descrizione del finto Shirō che si trova nella prima metà del libro...

"Shinagawa Shirō? Ah, intendi per caso quella brava persona che dirige quel giornale scientifico? No, ti sbagli. Io sono solo la sua ombra. E in quanto ombra, non ho nome. Si potrebbe dire che io sia un secondo

Shinagawa. Anche se io sono un po' più intelligente di quello vero."²³

...con la spiegazione del processo chirurgico che ha contribuito a crearlo, nella seconda metà del libro:

"Che siano donne o uomini non ha importanza. Chi è nato con un aspetto ripugnante ora non dovrà più trascorrere la propria vita a testa bassa per la vergogna. Sfortunati in amore, insultati dalla gente e in costante conflitto con il mondo; l'unico modo per salvare queste persone, fino ad ora, era stata la cosmesi. Ma truccare, infine, non è altro che nascondere qualcosa, coprendolo sotto una sottile patina di vernice. Non si può diventare belli se non lo si è di natura. Non si possono ingrandire gli occhi, non si può sollevare il naso, o rimpicciolire la bocca. Tuttavia, grazie alle mie tecniche di rimodellazione, sono riuscito ad ottenere ciò che prima si pensava impossibile. La mia è la vera cosmesi, nel senso più grande della parola."²⁴

E, qualche pagina più avanti:

In pratica, le "tecniche di rimodellazione" del Professor Ōgawa non erano nulla di particolarmente originale rispetto ai singoli principi [della chirurgia estetica]. Egli si era limitato semplicemente a creare una pratica chirurgica complessiva, che riassumeva tutte le singole operazioni in una sola. Chirurgia ortopedica, oftalmologia, odontoiatria, otorinolaringoiatria, chirurgia plastica, cosmesi: unendo tecniche ancora più all'avanguardia dei più recenti sviluppi in ciascuna di queste discipline, il Professor Ōgawa aveva messo a punto un metodo per rimodellare completamente l'aspetto fisico di una persona.²⁵

Anche solo un semplice confronto tra questi paragrafi dovrebbe fornire una misura del differente approccio con cui Edogawa gestisce i *topoi* narrativi nelle due metà di *Ai limiti del bizzarro*. È per questa sua dualità e frammentarietà che questa opera, più di qualunque altra analizzata o nominata fino ad ora, si posiziona precisamente a metà strada tra eterodosso e ortodosso, tra moderno

²³ ERZ, vol. 9, pag. 139.

²⁴ ERZ, vol. 9, pag. 266.

²⁵ ERZ, vol. 9, pag. 269.

e tradizionale.

1.2. Tokyo e Nagoya

Aoki Ainosuke, il protagonista della prima metà del romanzo, è originario di Nagoya, ma trascorre gran parte dell'anno a Tokyo²⁶; questi dati biografici hanno importanza per la presente analisi, poiché identificano lo stesso Ainosuke come entità a cavallo di due realtà. Egli non si trasferisce in pianta stabile a Tokyo, e continua dunque a percepire Nagoya come la propria casa: è lì, dimenticata nella città "vecchia", al di fuori dal mondo moderno della capitale, che rimarrà per i primi capitoli della storia anche la moglie Yoshie, rappresentazione di un nucleo familiare ormai grigio, scomodo e tedioso.

Tokyo rappresenta dunque ancora la novità per Ainosuke, poiché questa metropoli non ha ancora assunto le tinte cineree della monotonia quotidiana; Tokyo è il luogo della novità e del mistero, e sembra quasi che, al suo interno, tutto sia possibile. Tra rocamboleschi inseguimenti in taxi, sordide case chiuse nelle quali consumare singolari passioni erotiche dal sapore sadomaso, doppelganger, club di cercatori del bizzarro, giovani che promettono miracoli e braccia mozzate che riemergono dal fondo di un lago, la capitale diventa il palcoscenico di un'opera fantastica, surreale, sanguinolenta e grottesca.

