

Matteo Casari (Nogara 1975) è docente di Teatri Orientali presso l'Università di Bologna. I suoi principali interessi scientifici riguardano i generi tradizionali di teatro giapponese indagati privilegiando un approccio antropologico.



Culture del Giappone contemporaneo

Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura

La cultura contemporanea giapponese è un mosaico di arti, professioni, fenomeni di costume e innovazioni che non cessano di stupire gli osservatori occidentali. In questa eccezionale raccolta di saggi, scritti da alcuni dei maggiori esperti italiani, europei, giapponesi sulle culture del Sol Levante, sono passati in rassegna tendenze e temi di settori di enorme rilievo per la cultura giapponese e per il suo posizionamento a livello globale: la narrativa postmoderna, l'architettura di grido, i fumetti (*manga*) e i disegni animati (*anime*) che ormai hanno un posto d'onore nell'immaginario giovanile, la letteratura tradizionale, il teatro classico e contemporaneo, la robotica, la controversa immagine «mostruosa» che il paese spesso assume agli occhi degli occidentali, il cinema, l'arte «Neo Pop».

Culture del Giappone contemporaneo, curato da Matteo Casari, è un volume che unisce la completezza di un manuale propedeutico per studenti e curiosi sulla cultura del Giappone odierno alla ricchezza negli approfondimenti tipica di uno studio universitario, prezioso sia per la qualità dei contenuti sia per la piacevolezza della lettura.

ISBN 978-88-97165-00-2



9 788897 165002

Euro 16,50

info@tunue.com
www.tunue.com

Copertina:
Mandarinoadv.com
Copyright © Tunué

22

A cura di Matteo Casari

Culture del Giappone contemporaneo



Culture del Giappone contemporaneo

Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura

A cura di Matteo Casari

Interventi di: Giorgio Amitrano, Ariane Beldi, Jean-Marie Bouissou, Matteo Casari, Gianluca Coci, Bernd Dolle-Weinkauff, Fabriano Fabbri, Marcello Ghilardi, Toshio Miyake, Roberta Novielli, Marco Pellitteri, Gaetano Ruvolo, Sagiyama Ikuko, Leone Spita, Laura Testaverde



Comprendere la cultura giapponese contemporanea significa comprendere fenomeni che appartengono a più mondi e a più tempi, un atto di riflessione tanto complesso quanto utile a valutarne in una prospettiva interculturale le reali proporzioni.



Lapilli

Collana diretta da Marco Pellitteri

«Lapilli» è una collana di volumi che si propone di percorrere i settori del fumetto e della grafica, del cinema di animazione e delle arti audiovisive, dell'immaginario popolare e dei mass media, attraverso le tre sezioni *Segni*, *Visioni* e *Culture*.





Culture del Giappone contemporaneo

*Manga, anime, videogiochi, arti visive,
cinema, letteratura, teatro, architettura*

A cura di Matteo Casari

Interventi di

Giorgio Amitrano, Ariane Beldi, Jean-Marie Bouissou
Matteo Casari, Gianluca Coci, Bernd Dolle-Weinkauff
Fabriano Fabbri, Marcello Ghilardi, Toshio Miyake
Roberta Novielli, Marco Pellitteri, Gaetano Ruvolo
Sagiyama Ikuko, Leone Spita, Laura Testaverde



