

I RIFLESSI DELLA LETTERATURA OCCIDENTALE SULLA LETTERATURA GIAPPONESE DEL NOVECENTO

Emanuele CICCARELLA

ABSTRACT • *The Influence of Western Literature on the Japanese Literature of the 20th Century.*

The article aims to give an overview of the different ways in which Japanese writers of the 20th century dealt with the strong western influences that in the period between Taishō and Shōwa era brought about the birth of Japanese Modernism, a literary strand that brings together two great literary currents, the Shinkankakuha (School of Neosensimo) and Shinshinrigakuha (School of Neopsychology), whose main exponents are Yokomitsu Riichi (1898-1947), Itō Sei (1905-1969) and the future Nobel Prize winner Kawabata Yasunari (1899-1972). Modernism represents an essential link between late 19th and modern 20th century Japanese literature, which attained global renown thanks to aesthetes like Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), Kawabata Yasunari (1899-1972) and Mishima Yukio (1925-1970), but also to the decadent writers of the *Buraiha*, such as Dazai Osamu (1909-1948), and contemporaries authors such as the Nobel Prize Ōe Kenzaburō (1935-). Modernism represents the pinnacle of the study and assimilation of Western literature in Japan, an obsessive imitation of themes and style of European writers of the early 1900s; nevertheless, it also represents the achievement of the awareness of the impossibility of creating a truly modern and original Japanese literature through an empty imitation of writers such as James Joyce or Marcel Proust.

KEYWORDS • Japanese Literature of 20th century; Western Literature; Japanese Modernism.

Le influenze della cultura occidentale, sia artistiche che scientifiche, iniziano a farsi sentire in Giappone già dall'epoca Tokugawa (1603-1868), nonostante la chiusura del Paese, attraverso traduzioni di opere di carattere astrologico e matematico, e di opere letterarie e religiose, come classici greci (*Le favole di Esopo*) o testi religiosi come la Bibbia. Ma è solo con l'apertura dei porti all'Occidente, con l'intervento del Commodoro Perry nella Baia di Uraga nel 1853, alle soglie della Restaurazione Meiji (1868) e della conseguente omonima epoca successiva, che il Giappone entra in contatto più diretto con la cultura, e la letteratura occidentale. Le traduzioni di opere di autori come Stevenson e Jules Verne, e più tardi di Tolstoj e Dostoevskij, segneranno un netto cambiamento nella concezione e nella qualità della letteratura dei primi del '900.

Queste forti influenze straniere porteranno intorno alla seconda e terza decade del XX secolo, più specificamente nel periodo che si colloca tra l'era Taishō e l'era Shōwa, alla nascita del Modernismo, un filone letterario che riunisce due grandi correnti letterarie, la *Shinkankakuha* (Scuola del Neosensimo) e la *Shinshinrigakuha* (Scuola del Neopsicologismo), i cui principali esponenti sono Yokomitsu Riichi (1898-1947), Itō Sei (1905-1969) e il futuro premio Nobel Kawabata Yasunari (1899-1972). Il Modernismo rappresenta un anello di congiunzione essenziale tra la lette-

ratura della fine del XIX secolo e la letteratura moderna del XX secolo, che vedrà poi la fioritura dei tre grandi esteti, tradotti e conosciuti in tutto il mondo, Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), Kawabata Yasunari (1899-1972) e Mishima Yukio (1925-1970); ma anche degli scrittori decadenti della *Buraiha*, come Dazai Osamu (1909-1948), e dei successivi contemporanei come il premio Nobel Ōe Kenzaburō (1935-).

Il Modernismo rappresenta l'apice dello studio e dell'assimilazione della letteratura occidentale in Giappone, una vera e propria imitazione maniacale dei temi e dello stile degli scrittori europei dei primi del '900; nondimeno rappresenta anche il raggiungimento della consapevolezza dei suoi teorizzatori dell'impossibilità di dar vita a una letteratura giapponese davvero moderna e originale attraverso una vuota imitazione di scrittori come James Joyce o Marcel Proust.