Simbolo della natura frenetica, caotica, colorata, bizzarra e contraddittoria di Tokyo è Asakusa. Di questo quartiere Miriam Silverberg, citando il sociologo Gonda Yasunosuke, dice:

Asakusa was in constant motion, and its constitutive parts could not be isolated [...]. The *nakamise* (corridor of stalls) leading to the Kannon Temple, the movie theaters, the small eateries, and the well-known play sites (like the Twelve-Story Tower) all had meaning because they were in and of Asakusa. In the past, Asakusa had been the place of the Temple of the Kannon, but now, conversely, this temple was defined by its

²⁶ Questo tragitto rispecchia, tra l'altro, quello percorso dallo stesso Edogawa nel suo trasferimento da Nagoya a Tokyo per iscriversi alla facoltà di economia della Waseda Daigaku, nel 1912.

presence in Asakusa. People did not go to Asakusa to go to the movies, or to see inexpensive theater. They went to see *Asakusa* movies, and to enjoy *Asakusa* comedy. At the end of the day or the half day they took Asakusa treats home to eat, to try to extend Asakusa into their homes.²⁷

Parimenti, Edogawa, in *Ai limiti del bizzarro*, descrive Asakusa come il centro nevralgico dell'anima bizzarra di Tokyo. È nella folla delle strade dei suoi cinema, che il protagonista Ainosuke si va a rifugiare, dopo aver cominciato a dubitare che sua moglie lo stia tradendo proprio con il doppio Shirō²⁸, ed è nel parco di Asakusa che egli incontra un affascinante giovane che gli promette miracoli in cambio di denaro. Edogawa descrive così questo quartiere:

Asakusa è un fiore velenoso e cancerogeno sbocciato sulla pelle di Tokyo. È qui che converge tutto ciò che c'è di anormale.²⁹

Asakusa e Tokyo sono simboli delle possibilità che la modernità concede: è in quei luoghi in cui tutto può essere, che Ainosuke finirà per credere alle parole di un giovane *broker* di miracoli, entrerà a far parte della banda del Pipistrello Bianco, e perderà definitivamente il proprio corpo.

1.3. *Corpo e mente*

Nella storia di *Ai limiti del bizzarro*, la figura del doppio è trattata in due maniere diverse. Nella prima metà, il doppelganger è una rappresentazione degli aspetti negativi della psiche umana. Il clone di Shirō è, come viene detto svariate volte all'interno del romanzo stesso, un'ombra; egli incarna le pulsioni criminali inesprese del vero Shirō, ed è per lui un'incessante fonte di ansie e paure.

²⁷ Miriam SILVERBERG, *Erotic Grotesque Nonsense - The Mass Culture of Japanese Modern Times*, Berkeley, University of California Press, 2006, pag. 179.

²⁸ Lo stesso autore era solito fare lo stesso: vedi sezione 2.3.2.

²⁹ ERZ, vol. 9, pag. 98. È interessante notare come la moglie cominci ad assumere rilevanza ai fini della trama solamente quando viene trascinata sotto il metaforico occhio di buie narrative dal finto Shirō. Così toccata da un simbolo della follia grottesca di Tokyo, la povera Aoki Yoshie finirà per divenirne irreparabilmente invischiata, e alla fine del romanzo la si ritroverà accanto a suo marito, un altro clone tra le fila della banda del Pipistrello Bianco.

"Tu ne parli in maniera così noncurante, ma prova a vederla dal mio punto di vista. È una cosa veramente spiacevole. Pensaci: proprio adesso, mentre parliamo, da qualche parte nel mondo c'è una persona tale e quale a me. Che brutta sensazione. Se mai dovessi incontrarlo, non riuscirei a frenarmi dall'ammazzarlo di botte."³⁰

Il rapporto tra i due Shirō è una tale relazione bene/male, luce/ombra, da ricordare allo stesso Ainosuke quello tra il dottor Jekyll e il signor Hyde nel celebre romanzo di Stevenson. Il doppio è, in questa parte, un'estensione materiale della psiche della persona.

Nella seconda metà, tuttavia, i cloni perdono questo aspetto quasi romanzesco e metafisico, e diventano creature di scienza e razionalità. Al tempo stesso, cambia il modo in cui Edogawa affronta il *topos* narrativo dello scambio di identità: i cloni, sebbene siano condannati a vivere in un corpo che non gli appartiene, mantengono comunque un senso di identità, e, nemmeno per un momento, pensano di essere divenuti a loro volta coloro il cui ruolo stanno incarnando.

Confrontiamo ora questo approccio con quello de *La strana storia dell'isola Panorama*, o quello di *Una persona, due ruoli*: in tutti e tre i casi vi è qualcuno che si finge qualcun altro, in tutte e tre le opere queste persone ricevono riconoscimenti esterni, ma solo in quest'opera questo cambiamento fisico non è rispecchiato anche a livello psicologico. Perché?