Tunué®

Lapilli. Segni 22





Indice

3 **Introduzione. Un gioco di specchi**

di Matteo Casari

9 PARTE I — LA TRADIZIONE E LE SUE METAMORFOSI

11 **I Wabi e sabi nella tradizione estetica giapponese**

di Sagiyama Ikuko

11 I.1 Wabi

19 I.2 Sabi

25 **II Il *manga* secondo Murasaki**

di Giorgio Amitrano

25 II.1 L'inesauribile vitalità del *Genji monogatari*

26 II.2 Le trasposizioni *manga* del *Genji monogatari*

26 II.2.1 *Asaki yume mishi* di Yamato Waki

30 II.2.2 Il *Genji monogatari* di Maki Miyako

34 II.2.3 Il *Genji monogatari* di Egawa Tatsuya

39 **III La tradizione oltre sé stessa**

Il teatro classico giapponese

e alcuni suoi sconfinamenti contemporanei

di Matteo Casari

41 III.1 Che cos'è la tradizione: identità e autorità

43 III.2 L'ortoprassia del *kata*

45 III.3 Le maschere *nō* fra tradizione e innovazione



53	III.4 L'innovazione nel teatro <i>kabuki</i> : l'ombra della regia e il decentramento dell'attore
58	III.5 Il teatro <i>nō</i> tra nuovi allestimenti e canoni tradizionali
60	III.6 Il teatro incontra i linguaggi della <i>pop culture</i>
63	IV Il mito nel presente
	Suggerzioni del passato nella narrativa giapponese contemporanea
	<i>di Laura Testaverde</i>
63	IV.1 Bellezza androgina e travestitismo
63	IV.1.1 Fumetti e tradizioni
66	IV.1.2 <i>Kitchin e Mūnraitō shadō</i>
67	IV.2 Incesto
67	IV.2.1 <i>N.P.</i>
70	IV.2.2 <i>N.P.</i> e gli antichi miti
73	IV.3 Mondi paralleli
73	IV.3.1 <i>Nejimaki dori kuronikuru</i>
77	IV.3.2 <i>Kami no kodomotachi wa mina odoru</i>
79	I.V.3.3 <i>Fushi</i>
85	IV.4 Conclusioni
91	V L'eco del wabi-sabi nei giovani architetti giapponesi
	<i>di Leone Spita</i>
91	V.1 <i>Wabi-sabi</i> e <i>iki</i> : i nuovi architetti giapponesi eredi dei maestri del tè
94	V.2 La Engawa House dei Tezuka Architects
95	V.3 <i>Superflat architecture</i>
101	V.4 <i>Pet architecture</i>
105	V.5 Nishizawa Taira: corpi e attività
106	V.6 <i>Wabi-sabi</i> e <i>iki</i> : la poetica del «qui e oggi»