Ma prima di addentrarci più specificamente in questa corrente letteraria che nasce in Giappone nel 1920, sarà opportuno fare un veloce accenno ad un'altra fondamentale corrente della letteratura giapponese, che la precede di una decina di anni: il Naturalismo (*Shizenshugi*). Il Naturalismo ha cambiato il corso generale della letteratura giapponese moderna ed è rimasto vivo nell'animo degli scrittori giapponesi, come un riferimento essenziale di ogni successivo stile letterario.

Il Naturalismo raggiunge il suo culmine fra il 1906 e il 1910, stabilendosi come forza centrale e dominante della letteratura giapponese moderna. Gli scrittori dell'epoca si rivolsero al Naturalismo sia per reazione all'artificialità del *Ken'yūsha*¹, sia per l'importanza che il Naturalismo rivestiva nell'Europa della fine del XIX secolo. A ogni modo il Naturalismo giapponese si sviluppò in modo del tutto differente da quello europeo. Il Naturalismo europeo nasceva dalla reazione all'individualismo della letteratura romantica, mentre in Giappone il tema principale delle opere naturalistiche è stato proprio la ricerca dell'individuo. Ricerca che sfocerà in ultima analisi nel *watakushi shōsetsu* (romanzo in prima persona), contraddistinto, nelle sue forme più estreme, da un realismo esasperato, che faceva indulgere lo scrittore in resoconti di vita personale, la cui realtà era filtrata solo dalla sua coscienza, unico centro percettivo del mondo esterno. Il Naturalismo di Zola e Maupassant venne reinterpretato, non più come un metodo di indagine dell'essere umano con scientifico distacco, ma come la riproduzione cieca e fedele degli eventi, senza nessuna "contaminazione" dell'immaginazione. Come sappiamo, in Europa il Naturalismo è stato legato fondamentalmente allo scrittore Émile Zola, che adottò il termine per indicare lo studio scientifico della società umana nella letteratura. Le sue opere sottolineavano gli effetti dell'ereditarietà e dell'ambiente, come elementi essenziali della formazione psicologica dei suoi personaggi; personaggi per la maggior parte membri degli strati bassi della società. I suoi lavori, e buona parte di quelli dei suoi successori, sono gravidi di brutalità e degrado.

Queste caratteristiche all'inizio furono anche quelle della produzione letteraria naturalistica giapponese. Tayama Katai (1872-1930), ad esempio, scrisse *Jūemon no saigo* (*La fine di Jūemon*, 1902), un'opera ispirata ad eventi reali, in cui il protagonista, Jūemon, è un uomo reietto e alienato, con una grottesca deformazione fisica che lo separa totalmente dagli abitanti del suo villaggio. Come reazione all'impossibilità di trovare un canale di comunicazione e integrazione, egli si darà alle orge e all'alcool, e al culmine del suo odio verso gli altri appiccherà il fuoco al villaggio. Sco-

¹ Società letteraria il cui nome significa letteralmente "Associazione degli amici del calamaio", fondata nel 1885 da un gruppo di studenti della scuola preparatoria della Tōkyō Daigaku, tra cui Yamada Bimyō e Ozaki Kōyō.

perto dai compaesani sarà annegato da questi ultimi. Una storia melodrammatica, ma trattata molto realisticamente ed estremamente vicina alle opere dei naturalisti europei, sia per la costruzione – specialmente nell’apertura, molto simile alle narrazioni bivocali di Flaubert –, sia per il ritratto oggettivo del protagonista, presentato come un prodotto dell’ereditarietà e dell’ambiente, nella più pura tradizione zoliana.

Gli scrittori naturalisti giapponesi tentarono di incarnare lo spirito della letteratura europea della fine del XIX secolo, in particolare per quanto riguarda il coinvolgimento personale con i soggetti delle loro opere. Ma lo sforzo di identificarsi con il materiale letterario li condusse sempre più verso l’autobiografismo. I lavori più famosi del movimento ritraevano, con un minimo tentativo di copertura, gli autori stessi, le loro famiglie, amicizie e conoscenze. La premessa della letteratura realistica, l’importanza di parlare della realtà, raggiunge l’estremo limite, generando scritti-confessioni che rendevano pubblici segreti che gli scrittori non avrebbero rivelato oralmente neanche al più intimo amico².