Innanzitutto le altre due opere citate appartengono fermamente al filone eterodosso, mentre la parte della presente opera nella quale si parla dei cloni in termini scientifici si posiziona invece nell'estremo opposto: potremmo dunque dire che, in Edogawa, questa differente modulazione del romanzo giallo garantisca un punto di vista più ampio sulle componenti investigative e più puramente giallistiche della trama, a discapito di altre sfaccettature, come la psiche dei protagonisti, che vengono invece meglio approfondite nella sua produzione eterodossa.

³⁰ ERZ, vol. 9, pag. 34.

Da un punto di vista più psicologico, si possono cercare le motivazioni di questo differente approccio nelle circostanze dei personaggi. Sia in *Una persona, due ruoli* che ne *La strana storia dell'isola Panorama*, infatti, i personaggi principali sono completamente isolati. Essi, diventando qualcun altro, rinunciano definitivamente a tutti i punti di riferimento che la loro precedente identità aveva avuto. Così facendo, perdendo cioè del tutto le persone che li avevano ancorati a ciò che erano prima, essi percepiscono una necessità di nuovi punti di riferimento che li riconoscano per ciò che sono diventati; trovandoli, entrando cioè in una realtà che li accetta davvero come persone *nuove*, ciò che era solo un cambiamento fisico diviene anche psicologico, e il vecchio *io* viene, poco a poco, dimenticato.

I cloni di *Ai limiti del bizzarro*, invece, fanno parte di una banda criminale. La loro imitazione è esclusivamente funzionale, ed è parte di un'operazione più grande. L'appartenenza ad una comunità funziona da ancora psicologica che contribuisce a evitare la metamorfosi identitaria che, invece, colpisce gli altri personaggi precedentemente menzionati. Tuttavia, sebbene i cloni non finiscano per assumere l'identità della persona il cui corpo hanno preso, non si può dire che non subiscano alcun cambiamento.

In *Ai limiti del bizzarro*, gli unici due personaggi che possiamo osservare sia prima che dopo la trasformazione in cloni sono Aoki Ainosuke e sua moglie Yoshie. Che Ainosuke, cercatore del bizzarro in eterna fuga dalla noia, finisca per entrare a far parte della banda criminale del Pipistrello Bianco, non è per il lettore un colpo di scena particolarmente sorprendente; diverso è, però, scoprire che anche sua moglie sia andata incontro alla medesima fine. Cosa può aver portato una timida e innocente donna di Nagoya (parte dunque del "vecchio mondo") a perdersi così completamente in un microcosmo criminale come quello della Tokyo di *Ai limiti del bizzarro*? Purtroppo, dal momento che il focus narrativo della seconda metà del romanzo non è più su Ainosuke e sulle vicende che ruotano attorno a lui, non abbiamo un quadro psicologico dello stato mentale di nessuno dei due; tuttavia, è possibile formulare un'ipotesi.

La banda del Pipistrello Bianco non ha per i propri membri solo la funzione di àncora. Prima ancora di essere un gruppo criminale, esso è infatti un *gruppo*, ovvero un microcosmo sociale, con le sue regole e i suoi modelli comportamentali; tramite meccanismi interni di propagazione e perpetuazione di *schema* identitari, ogni gruppo fornisce ai singoli che ne fanno parte determinati standard su come agire e su come comportarsi. Yoshie viene inizialmente portata all'interno della banda del Pipistrello Bianco con la forza, dal clone di Shirō, ma una volta entratane a far parte, e una volta presa l'identità di Ōgawara Mineko, figlia del Primo Ministro Ōgawara Koreyuki, ella sembra perdere completamente ogni desiderio di fuga o di ritorno alla sua vita precedente, collaborando con qualsiasi loro piano.

Si può dire che, all'interno di questa storia, non ci sia stato un vero e proprio cambio di identità in nessuno dei personaggi, al di fuori di Yoshie. In *Ai limiti del bizzarro*, non è dunque perdere il proprio corpo che innesca questo cambiamento, bensì il trovarsi circondati da un gruppo di persone tra le quali vigono regolamentazioni differenti dalle proprie. Così come ne *I misteriosi crimini del Professor Mera*, dunque, anche in questo romanzo il focus di questo cambiamento è posto sul gruppo e sulle influenze esterne. Quella della donna si tratta di una metamorfosi minore di un personaggio minore, e in quanto tale non viene degnata nemmeno di una parola di spiegazione da parte dell'autore; tuttavia, non ritengo che sia un cambiamento privo di significato.