109 PARTE II — LA CONTEMPORANEITÀ E I SUOI PARADOSSI

111 **I Takahashi Gen'ichirō**

Il romanzo giapponese tra postmoderno e avant-pop

di Gianluca Coci

111 I.1 Prologo

114 I.2 Considerazioni spicciole intorno al dibattito
sul postmodernismo

116 I.3 Il fenomeno postmoderno in Giappone

120 I.4 Takahashi Gen'ichirō: il più postmoderno
degli scrittori giapponesi

122 I.4.1 Dr. Slump & co.: il *manga* nel romanzo
di Takahashi

127 I.4.2 Ghostbusters

131 I.4.3 Sayonara, gangsters – Oltre l'arcobaleno –
John Lennon contro i marziani: la «*trilogia*
degli anni Sessanta»

135 **II Linguaggi a confronto**

Il cinema giapponese nell'era multimediale

di Roberta Novielli

143 **III Da sabi a cyber**

Un immaginario in trasformazione

di Marcello Ghilardi

144 III.1 L'epopea dei robot

156 III.2 Tra uomo e macchina: il *cyborg*

160 III.3 Verso un nuovo immaginario

165 **IV Mostri made in Japan**

**Orientalismo e auto-orientalismo nell'era della
globalizzazione**

di Toshio Miyake

165 IV.1 Il Giappone: paese dei mostri o paese mostruoso?

169 IV.2 Il mostro come mediatore ibrido di identità e alterità



- 172 IV.3 Mostri e identità nazionale
- 175 IV.4 Mostri e orientalismo
- 182 IV.5 Mostri e auto-orientalismo
- 188 IV.6 «*J-culture*», «*cool Japan*» e «*soft power*»
- 196 IV.7 Il Giappone globalizzato: specchio identitario
deformato o deformante?
- 199 **V Far East & Far West nella storia dei videogiochi**
di Gaetano Ruvolo
- 207 **VI L'arte giapponese tra Biopop e «universo liquido»**
di Fabriano Fabbri
- 207 VI.1 Il Biopop
- 207 VI.1.1 Le origini: Kusama Yayoi
- 209 VI.1.2 Mori Mariko: rilancio e perfezionamento
del Biopop
- 210 VI.1.3 I «PixCell» di Nawa Kohei
- 212 VI.1.4 Il soffio primario di Paramodel
- 215 VI.1.5 Odani Motohiko, Kito Kengo, Kato Go
e Mishima Ritsue
- 219 VI.2 L'«universo liquido»
- 221 VI.2.1 L'*Afro Samurai* di Okazaki Takashi
- 222 VI.2.2 Le bolle sottomarine di Nguyen-Hatsushiba Jun,
le «Peaches» di Fukuchi Hideomi e l'anguilla
grafica di Yamaguchi Ai
- 225 **VII Manga in Europa**
**I primi risultati di una ricerca comparativa
internazionale in corso**
di Marco Pellitteri
con Jean-Marie Bouissou, Bernd Dolle-Weinkauff,
Ariane Beldi
- 232 VII.1 Il mercato del *manga* in Europa, oggi
- 232 VII.2 Un'analisi iniziale del *fandom* del *manga* in Francia,
Italia, Germania e Svizzera

232	VII.2.1 L'indagine del <i>Manga Network</i> del 2006-2007
233	VII.2.2 Una sociologia del <i>mangafan</i>
235	VII.2.3 Come si comincia a leggere <i>manga</i> ?
236	VII.2.4 Abitudini e pratiche di lettura
237	VII.2.5. La dimensione sociale del <i>fandom</i>
239	VII.2.6. Motivazioni della lettura dei <i>manga</i> : non solo «escapismo»
242	VII.3 I lettori italiani di <i>manga</i> secondo l'indagine esplorativa del <i>Manga Network</i>
242	VII.3.1 Dati sociodemografici
244	VII.3.2 Le serie di <i>manga</i> preferite
244	VII.3.3 Aspetti del rapporto con i <i>manga</i>
246	VII.3.4 Perché i lettori apprezzano i <i>manga</i>
248	VII.3.5 I <i>manga</i> e le opinioni
250	VII.3.6 Desideri/propositi conoscitivi sul Giappone stimolati dai <i>manga</i>
252	VII.3.7. Immagini del Giappone ricevute/ricavate dai <i>manga</i>
257	Riferimenti bibliografici
270	Riferimenti internet
271	Gli Autori



I. Takahashi Gen'ichirō: il romanzo giapponese tra postmoderno e avant-pop

di Gianluca Coci

La rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte.

ITALO CALVINO, *Lezioni Americane*

Sai cos'è un miracolo [...] L'intrusione di un altro mondo nel nostro. Per buona parte del tempo coesistiamo pacificamente, ma quando veniamo a contatto succede un cataclisma.

THOMAS PYNCHON, *The Crying of Lot 49*

I.1 Prologo

In un pianeta a duemila anni luce dalla Terra, dove il cielo è sempre più blu e gli atomi schioccano nell'aria a mo' di madrigale, sta per accadere qualcosa di sconvolgente, un po' folle, da toglierti il fiato...

(♪ ♪ Sun turnin' 'round with graceful motion ♪ We're setting off with soft explosion ♪ ♪ Bound for a star with fiery oceans... Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh ♪ Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh... ♪ ♪)

«Parzan, Parzan, vieni subito giù di lì!» si sgola nonna Haru, fino a mostrare l'ugola e sbracciandosi come un ragno-piovra aldebaraniano.

«Oh, oh, nonnetta, t'è forse andato qualcosa di traverso?» le risponde Parzan, stiracchiandosi nella sua chiara, fresca e dolce amaca. «Perché non mi lasci riposare in pace?»