Le opere naturalistiche erano scritte con uno stile essenziale e semplice, uno stile che attirava i giovani intellettuali per il senso di immediatezza narrativa, ma in generale non si guadagnarono il consenso del grande pubblico. Il tono piatto, la scarsità di incidenti drammatici, la mancanza di caratterizzazione dei personaggi annoiavano non solo il pubblico dei lettori comuni, ma anche quegli intellettuali e quei letterati alla ricerca di una letteratura più narrativamente elaborata e ricca di messaggi extra-letterari. Ed è proprio da questa insoddisfazione che emergono i gruppi di opposizione anti-naturalista, come gli scrittori di *taishū bungaku* (letteratura di massa), guidati da Shirai Kyōji (1889-1980), che teorizzano una letteratura di massa nuova nei temi rispetto alla *jun bungaku* (letteratura pura)³, e che preparasse le masse all’assimilazione di una letteratura d’avanguardia raffinata e intellettuale, che non coincidesse esclusivamente con il *watakushi shōsetsu*. A questa categoria di scrittori di massa potremmo aggiungere anche quella di scrittori e critici letterari che avevano come obiettivo la stessa massificazione della letteratura, ma con intenti più specificamente politici. Come ad esempio gli intellettuali della *purōretaria bungaku* (letteratura proletaria), scrittori che con acute analisi – analoghe alla critica gramsciana sulla letteratura nazional-popolare degli anni venti di *Letteratura e vita nazionale* – sottolineavano la decadenza della letteratura d’avanguardia degli scrittori del *bundan*, e ne denunciavano la posizione egemonica e arrogante.

Nel 1926 il teorico della letteratura proletaria Hirabayashi Hatsunosuke (1892-1931) scrive:

Credo che la distinzione fra letteratura di alto e basso livello, lavori artistici e lavori volgari, sia cominciata nella letteratura giapponese nel periodo successivo al naturalismo. Ricordo che i lavori di stampo naturalistico erano definiti artistici, tutti gli altri volgari. La prova di ciò è che i lavori precedenti al naturalismo, per esempio quelli di Ozaki Kōyō e Kōda Rohan, trascendevano questa classificazione. Ma successivamente si finì per attuare la seguente distinzione: Tayama Katai e Shimazaki Tōson, scrittori d’arte; Yanagawa Shun’yo e Kikuchi Yūhō, scrittori volgari. Tutti sanno che recentemente Kume Masao e Kikuchi Kan hanno iniziato a scrivere ‘romanzi di massa’. Interessanti sono le

² È il caso del famoso romanzo *Futon* (*La trapunta*) di Tayama Katai, centrato sulla relazione extraconiugale dell’autore con una giovane ammiratrice. Un’opera che fece grande scalpore per l’argomento trattato, e che inaugurò il vero e proprio filone del *watakushi shōsetsu*.

³ La *jun bungaku* era la letteratura d’avanguardia degli scrittori inseriti nelle élite del *bundan* (establishment letterario), che sempre più andava identificandosi con la letteratura autobiografica del *watakushi shōsetsu*.

ragioni che hanno determinato la nascita di questa definizione. Il naturalismo rappresentò una rivoluzione all'interno del mondo letterario. I suoi racconti spostavano la ricerca del materiale dalla vita degli aristocratici, dei militari e di plutocrati, alle classi del ceto medio. Per quanto riguardava la forma, eliminava le affettazioni, le belle frasi e lo stile ornato, e inseriva descrizioni oggettive e realistiche. Era la fine della narrazione, delle sottotrame, dello sviluppo degli eventi. Senza seguire una trama con gran finale, si era soddisfatti di descrivere soltanto frammenti di vita umana. Non era necessaria la soluzione dell'incidente e, all'estremo, si arrivò alla considerazione che non fosse necessario l'incidente stesso. Questo tipo di romanzo non fu subito capito e ben accolto dalla gente comune. Nacque così un conflitto letterario in cui un'arma molto potente era costituita dall'affermazione che questa fosse la vera arte e che il romanzo precedente fosse volgare. I lettori pensando che se non avessero apprezzato il romanzo naturalistico non avrebbero capito l'arte, iniziarono a leggere cose noiose, con sopportazione e forzato entusiasmo.⁴

Inoltre le critiche giungevano anche dagli stessi scrittori del *bundan*, scrittori d'avanguardia che non avevano nessun particolare interesse nella massificazione della letteratura, ma che puntavano a una nuova letteratura artistica non necessariamente autobiografica e naturalistica, e più vicina alle nuove correnti letterarie europee degli inizi del '900. È fra questi scrittori che verranno fuori i sostenitori del Modernismo.