Yoshie proviene dalla stessa Nagoya da cui proveniva Edogawa, e viene trascinata nella parte più oscura di Tokyo dall'improvvisa scomparsa del marito. Contro il suo volere, viene invischiata in situazioni più grandi di lei e si ritrova in una realtà in cui vigono regole che non conosce. Yoshie non ha quindi alcuna scelta se non adattarsi alle circostanze e cambiare, nel corpo e nella mente, diventando qualcosa di irricognoscibile.

La morale che viene data alla fine del racconto esprime un timore per la possibilità di poter cambiare completamente l'aspetto fisico di una persona, ma a

mio avviso si tratta di una morale *ortodossa*, resa scientifica dalla forse eccessiva aderenza al modello "occidentale" della seconda metà. Si può arguire che, fosse *Ai limiti del bizzarro* rimasta un'opera interamente eterodossa, come era nella sua concezione iniziale, non avrebbe presentato un simile sottotesto, completamente assente nella prima metà.

Tuttavia, se effettivamente questa scissione non fosse mai accaduta nel romanzo, e se Edogawa avesse proceduto con la stesura seguendo il filo narrativo dei primi capitoli, *Ai limiti del bizzarro* non avrebbe forse offerto del materiale così interessante per la presente tesi. Qualche paragrafo prima ho affermato che, all'interno di questo romanzo, nessun personaggio, al di fuori di Yoshie, subisce un cambio di identità, ed è effettivamente così: il vero cambiamento, e quello più importante, avviene infatti al di fuori, nell'autore stesso.

3. L'identità rubata

Sia *I misteriosi crimini del Professor Mera* che *Ai limiti del bizzarro* sono storie che parlano di imitazione. In esse, personaggi si perdono e si ritrovano cambiati, modificati dalle circostanze. Il secondo romanzo è esso stesso un'opera che si perde, dopo circa 135 pagine dall'inizio, e si ritrova cambiata, modificata dai consigli esterni di Yokomizo Seishi, e dai modelli d'oltreoceano.

Nel saggio *Les lois de l'imitation*, il sociologo Gabriel Tarde³¹ scrive:

Toute répétition, sociale, organique ou physique, n'importe, c'est-à-dire *imitative, héréditaire ou vibratoire* (pour nous attacher uniquement aux formes les plus frappantes et les plus typiques de la Répétition universelle), procède d'une innovation, comme toute lumière procède d'un foyer; et ainsi le normal, en tout ordre de reconnaissance, paraît dériver de l'accidentel.³²

Ogni invenzione o scoperta genera necessariamente ripetizioni ed imita-

³¹ La cui descrizione della vita umana in termini di imitazione è citata anche all'interno de *I misteriosi crimini del Professor Mera*; vedi *ERZ*, vol. 13, pagg. 175-176.

³² Gabriel TARDE, *Les lois de l'imitation - Étude sociologique*, Parigi, Félix Alcan Éditeur, 1890, pag. 7.

zioni; la ripetizione crea, a sua volta, variazioni sul tema. È mediante questo infinito ciclo che la società e l'umanità riescono a crescere, e questo medesimo modello è applicabile anche alla psicologia dell'identità in Edogawa. Ogni persona è, in qualche senso, un modello, e, tramite il suo comportamento, genera invariabilmente imitazioni. Ogni imitazione crea variazioni; ogni variazione diventa un modello che darà vita, a sua volta, ad altre ripetizioni e ad altre imitazioni, e così via, ancora, ancora e ancora.

Nei due romanzi analizzati in questo capitolo, questo ciclo è interpretato nella sua accezione più negativa, e diviene vizioso. Se il modello è dannoso, l'imitazione genera variazioni distruttive. Ma com'è definibile l'imitazione dei modelli di *suiri shōsetsu* eterodosso che Edogawa opera nella seconda metà di *Ai limiti del bizzarro*? Può essa essere definita produttiva o dannosa?