«Sbrigati, babbeo! Il dottor Norimaki ha calcolato che un meteorite si abatterà sulla tua chiara, fresca e dolce amaca tra un minuto e undici secondi... anzi, no, un minuto e dieci secondi... anzi, no, un minuto e nove secondi... anzi, no, un minuto e otto secondi...»

«Sì, sì, va bene, ho capito, un minuto e sette secondi, aggiudicato! Ma datti una calmata, okay? Oh, non sarà mica uno dei soliti scherzetti di re Nikochan?»

«Ma quale scherzetto e scherzetto! Non lo vedi, lassù, il meteorite?!»

Nel cielo sempre più blu, uh uh, uh uh, sull'esatta verticale della chiara, fresca e dolce amaca di Parzan, un oggetto rotondeggiante e goffo veniva giù in picchiata a velocità betelgeusiana, mentre gli abitanti del Villaggio Pinguino versione Orbis Tertius, radunatisi in massa, incitavano Parzan a lasciare la sua chiara, fresca e dolce amaca e a mettersi in salvo.

Così, travolto da una sinfonia di fischi, cigolii, raggi laser e chi più ne ha più ne metta, Parzan si rammenta finalmente di essere una parodia di Tarzan e, con gesto scimmiesco, agguanta una liana e plana lesto lesto sulle spalle di nonna Haru, giusto un nanosecondo prima che l'oggetto rotondeggiante e goffo si abbattesse al suolo dopo aver disintegrato la sua chiara, fresca e dolce amaca.

«Dottor Norimaki...» fa Parzan, la voce rotta dal pianto, in direzione del riccioluto Norimaki Senbei appena sopraggiunto sul luogo del disastro. «Ma questo non è un meteorite... È uno di quei sacchi che Paperon de' Paperoni custodisce gelosamente nel suo deposito, o sbaglio?»

«Sì, è vero, hai ragione! Il meteorite deve aver subito una mutazione molecolare mentre sfrecciava nei pressi dell'orbita del pianeta Die Verwandlung... Arale, Atomino» dice Norimaki Senbei rivolgendosi ai due simpatici robottini del Villaggio Pinguino, «cosa aspettate ad aprire il sacco? Su, forza, vediamo cosa contiene».

«Uh, ma cosa diavolo sono 'sti così?» esclamano all'unisono Arale e Atomino. «Son belli e colorati solo fuori e all'interno son tutti pieni d'insettucoli immobili e neri! Che saranno mai, dottor Norimaki? Ce ne sono almeno una cinquantina. Gli insettucoli immobili e neri qui sul dorso sono tutti uguali. Apparterranno forse alla stessa specie?... Chi siamo?! Da dove veniamo?!»

«Calma, calma, ragazzi. Ho inventato giustappunto l'altro ieri un traduttore simultaneo per "così belli e colorati solo fuori e all'interno son tutti pieni d'insettucoli immobili e neri". Dai, prendetene uno e ficcatelo in questa specie d'imbutto».





Arale e Atomino obbediscono senza farsi pregare e inseriscono uno di quei così nell'imbuto. Al che, dopo un paio di secondi di assoluto silenzio, una voce spettrale risuona nell'aria:

T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō

«Che bello, che bello!» esultano Arale e Atomino sotto lo sguardo incredulo degli abitanti del Villaggio Pinguino. «Dai, dai, ficchiamo tutti 'sti così nell'imbuto, così sapremo finalmente chi siamo e da dove veniamo!»

«Calma, calma, ragazzi» li ferma Norimaki Senbei, «non in quest'imbuto qua, ma in quest'altro qui. Ho inventato giustappunto ieri un interprete simultaneo per *T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō*, così sapremo finalmente chi siamo e da dove veniamo».

(♪♪ Sun turnin' 'round with graceful motion ♪♪ We're setting off with soft explosion ♪♪ Bound for a star with fiery oceans... Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh ♪♪ Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh... ♪♪)

E dopo un paio di secondi di assoluto silenzio la macchina collegata all'imbuto-proboscide prende a emettere suoni e rumori mai uditi prima d'allora, dando a tutti gli abitanti del Villaggio Pinguino la sensazione di essere saliti a bordo di un ottovolante multicolore fatto di zucchero filato e golosità, un mondo di pensieri e libertà.