La maggior parte della letteratura del secolo successivo alla restaurazione Meiji può essere considerata "moderna", sia per i temi, sia per l'utilizzo, seppur embrionale, di nuove tecniche letterarie, sia per le influenze straniere che si avvertono in molte espressioni. Ma gli scrittori giapponesi modernisti, influenzati da filosofi e scrittori come Nietzsche, Joyce, Proust, si differenziano dai precedenti scrittori moderni per il continuo tentativo di imprimere alle loro opere aspetti non tradizionali, attraverso l'uso di tecniche sperimentali. Il Modernismo nasce in Giappone come movimento letterario con l'introduzione del Futurismo italiano nel 1920. Le prime tecniche moderniste le riscontriamo negli scritti della *Shinkankakuha*, la scuola del Neosensismo, in particolare nelle prime opere di Yokomitsu Riichi (già inserito in precedenza), scrittore notevolmente influenzato da Proust e Joyce. Joyce sarà anche un riferimento essenziale per la *Shinshinrigakuha*, la scuola del Neopsicologismo, il cui leader Itō Sei (già inserito in precedenza) ha tradotto l'*Ulysses*, e scritto vari saggi sullo scrittore. Anche il futuro premio Nobel Kawabata Yasunari, nonostante sia considerato uno dei simboli della tradizione classica giapponese, è stato agli inizi del movimento un teorizzatore della *Shinkankakuha*; certo i suoi lavori più famosi non sono, almeno in apparenza, legati alle ricerche sperimentali del Modernismo, ma alcune delle sue opere dimostrano un fortissimo coinvolgimento con questo movimento artistico.

Quando il movimento modernista nasce e si diffonde in Giappone, la letteratura occidentale è ormai largamente diffusa, anche grazie all'infaticabile lavoro di grandi traduttori come Ikuta Chōkō (1882-1936), che aveva tradotto opere come l'Opera omnia di Nietzsche in 10 volumi, *Il Capitale*, *Salammbô*, *l'Odissea*, *La Divina Commedia*, *Il trionfo della morte* di D'Annunzio; tutti lavori che avevano preceduto la scoperta di altri grandi scrittori del '900, e che erano state di speciale importanza per lo sviluppo del Modernismo. A ogni modo, come abbiamo già illustrato in precedenza, la maggior parte degli scrittori modernisti, dopo anni di conflitti con idiomi e stili che ammiravano, ma che risultavano intrattabili con la lingua giapponese⁵, ritornarono a uno stile più

⁴ Hirabayashi Hatsunosuke, "Taishū bungei no rēzon dētoru", *Chūōkōron*, luglio 1926, pp. 217-218.

⁵ Un esempio evidente sono i pesanti tentativi "meccanici e ripetitivi" di imitazione del flusso di coscienza joyciano di Itō Sei, in lavori come *M Hyakkaten (I grandi magazzini M)*; o le interminabili frasi scure e mi-

tradizionale. Ma dentro di loro qualcosa era mutato. La difficile sperimentazione di temi e stili così diversi dalla tradizione aveva attuato negli scrittori giapponesi d'avanguardia una sorta di rivoluzionaria metamorfosi. Il modo di percepire la realtà e di rappresentarla era divenuto più composito, più raffinato, e sicuramente più cerebrale e analitico. Un innesto fruttuoso sull'attitudine ad interpretare il mondo esterno principalmente attraverso le sensazioni e le intuizioni tipiche della tradizione orientale.