Sebbene la ripetizione possa considerarsi ben riuscita poiché sottostà adeguatamente ai canoni del genere letterario, si può dire però che il risultato sia un Edogawa ancora spurio e poco raffinato. Durante gli anni, egli imparerà ad utilizzare meglio questo modello narrativo, ma questo tentativo è ancora poco brillante. Il modello è ricalcato forse troppo fedelmente, la discontinuità tra prima e seconda parte crea un senso di distacco tra gli avvenimenti, e questo distacco, a sua volta, non fornisce al lettore una sensazione di progressione, quanto più di ripetizione non produttiva.

La morale della storia del pallido giovane ne *I misteriosi crimini del Professor Mera*, del cambiamento repentino di Aoki Yoshie in *Ai limiti del bizzarro* e della metamorfosi narrativa dello stesso Edogawa Ranpo nel secondo tra i suddetti romanzi, è che l'imitazione cieca di un modello non è sufficiente a generare una variazione meritevole a sua volta di ripetizione.

Tuttavia, è solo continuando a ripetere che questa variazione può veramente nascere, e fortunatamente Edogawa non ha mai cessato di scrivere, di ripetere, di creare variazioni sul tema, arrivando a creare capolavori e modelli per intere generazioni di scrittori.

Conclusione

Attraverso la rilettura di *Una persona, due ruoli*, *La strana storia dell'isola Panorama*, *I misteriosi crimini del Professor Mera* e di *Ai limiti del bizzarro*, si possono ottenere molti dettagli in merito alla figura dell'uomo moderno raccontato da Edogawa. Egli è libero da un lavoro tradizionale, stabile e fisso, libero di spendere il proprio tempo nei modi più disparati, libero di coltivare ogni sogno e ogni desiderio, libero di scegliere tra infinite possibilità; tuttavia, in questi romanzi, la libertà non è un concetto dall'accezione esclusivamente positiva. La libertà dal lavoro tradizionale getta l'uomo in un abisso di tedio in cui niente sembra avere più importanza, la libertà di inseguire qualsiasi interesse porta ad una dispersione delle capacità intellettive di personaggi che saltano di capriccio in capriccio, la libertà di sognare e di fantasticare si rivela essere un ossessionante giogo, e un'eccessiva libertà di scelta finisce per annichilire.

In una modernità in cui la libertà incatena e la possibilità immobilizza, Edogawa traccia vite di personaggi fragili, vacillanti, sempre ad un passo da una crisi d'identità. In una modernità fluida e mutevole, l'io dei personaggi è altrettanto delicato e malleabile; i tempi cambiano, ed Edogawa incanala nei suoi romanzi tutta la pressione, la fretta, e il peso di cambiare con essi.

Il personaggio di fronte allo specchio non è solo un'iterazione di un *topos* narrativo, ma è anche una rappresentazione del confronto che avviene quotidianamente tra ciò che ci sentiamo di essere e l'immagine che hanno gli altri di noi. Nei quattro racconti selezionati per un'analisi nella presente tesi, lo specchio è l'altro, l'occhio osservatore ma anche creatore, il nucleo familiare, la relazione, il gruppo, il legame. La famiglia può proteggere dal cambiamento (*Una persona*,

due ruoli), o impedirlo, contro la volontà dell'individuo stesso (*La strana storia dell'isola Panorama*); un gruppo può condurre alla perdita dell'*io* (*I misteriosi criminali del Professor Mera*), o all'assunzione di *schema* dannosi (*Ai limiti del bizzarro*).

Ogni specchio è, a sua volta, circondato da specchi, in un infinito labirinto di riflessi in cui si perde la cognizione di cosa esista veramente e di cosa sia solamente un'ombra in uno specchio. Questa è l'immagine del mondo raccontato da Edogawa, ed è in questo dedalo di specchi che i suoi personaggi si muovono a tentoni, cercando nel loro metaforico labirinto interiore una qualche definizione che sia vera e che non sia semplicemente un ennesimo riflesso illusorio.

Questa ricerca, all'interno dei quattro lavori, assume configurazioni differenti. In *Una persona, due ruoli*, essa avviene per motivi futili, quasi per gioco, e conduce il Signor T. a creare una nuova identità fittizia, che prenderà poco per volta il sopravvento sulla sua precedente personalità. Ogni identità necessita di un'ancora, e in questo caso questo appiglio viene fornito dalla moglie, che mediante il suo sguardo riesce a dare conferma ad ogni passaggio del percorso trasformativo del Signor T., accompagnandolo lungo ogni iterazione del suo *io* e contribuendo al lieto fine della storia.