PatapumPatapumPataEhi,tu!pumPatapumPatapumPaMmh,chetimanca?tapumCRASHCRASHCRASHCRAPassaSHCRAMilalama-perlaSHFLAPFLAPFLAPFLAPFLAP/TATATATATATATATATATAMolatrice!FLAPFLAPFLAP/TATATATATATAEh,cooosa?FLAPFLAP/TATATATAMolatrice!WEEEEEEChehaidettooooo?EEEEEMo-la-triE EENce!PlocPlacPlocPlaCheeeee?cPlocHOWLLalama!Cazzo!Lalama!LLLLLLLINCazzocheee?GHOWLLLamo!la!LLLIttri!NNNce!e!GHOWLLLamo!la!LLLIttri!NNNce!ee!GZIPZIP/ZAPZAPzuzu-





dazuzudazuzudazuzudaCoosa?dadazudadazuMavammoriammazza-
to,mezzasega!SHAARRDopotelarestituisco!RRAAAMMNN¹

I.2 Considerazioni spicciole intorno al dibattito sul postmodernismo

In tempi recenti si continua a sparare a zero contro la letteratura postmodernista, allo stesso modo in cui, soltanto un paio di decenni addietro, la si era esaltata come la più straordinaria delle Next Big Thing in tutti gli angoli del globo, gettando nel suo immenso calderone almeno un romanzo ogni tre e appiccicando l'etichetta «post» a tutto ciò che aveva anche solo una parvenza di nuovo. Stefano Calabrese taccia per esempio il postmodernismo di essere pervaso da un alone «nichilista, analcolico e vagamente menagramo»² sottolinea che «i testi [del postmodernismo] pretendevano di essere gli antenati di sé stessi, mettendosi al riparo dalle incursioni della storia e candidandoci a entrare in un labirinto con la certezza, tuttavia, che non vi avremmo trovato nulla degno di essere raccontato e ricordato. Posto che ne fossimo usciti».³ L'analisi di Calabrese, per quanto spietata, è per molti versi irrefutabile e mira a mettere in luce la genesi del cosiddetto *global novel*, che egli definisce «il protocollo terapeutico di una nuova epoca»⁴ all'indomani del declino del postmodernismo verso l'autismo e l'autofagia. Ora, è chiaro che la morte della letteratura postmodernista, nella realtà contemporanea resa multidimensionale dall'ipersviluppo dei mezzi informatici, fosse inevitabile. Ed è altrettanto chiaro che il romanzo avesse dunque assoluto bisogno di *ricostruirsi*, di riappropriarsi della storia e del tempo in modo da sistematizzare il mosaico globale e di evitare il corto circuito all'uomo/lettore odierno, che rischia continuamente di smarrirsi nei molteplici iperspazi della realtà. Ben

¹ Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara, gangsters* (1982), trad. it. e postfazione di Gianluca Coci, Milano, BUR, 2008, p. 73.

² Stefano Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. VIII.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. IX.



venga, dunque, la terapia del global novel (nel suo saggio, Calabrese analizza in particolare i casi di autori propriamente global come Stephen King, Michael Crichton e Isabel Allende, ma anche autori di confine come Don DeLillo e Salman Rushdie), ma come dimenticare che Italo Calvino aveva indicato proprio nel postmodernismo una delle vie per il romanzo del terzo millennio?