Un lavoro caratteristico di questo cambiamento – e una delle prime esperienze del Modernismo – è un romanzo di Satō Haruo (1892-1964) del 1918, *Den'en no yūtsu (Malinconia rurale)*. Una prima parte viene pubblicata nel 1917 in una rivista minore con il titolo di *Yameru sōbi (La rosa malata)*, e attira l'attenzione del già famoso scrittore Tanizaki; cosa che spinge l'autore a terminare l'opera la più presto. Il romanzo ha un intreccio molto esile, quasi inesistente. Il narratore è un giovane poeta che decide di andare via da Tōkyō, per andare ad abitare in un villaggio non troppo lontano dalla metropoli. Trova una casa e un terreno che gli piacciono così tanto da convincerlo a viverci per tutto il resto della vita. Si trasferisce lì con la moglie, due cani e un gatto. A parte il protagonista, i personaggi non sono ben caratterizzati, neanche la moglie; ma la decisione di lei di ritornare dopo poco, almeno temporaneamente a Tōkyō – per fuggire dalla monotonia della campagna – sottolinea la diversità di carattere, e non solo tra lei e il marito, ma anche tra lo scrittore e le persone che di solito frequenta nella grande città. Pochissimi altri personaggi, anche gli abitanti del villaggio compaiono raramente, e alla fine il maggior lavoro di caratterizzazione sembra rivolto verso i suoi animali, ulteriore segno di difficoltà comunicativa dell'autore. *Den'en no yūtsu* è un lavoro essenzialmente costruito su sensazioni e stati d'animo, che comunica la noia di interminabili giorni di pioggia in mezzo alla campagna; una noia resa ancor più insopportabile dall'incapacità di scrivere del poeta. Ha frequenti allucinazioni: un'arcana musica di organo che arriva da lontano, figure misteriose e sinistre nell'oscurità, una collina che sembra popolata da esseri leggendari. Eppure, nonostante sia avvolto da una cupa depressione, il protagonista sembra godere della malinconia, come gli scrittori eremiti della tradizione classica. Il suo isolamento è confortato da questo piacere tradizionale, ma lo spettacolo della natura che lo attrae non è affatto convenzionale. Egli scopre, ad esempio, dei cespugli di rose nel suo giardino, piantati dal precedente inquilino. Gli alberi con la loro ombra non permettono che fiorisca neanche una rosa, allora leggiamo: “Le rose erano una delle cose che egli amava più profondamente. A volte si riferiva a esse come al *suo fiore* Forse era per l'indimenticabile verso di Goethe sulle rose che queste gli davano tanto conforto: ‘Poiché siete rose, ora voi fiorirete’. Goethe non l'aveva forse scritto espressamente per lui?”⁶. Il protagonista recide i rami degli alberi che fanno ombra ai cespugli di rose, ma presto si dimentica di essi. Con l'arrivo dell'autunno, l'entusiasmo per quella nuova vita lascia a poco a poco spazio al tedio, una sorta di noia del mondo, sintetizzata nelle parole della Bibbia: “Non c'è niente di nuovo sotto il sole”. L'indolenza è di tanto in tanto interrotta da fugaci diversivi, come l'osservazione della metaforica spietatezza della natura, dove gli insetti più grandi divorano quelli più piccoli. Finché finalmente si accorge che è fiorita una rosa, e quindi leggiamo: “Maggio è arrivato di nuovo, solo adesso, dopo un anno che è stato come una lunga, lunga prigionia”⁷; gli

steriose, in uno stile opaco reminiscente del simbolismo francese della fine del XIX secolo, delle descrizioni di un quadro di Brueghel nell'apertura del romanzo *Kurai (Quadri oscuri)* di Noma Hiroshi.

⁶ Cit. in Donald Keene, *Dawn to the West, Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984, p. 635.

⁷ Cit. in Ivi, p. 636.

vengono in mente di nuovo i versi di Goethe, si avvicina al cespuglio e si immerge nel suo profumo soffocante messaggero di gioia e dolore, in un'atmosfera greve e decadente reminiscente della letteratura europea della fine del secolo.