Ne *La strana storia dell'isola Panorama*, invece, l'ancora identitaria del protagonista Hitomi Hirosuke viene volontariamente abbandonata, con lo scopo di raggiungere un'utopia. In questo romanzo, l'ancora è sì un appiglio alla realtà precedente, ma è anche un peso, poiché è solo abbandonandola che Hitomi sente di poter realizzare il suo sogno. Tuttavia, come si scopre negli ultimi capitoli del romanzo, anche un'utopia può divenire un'ossessionante ancora. È proprio da essa che Hitomi Hirosuke, all'apice del suo delirio onirico, viene scaraventato indietro da dove era venuto.

I misteriosi criminali del Professor Mera è forse l'opera che più si discosta dal canone delle restanti tre; tuttavia una rilettura sotto la medesima lente fornisce comunque alcuni interessanti spunti. In questo racconto breve, abbiamo poche informazioni in merito alle ancore delle vittime del Professor Mera; l'unico dato

interessante in merito può essere ricavato dalla solitudine geografica e sociale del luogo dei numerosi delitti, ovvero l'appartamento al quinto piano. I vari inquilini di questa stanza decidono, spinti da necessità economiche o lavorative, di abitare in un luogo separato, freddo, lontano dalla luce del sole e dal calore umano. In quel luogo essi sono lontani dall'ancora della famiglia, della società, del mondo diurno, e risultano dunque più deboli al *modus operandi* del Professore. In questo racconto la nuova identità non viene cercata ma imposta, e le vittime del Professor Mera sono anche vittime della società moderna, che impone su di loro modelli comportamentali e psicologici che li lasciano inermi, impossibilitati ad agire, a scegliere, a vivere.

Ai limiti del bizzarro è, infine, un'opera scissa, e un'immagine di un'identità altrettanto separata, divisa tra tradizione e modernità. In una Tokyo grottesca e surreale, quasi tutti i personaggi si trovano di fronte a delle copie di loro stessi; cloni deformati, riflessi oscuri e criminali che incarnano pulsioni sopite e istinti distruttivi. In un mondo in cui chiunque può nascondersi sotto un volto che non gli appartiene, nessuno è al sicuro: la società non fornisce dunque alcuna ancora a cui appigliarsi da un punto di vista psicologico. L'unico punto saldo è fornito proprio dal gruppo del Pipistrello Bianco, la banda criminale che ha architettato l'intero stratagemma. Solo loro riusciranno a fornire un'ancora per due persone alla deriva tra i flutti delle correnti trasformatrici della modernità; Aoki Ainosuke e la moglie Yoshie riescono infatti a trovare un nuovo modo di essere solo grazie alla loro appartenenza a questo gruppo.

Che questi personaggi (e tutti gli altri le cui storie Edogawa racconta nei propri romanzi) siano una rappresentazione fedele o meno della società giapponese dell'epoca è un dato difficilmente riscontrabile; l'ascesa di Edogawa ad uno dei maggiori scrittori nel suo genere, però, suggerisce che i lettori trovassero nei suoi romanzi degli elementi nei quali rispecchiarsi, e che i personaggi di Edogawa non risultassero poi così lontani al pubblico giapponese. Quello che possiamo dire con certezza è però che i personaggi sono sicuramente rappresentazioni di alcune sfaccettature dell'autore stesso.

Le loro paure, le loro incertezze, le loro utopie, i loro vizi, le loro tendenze,

i loro desideri e le loro idee hanno innumerevoli paralleli con il pensiero che Edogawa esprime nei suoi saggi brevi, nei suoi articoli e nelle sue interviste; ogni racconto in cui un personaggio perde un frammento della propria identità è dunque uno specchio della paura dell'autore di divenire qualcuno di diverso, di non riconoscersi più.

Nelle opere di Edogawa vi è inoltre un forte focus sul concetto di *privato*, di *segreto*, e ciò che avviene lontano dagli occhi della gente è per l'autore al contempo affascinante e spaventoso. L'impressione di Tokyo (e, per estensione, della società giapponese) che si ricava da questi quattro racconti è che sia un luogo in cui ognuno ha dei segreti da nascondere. Siano essi passioni, perversioni, interessi, piani criminali, desideri, ossessionanti utopie, identità o paure, questi segreti contribuiscono a dipingere la Tokyo di Edogawa, rendendola una metropoli di maschere.