Sarà possibile la letteratura fantastica nel Duemila, in una crescente inflazione d'immagini prefabbricate? Le vie che vediamo aperte fin da ora possono essere due. 1) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato. Il post-modernism può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione. 2) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero. Samuel Beckett ha ottenuto i risultati più straordinari riducendo al minimo elementi visuali e il linguaggio, come in un mondo dopo la fine del mondo.⁵

Del resto è molto probabile che il carattere sfuggente, ai limiti dell'indefinibilità, del termine «postmoderno» abbia causato prima esaltazione e poi diniego nei suoi confronti. Su questo punto è doveroso citare Umberto Eco, il quale afferma che «malauguratamente “post-moderno” è un termine buono à *tout faire*».⁶ Eco crede inoltre che il postmodernismo «non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare».⁷ E vale qui la pena di riferire anche le parole di Brian McHale, il critico che forse più di ogni altro ha tentato di sistematizzare la letteratura postmoderna in base alle sue caratteristiche morfologiche e attraverso un'analisi approfondita di un vasto corpus di opere:

⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), Milano, Mondadori, 1993, p. 107.

⁶ Umberto Eco, «Postille a *Il nome della rosa* 1983», in Id., *Il nome della rosa* (1980), Milano, Bompiani, 2007, p. 528.

⁷ *Ibid.*



È fuor di dubbio che non ci sia nessuna «cosa» che possiamo chiamare postmodernismo. O meglio, essa non c'è se ciò che abbiamo in mente è una sorta di oggetto perfettamente individuabile nel mondo esterno, circoscritto da un profilo ben definito, sottoponibile a ispezione e in possesso di caratteristiche su cui noi tutti possiamo essere concordi. Ma l'impossibilità stessa del postmodernismo di soddisfare i criteri dell'oggettivazione è ciò che in fondo esso condivide con altri preziosi e interessanti manufatti culturali, come, ad esempio, il Rinascimento, la letteratura americana, l'elegia pastorale o Shakespeare. Al pari di questi altri manufatti, il postmodernismo esiste «discorsivamente», ovvero nei discorsi che facciamo su di esso e *servendoci* di esso.⁸

Quel che è certo è che l'importanza del postmodernismo, anche nella sua funzione di veicolo di sperimentazione letteraria, sarà forse riconosciuta solo in futuro, quando l'aria di tempesta che lo circonda si sarà finalmente placata. Bisognerà insomma attendere la lucidità dei posteri perché, come dice Benjamin, «non c'è mai stata un'epoca che non si sia sentita, nel senso eccentrico del termine, “moderna” e non abbia creduto di essere immediatamente davanti a un abisso. La lucida coscienza disperata di stare nel mezzo di una crisi decisiva è qualcosa di cronico nell'umanità».⁹

I.3 Il fenomeno postmoderno in Giappone

D'altra parte non può essere trascurata un'altra fondamentale verità, messa bene in evidenza da Remo Ceserani, ovvero che, considerando giustamente gli Stati Uniti come l'epicentro del fenomeno postmodernista e Francia, Germania e Inghilterra come i suoi immediati satelliti, il resto del mondo è stato spesso tardivo o addirittura refrattario alla sua piena ricezione – soprattutto l'Italia, per via dell'inveterata tendenza di una buona parte della critica a privilegiare gli aspetti realistici della letteratura, e il

⁸ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London – New York, Routledge, 1992, p. 1.

⁹ Walter Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 701.





Giappone, in seguito alla peculiarità storico-culturale che lo ha costretto entro i binari di una modernità ibrida mutuata dall'Occidente e a una conseguente postmodernità priva di basi solide.¹⁰ Nel caso specifico del Giappone va aggiunto, come fa notare Ōe Kenzaburō, che proprio la modernità occidentalizzante, vissuta male e con una fretta eccessiva, ha provocato l'incapacità tipica dei giapponesi di metabolizzare criticamente, adattandole alla realtà interna, le correnti filosofiche e letterarie straniere:

I giovani intellettuali giapponesi, in virtù del nostro carattere nazionale, hanno analizzato e sistematizzato diacronicamente le varie teorie basate sullo strutturalismo e hanno fatto lo stesso riguardo al corpus critico in base al quale «accettare» o [...] «respingere» quelle teorie. Per accettare Foucault, bisognava anzitutto respingere Barthes. Solo dopo che Lacan era stato accantonato, si poteva prendere in considerazione Derrida. [...] Inoltre, in materia di fenomeni e tendenze culturali, è stato adottato un approccio molto giapponese nell'uso del prefisso *post-*. [...] I giovani intellettuali giapponesi ipotizzavano, ottimisticamente, che, nel momento in cui una determinata corrente culturale era in auge, una nuova ne sarebbe presto seguita aggiungendo semplicemente il prefisso *post-* a quella esistente. [...] A dispetto della marcata tendenza ad assimilare nuove correnti culturali, quasi nessuno sforzo è stato esercitato al fine di interpretarle nel dettaglio, alla luce delle situazioni specifiche in cui si trovava il Giappone. [...] Io credo che questo fenomeno possa essere attribuito in buona parte a una particolare caratteristica del nostro giornalismo intellettuale, sin dal periodo Meiji. Per dirla in tutta franchezza, era allora assai diffusa la tendenza a credere che uno sforzo intellettuale si potesse ritenere compiuto meramente trapiantando o traducendo le nuove correnti culturali americane ed europee in giapponese. E sia i traduttori, sia quelli che leggevano le traduzioni, erano inclini a pensarla allo stesso modo. Una tale tendenza esiste ancora oggi.¹¹

¹⁰ Cfr. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 146-47, in particolare p. 166.

¹¹ Ōe Kenzaburō, «Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma», in Masao Miyoshi – H.D. Harootunian (a cura di), *Postmodernism and Japan*, Durham – London, Duke University Press, 1989, pp. 203-205.



Il Giappone, sovente ispiratore dei mondi distopici creati da tanti scrittori di fantascienza postmodernista, si è per ironia della sorte trovato confuso e impreparato al momento dell'impatto con il postmodernismo, soprattutto all'inizio approcciato soltanto attraverso sporadiche traduzioni dei capolavori dei vari Pynchon, Barth e Barthelme e per niente sostenuto da studi critici – un po' come è avvenuto in Italia. In anni successivi, e precisamente a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e soprattutto dalla prima metà del decennio successivo, quando alcuni giovani scrittori (Murakami Ryū, Murakami Haruki, Tanaka Yasuo, Hashimoto Osamu, Takahashi Gen'ichirō) riportavano la letteratura giapponese in linea con la contemporaneità, ispirandosi alle sottoculture occidentali, al cinema, alla musica rock, al mondo dei fumetti e a certa nuova letteratura americana – in altre parole dando vita alla cosiddetta *pop bungaku* ('letteratura pop')¹² – l'interesse verso il postmodernismo, seppure senza clamori, è finalmente cresciuto anche sui lidi nipponici. Critici letterari di primo piano come Yoshimoto Takaaki e Karatani Kōjin hanno scritto saggi importanti sul fenomeno postmodernista. Soprattutto il secondo vi ha basato parte del suo impianto speculativo, decostruendo per esempio, in *Nihon kindai bungaku nokigen* ('Le origini della letteratura giapponese moderna', 1980), la letteratura giapponese del periodo Meiji e inquadrandola non più nella classica ottica esclusivista dei circoli letterari (il *bundan*, così come in giapponese viene definito il mondo letterario istituzionale), bensì analizzandola come un insieme di processi e pratiche materiali immanenti alla costituzione del Giappone moderno. Tutto questo ha contribuito all'annichilimento o almeno alla mitigazione di una classica dicotomia vigente nel mondo letterario nipponico, ossia l'esasperata distinzione tra *junbungaku* ('letteratura pura') e *taishūbungaku* ('letteratura di massa'),¹³ che

¹² Riguardo la «nuova» letteratura giapponese, cfr. Giorgio Amitrano, *The New Japanese Novel: Popular Culture and Literary Tradition in the Work of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana*, Kyoto, Italian School of East Asian Studies, 1996; Carl Cassegård, *Shock and Naturalization in Contemporary Japanese Literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007; Nakamata Akio, *Posuto Murakami no Nihon bungaku* ('La letteratura giapponese del post Murakami'), Tokyo, Asahi Shuppansha, 2002; Stephen Snyder – Philip Gabriel (a cura di), *Oe and Beyond: Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.