Donald Keene ha evidenziato che in questo romanzo l'attitudine del protagonista, chiaro alter ego di Satō, nei confronti della moglie e del resto dell'umanità è analoga a quella di Zarathustra, ma la scelta delle immagini sembra derivare direttamente da Oscar Wilde⁸. Forse la più grande influenza di *Den'en no yūtsu* proviene proprio dal *Ritratto di Dorian Gray*, da quell'atmosfera di irrealtà e mistero che aleggia su tutto il romanzo. Satō Haruo ammirava molto questo romanzo di Oscar Wilde, perché secondo lui racchiudeva le quattro principali tendenze della letteratura moderna: il Naturalismo, non quello della tradizione giapponese, ma quello puramente occidentale, e cioè il ritratto realistico degli individui della società; l'Edonismo dei sensuali decadenti; la narrativa poliziesca e il Neoclassicismo, caratterizzato dall'esplorazione interiore dei personaggi. Ma sono molti altri gli scrittori europei che hanno influenzato la scrittura di *Den'en no yūtsu*: Goethe, Turgenev, Nietzsche, D'annunzio, Mérimée, Chekhov, Hiene, Tolstoj, Poe, Baudelaire, Anatole France, Hoffman, Dante, La Bibbia. Forse il concetto principale di questo romanzo è quello wiliano della natura che imita l'arte. È vero che il giovane poeta vive in una sperduta campagna, rifugio tradizionale dei giapponesi annoiati della vita mondana, ma egli considera e percepisce la natura soltanto per i principi artistici e filosofici che si riflettono nel suo scenario. "Egli non è attratto", osserva Keene, "tanto dalle rose in sé, quanto da quello che Goethe dice sulle rose, o dal complicato ideogramma *sōbi* usato per rosa"⁹. Quindi il protagonista non si colloca in una dimensione esclusivamente contemplativa ed evocativa di sensazioni interiori, ma preferisce celebrare, attraverso l'immagine della rosa, la metafora del rinnovamento e della sua rinascita interiore. La parola *yūtsu* (malinconia), oltre che nel titolo, appare spessissimo nel testo, quasi come una cadenza incessante dell'opera: "*Yūtsu na heya no yūtsu na mado ga yūtsu na haien no hō e mihirakarete iru* (una malinconica finestra di una malinconica stanza è aperta su un malinconico giardino abbandonato)"¹⁰. A tratti la parola *yūtsu* sembra evocare lo *spleen*, la noia e l'apatia ancestrale nei confronti del mondo, come in *Le spleen de Paris* di Baudelaire. Il critico Kawakami Tetsutarō ha detto che Satō Haruo è stato "il primo e forse il miglior poeta giapponese ad aver imprigionato abilmente nella poesia la stanchezza della vita"¹¹.

Satō ha affermato che per scrivere *Den'en no yūtsu* ha sfruttato tecniche moderniste per trattare un soggetto tradizionale della letteratura giapponese, anche se non ha mai spiegato cosa fosse specificamente tradizionale nel suo romanzo. Forse si riferiva al distacco dal mondo e al ritiro nella solitudine, ma, come ha notato Donald Keene, per gli scrittori e i poeti classici giapponesi, ritirarsi dalla mondanità significava rifugiarsi nella natura e diventare con essa un tutt'uno armonico. Invece Satō lascia Tōkyō per scoprire nella campagna un inferno peggiore di quello della metropoli. L'opera termina senza che il protagonista abbia risolto i suoi conflitti interiori, ma, c'è da notare, non avvolta nella nebbia leggera e metafisica di molte opere tradizionali giapponesi, bensì con un grido di disperazione, con la consapevolezza del prezzo che un artista deve pagare per la sua sensibilità¹².

⁸ Ivi, p. 637.

⁹ Ivi, p. 638.

¹⁰ Cit. in Ivi, p. 639.

¹¹ Cit. in Ivi, p. 640.

¹² *Ibidem*.