In questa metropoli di maschere, in questa capitale di illusioni, Edogawa scrive personaggi con doppi fini, intenti segreti, bizzarre passioni e disturbanti pulsioni; in questo cimitero di identità, Edogawa svela innumerevoli vite nascoste e, al tempo stesso, scopre le inconfessate profondità della sua stessa utopia, che è l'immagine della sua psiche e al tempo stesso l'ancora della sua identità.

Il fatto che Edogawa, all'epoca in cui si trasferì a Tokyo, avesse soltanto sedici anni non è trascurabile. Chi, crescendo, non ha provato la medesima paura di cambiare? Abituati a concepire gli adulti come creature diverse dai bambini, quando arriviamo sulla soglia della maturità ci ritroviamo a contare i giorni che ci separeranno dal grande cambiamento, dalla grande scissione, dal grande scisma che ci ucciderà e ci farà rinascere in vesti più grandi e più adulte. Ma non esiste nessuna metamorfosi, nessun grande momento trasformatore; o forse è meglio dire che esistono mille di quelle metamorfosi, mille di quei momenti?

Se, tradizionalmente, scandiamo la nostra vita dividendola in periodi, è proprio per sopperire a questa terribile assenza di grandi momenti trasformativi. La maturità, il matrimonio, il divenire genitori, e in misura minore i compleanni, le

ricorrenze, gli onomastici; sono tutte formalità arbitrariamente create per cercare di donare alle nostre esistenze l'illusione di una progressione positiva, per trasformare il caos di un flusso casuale nell'ordine più rassicurante e gestibile di una lista numerata.

Edogawa, nelle quattro opere da me scelte, racconta la paura di quel flusso, e del potenziale trasformatore che esso possiede; egli scrive per raccontare tanto la società in cui vive quanto sé stesso, attraverso un filtro di immagini grottesche, efferati crimini e sdoppiamenti surreali. Egli indossa una maschera per smascherarsi, si nasconde dietro a delle storie per mostrarsi; la sua utopia è una finestra nella psiche di un uomo incerto, a volte spaventato, sospettoso dei propri desideri e riluttante ad abbandonarvisi, perso in una metropoli in cui non si riconosce o in cui, ancora peggio, si riconosce diverso.

Bibliografia

- BAILEY, Patrick, *Concerning Theories of Personal Identity*, tesi magistrale discussa nel Department of Philosophy, University of South Florida, 2004.
- BERKELEY, George, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, London, Jacob Tonson, 1734.
- CHEUNG, William, *Capitolo Dodici, Verso 1*, in "Confucius Publishing Co. Ltd. multi-lingual web site", <http://www.confucius.org/lunyu/id1201.htm>, 11 settembre 2016.
- DALLE PEZZE, Barbara, SALZANI, Carlo, "The Delicate Monster: Modernity and Boredom", in Barbara Delle Pezze, Carlo Salzani (a cura di), *Essays on Boredom and Modernity*, Amsterdam, Rodopi, 2009, pagg. 5-34.
- DOLAN, Ronald E., WORDEN, Robert L. (a cura di), *Japan: a country study*, Washington D.C., Department of the Army, 1992.
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory - An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- EDOGAWA Ranpo, *Edogawa Ranpo zenshū*, Tokyo, Kōdansha, 1987-1989.
- , *The Edogawa Ranpo Reader*, trad. di Seth Jacobowitz, Fukuoka, Kurodahan Press, 2008.
- EDOGAWA Ranpo & SUEHIRO Maruo, *Panoramatō Kidan*, Tokyo, Enterbrain, 2008.
- "Enciclopedia Treccani", <http://www.treccani.it/enciclopedia/>, 14 settembre 2016.
- FESTINGER, Leon, *A Theory of Cognitive Dissonance*, California, Stanford University Press, 1957.
- FICHTE, Johann Gottlieb, *The Science of Knowing - J. G. Fichte's 1804 Lectures on the Wissenschaftslehre*, trad. di Walter E. Wright, Albany, State University of New York Publishing, 2005.

- GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity - Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- HAROOTUNIAN, Harry, *Overcome by Modernity: History, Culture and Community in Interwar Japan*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- HASEGAWA Yoko, HIROSE Yukio, "What the Japanese Language Tells Us about the Alleged Japanese Relational Self", in *Australian Journal of Linguistics*, 25, 2, 2005, pagg. 219-251.
- HERMANNSDÓTTIR, Marta Björg, *Self-Identity in Modernity*, tesi discussa nella Faculty of Humanity and Social Sciences, University of Akureyri, 2011.
- HEWITT, John P., "The Social Construction of Self-Esteem", in C.R. Snyder, Shane J. Lopez (a cura di), *Handbook of Positive Psychology*, London, Oxford University Press, 2002, pagg. 135-147.
- Ho, David Y. F., "Selfhood and Identity in Confucianism, Taoism, Buddhism, and Hinduism: Contrasts With the West", in *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 25, 2, 1995, pagg. 115-139.
- HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, London, Oxford University Press, 1888.
- , *Essays: Moral, Political and Literary*, New York, Cosimo, 2006 (1° ed. 1742).
- JANSEN, Marius B., *The Making of Modern Japan*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- KARATANI Kōjin, *Origins of Modern Japanese Literature [Nihon kindai bungaku no kigen]*, trad. di Brett de Bary, Durham, Duke University Press, 1993.
- KAWANA Sari, *Murder Most Modern - Detective fiction & Japanese Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.
- 栗田卓、「「推理」することと〈欲望〉すること 江戸川乱歩「D坂の殺人事件」論」、立教大学大学院日本文化論叢、第14巻、2014年、73-90頁。
- LAHMEYER, Jan, *Japan - historical demographical data of the urban centers*, in "Population statistics", 2001, <http://www.populstat.info/Asia/japant.htm>, 2 novembre 2016.

- , *Japan - historical demographical data of the whole country*, in "Population statistics", 1991, <http://www.populstat.info/Asia/japanc.htm>, 2 novembre 2016.
- LEVI, Nicolas, "The Impact of Confucianism in South Korea and Japan", in *Acta Asiatica*, 26, 2013, pagg. 7-16.
- MARLING, William & 門口弘枝, 「エドガー・アラン・ポーの理想的読者：江戸川乱歩」、神戸女学院大学論集、第48巻1号、2001年、25-41頁。
- MENGZI, *Mencius [Mengzi]*, trad. di D. C. Lau, Harmondsworth, Penguin, 1970.
- "Merriam-Webster.com", <http://www.merriam-webster.com>, 11 settembre 2016.
- NOLTE, Sharon Hamilton, "Individualism in Taishō Japan", *The Journal of Asian Studies*, 43, 04, 1984, pagg. 667-684.
- PARFIT, Derek, "We Are Not Human Beings", in *Philosophy*, 87, 2012, pagg. 5-28.
- PARKER, James H., "The Urbanism-Alienation Hypothesis - A Critique", in *International Review of Modern Sociology*, 8, 2, 1978, pagg. 239-244.
- POSADAS, Baryon Tensor, *Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity*, Tesi di dottorato discussa nel Department of East Asian Studies, University of Toronto, 2010.
- PYSZCZYNSKY, Tom, GREENBERG, Jeff, SOLOMON, Sheldon et al., "Why Do People Need Self-Esteem? A Theoretical and Empirical Review", *Psychological Bulletin*, 130, 3, 2004, pagg. 435-468.
- SPINOZA, Baruch, *The Letters*, trad. di Samuel Shirley, Indianapolis, Hackett Publishing, 1995.
- SHERMAN, David K., COHEN, Geoffrey K., "The Psychology of Self-Defense: Self-Affirmation Theory", in *Advances in Experimental Social Psychology*, 38, 2006, pagg. 183-242.
- STEELE, Claude M., "The Psychology of Self-Affirmation: Sustaining the Integrity of the Self", in *Advances in Experimental Social Psychology*, 21, 1988, pagg. 261-302.
- SEEMAN, Melvin, "On The Meaning of Alienation", in *American Sociological Review*, 24, 6, 1959, pagg. 783-791.
- TARDE, Gabriel, *Les lois de l'imitation - Étude sociologique*, Parigi, Félix Alcan

Éditeur, 1890.

TAVISS, Irene, "Changes in the Form of Alienation: The 1900's vs. The 1950's", in
American Sociological Review, 34, 1, 1969, pagg. 46-57.

TAYLOR, Charles, *Human Agency and Language - Philosophical Papers I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

WILDE, Oscar, *Intentions*, New York, The DeVinne Press, 1905.