Abbiamo già detto, e lo ribadiamo, che i modernisti con la loro ricerca e sperimentazione letteraria, hanno aperto la strada a tutta la grande letteratura giapponese del periodo prebellico e postbellico. Grandissimi autori come Tanizaki e Kawabata sono senza alcun dubbio in debito con questa corrente letteraria. E se in Tanizaki sono maggiormente le atmosfere e le situazioni a ricordarci l'influenza dei grandi scrittori europei¹³, in molti lavori di Kawabata, anche se meno noti, è tutto l'apparato strutturale, stilistico e contenutistico a rivelarci l'influenza di questa corrente. È il caso di lavori come *Hari to garasu to kiri (Aghi, vetri e nebbia)* del 1930, in cui le intime riflessioni della protagonista Asako sono scritte in parentesi come in molti lavori di Itō Sei ispirati a Joyce. Asako sta impazzendo di gelosia per la fotografia di una donna trovata in uno scaffale d'archivio del marito. I complessi rapporti con il marito e il fratello più giovane sono talvolta spiegati attraverso il suo rapporto di amore-odio con i genitori. Kawabata non solo sta cercando di sperimentare il flusso di coscienza joyciano, ma anche di usare elementi della psicoanalisi freudiana. Le misteriose associazioni della mente di Asako giungono peraltro a una bellezza surreale, come nella scena in cui la donna ha la visione dei chiodi delle pareti della sua casa staccarsi dal muro per unirsi in una danza. Ancora un esempio tra le opere di Kawabata è *Suishō gensō (Fantasie di cristallo)*, la cui pubblicazione inizia nel 1931, ma che rimane incompleto. Ancora una volta lo scrittore indica in parentesi le mute riflessioni del flusso di coscienza, con associazioni ancora più complesse ed esplicitamente sessuali; inoltre i lunghissimi paragrafi (oltremodo insoliti nel consueto stile kawabatiano) riflettono chiaramente l'influenza dello stile elaborato di Marcel Proust. E non possiamo fare a meno di ricordare, come chiaro esempio di stile modernista, le 146 brevissime storie che scrisse in modo discontinuo tra il 1921 e il 1972, chiamate *Tanagokoro no shōsetsu* (racconti nel palmo di una mano), in cui si mescolano, in numerose forme, frammentarie e rarefatte evocazioni classicheggianti con le sofisticate tecniche degli scrittori occidentali, sul genere delle storie con finale a sorpresa dello scrittore statunitense O. Henry. E per finire, non possiamo fare a meno di citare *Kata ude (Un braccio)*, un suo ultimo importante lavoro scritto tra il 1963 e il 1964, che testimonia singolarmente, in un periodo in cui la sua scrittura era ormai essenzialmente classica e tradizionale, un ritorno inaspettato alle sperimentazioni moderniste. La breve novella si apre con queste sconcertanti frasi: “‘Posso lasciarti una delle mie braccia per stanotte’ disse la ragazza. Staccò il braccio destro dalla spalla e, con il braccio sinistro lo pose sul mio ginocchio”¹⁴. In questa storia straordinaria il narratore – uno dei rarissimi usi dell’Io narrante nelle opere di Kawabata – parla con il braccio dei ricordi che conserva di altre donne che ha conosciuto, tutti stimolati da libere associazioni. Il protagonista e il braccio della ragazza giacciono serenamente per un po’, ma poi lui all’improvviso decide di attaccare il braccio della ragazza al proprio corpo. “In trance io tolsi il mio braccio destro e lo sostituii con quello della ragazza”¹⁵. Poi si addormenta tranquillamente, ma quando si sveglia resta terrorizzato alla vista del proprio braccio steso sul letto. Strappa via il braccio della ragazza e lo sostituisce di nuovo con il suo. Quindi si stringe al braccio di lei e lo bacia desiderando la donna. “Nonostante il narratore sia un trentenne e non un vecchio”, nota Keene, “l’attitudine che mostra nei confronti del braccio, l’abilità nel constatare la verginità della ragazza attraverso la rotondità della spalla, ricorda il vecchio Eguchi di *Nemureru bijo (Le belle*

¹³ Ad esempio in racconti storici come *Kirin (Kylin)* del 1910, che seppur ambientato nella Cina antica, l’atmosfera fin di secolo che lo ammantava ci ricorda *La tentazione di S. Antonio* di Flaubert o *Salomé* di Oscar Wilde

¹⁴ Cit. in Donald Keene, *Dawn to the West, Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*, op. cit., p. 837.

¹⁵ Cit. in Ivi, pp. 837-838.

¹⁶ *Ibidem*.

addormentate, 1960)¹⁶. Il braccio, però, a differenza delle ragazze narcotizzate della particolare casa d'appuntamento di *Nemureru bijo* – dove i vecchi clienti potevano giacere tutta la notte con le giovani donne alla sola condizione di non possederle –, è in grado di parlare ed esprimere piaceri e dispiaceri. Il desiderio del protagonista di diventare tutt'uno con la bellezza verginale non può essere realizzato, e anche in questo troviamo un'analogia con il vecchio Eguchi di *Nemureru bijo*, che nonostante l'età, sarebbe ancora in grado di violare le regole della casa, ma si trattiene dal farlo, perché non se la sente di corrompere la verginità della ragazza con cui giace con la sua bruttezza e la sua vecchiaia. Il protagonista di *Kata ude* strappa via dal suo corpo il braccio della giovane, come se avesse paura di stare profanando la bellezza, e alla fine si stringe a esso nella speranza che quel braccio possa diventare la donna stessa. Il preciso significato di questa novella non è stato ancora chiaramente individuato dalla critica. Molteplici e sfuggenti sono i riferimenti psicoanalitici, e in realtà ciò che appare chiaramente nella storia sono solo i momenti di magica percezione che ambigualmente sottendono da essi. Vi è un chiaro uso delle tecniche surrealiste, infatti, subito dopo la sua pubblicazione, il critico Sasaki Kiichi paragonò l'opera ai quadri di Chagall¹⁷. La fantasia del lavoro sembra cristallizzare in una sfera surreale molti tipici temi di Kawabata, e un'analisi più rigorosa del lavoro di sicuro ci porterebbe a scoprire nuovi ambiti dell'universo letterario kawabatiano.

L'esperienza del Modernismo ha influenzato molto in profondità i grandi scrittori giapponesi del dopoguerra. E anche quando questi ultimi si sono allontanati dagli artificiosi esperimenti stilistici della scuola, hanno conservato, seppur con uno stile più tradizionale, l'impronta di una modernità universale. Anche nel caso di opere come *Yukiguni (Il paese delle nevi)*, considerato dalla critica internazionale e dall'accademia svedese per l'assegnazione del Nobel una delle opere di Kawabata più rappresentative della tradizione giapponese, possiamo cogliere, dietro le tecniche evocative reminiscenti della tradizione letteraria del periodo Heian (794-1186), uno stile molto sfuggente. Uno stile basato sull'ambiguità, su conversazioni perversamente indirette, su una psicologia dei personaggi mai chiarita da spiegazioni verbali, ma suggerita dalle loro stesse azioni, dalle associazioni che rimbalzano da una percezione all'altra.

Il fertile innesto del Modernismo sulla tradizione letteraria giapponese ha stimolato e sviluppato in alcuni grandi scrittori del '900 uno stile che potremmo definire con l'ossimoro "tradizionalmente moderno". Uno stile che ha gettato le basi per lo sviluppo di una letteratura riconosciuta al livello mondiale, a cui le peculiari sfumature della tradizione giapponese conferiscono una luce nuova e universalizzante.

BIBLIOGRAFIA

- Hirabayashi Hatsunosuke, "Taishū bungei no rēzon dētoru", *Chūōkōron*, luglio 1926
 Kawabata Yasunari, Mishima Yukio, *Kawabata Yasunari – Mishima Yukio ōfuku shokan*, Tokyo Shinchōsha, 1997
Nihon kindai bungaku daijiten, Kōdansha, 1994
 Donald Keene, *Dawn to the West, Japanese Literature of the Modern Era, Fiction*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1984
 Emanuele Ciccarella, *L'angelo ferito – Vita e morte di Mishima*, Napoli, Liguori, 2007
 Gwenn Boardman Petersen, *The Moon in the Water – Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, University of Hawaii Press Honolulu, 1992
 Kato Shuichi, *A History of Japanese Literature, vol. 3 The Modern Years*, Tokyo Kodansha, 1997

¹⁷ *Ibidem*.

EMANUELE CICCARELLA • is Associate Professor in Japanese Language and Literature at Università di Torino, Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne.

E-MAIL • emanuele.cicarella@unito.it