¹³ La distinzione continua a perdurare, almeno a livello teorico, a tutt'oggi. Tuttavia è lecito affermare che si tratta ormai di una demarcazione più che altro concettuale, dal momento che nel concreto essa

poi non è molto dissimile dalla dicotomia tra cultura alta e cultura bassa in Occidente. L'ipersviluppo dei media – «perché una delle grandi trasformazioni che hanno investito la nostra vita culturale è venuta proprio dall'enorme espansione dei *media* e dallo straordinario rimescolamento e allargamento del pubblico che consuma oggetti culturali e che non è più divisibile in categorie del tipo *highbrow*, *lowbrow* o *middle-brow*»¹⁴ – ha abbattuto la barriera tra i due mondi, tanto in Occidente quanto nel Giappone ultrainformatizzato, dando così spazio a uno dei *Leitmotiv* della postmodernità, che consiste per l'appunto nel *crossover* tra cultura «alta» e cultura di massa. Tornando alla peculiarità del postmodernismo giapponese è molto interessante il discorso in cui Karatani individua una differenza fondamentale con l'Occidente: «Il postmodernismo giapponese possiede una qualità diversa rispetto alla sua controparte occidentale. Esso è sì fondato su un procedimento radicale, proprio come in Occidente, ma non per questo include quel senso di "opposizione" tanto atavico nel mondo occidentale». ¹⁵ Così, mentre in Occidente il postmodernismo rappresenta per molti aspetti una reazione naturale al modernismo (ma non al cosiddetto *high modernism* dei vari Joyce, Yeats, Pound ecc.), avvenuta in parte attraverso la grande innovazione degli anni Sessanta (Pop Art, Beat Generation, musica rock, Nouvelle Vague cinematografica e così via), in Giappone i due fenomeni non sono da considerarsi sempre in antitesi ed è possibile anzi individuare elementi costitutivi di entrambi nelle opere di diversi scrittori e artisti contemporanei.

si è fatta molto labile, se non del tutto inesistente. Per rendere meglio l'idea, si può citare l'esempio dei premi letterari Akutagawa e Naoki – il primo tradizionalmente assegnato a opere di *junbungaku* e il secondo a opere di *taishūbungaku* – che negli ultimi hanno finito per smarrire l'identità originaria, nel senso che vengono ormai assegnati indistintamente a romanzi non più classificabili secondo la rigida distinzione di cui sopra. Esempificativi, in tal senso, il Premio Naoki assegnato a Kirino Natsuo (1999), scrittrice di notevole spessore, e il Premio Akutagawa a Kanehara Hitomi e a Wataya Risa (2003), giovani e promettenti scrittrici che si rivolgono essenzialmente a un pubblico di giovani adulti.

¹⁴ R. Ceserani, *op. cit.*, p. 159.

¹⁵ Cit. in Alan Wolfe, «Suicide and the Japanese Postmodern: A Postnarrative Paradigm?», in M. Miyoshi – H.D. Harootunian, *op. cit.*, p. 228.



I.4 Takahashi Gen'ichirō: il più postmoderno degli scrittori giapponesi

T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N'-I-C-H-I-R-Ō

«Dottor Norimaki!» esclamano Arale e Atomino scambiandosi uno sguardo impaurito. «Ma non è che in quel sacco c'era un fantasma che ha messo fuori uso la macchina che interpreta simultaneamente Taka... Taka-taka-ghiccirò?»

«Un fantasma? Sì, forse, bah, bih, boh, sala gadula, magica bula, bidibodibibù!» replica Norimaki Senbei rivolgendosi all'uditorio, mentre agita una mano nell'aria come se stringesse una bacchetta magica tra l'indice e il pollice. «La macchina deve essersi surriscaldata. Dopotutto l'ho inventata ieri, no? È ancora in fase di rodaggio. State tranquilli, ricomincerà a fare il suo lavoro in un battibaleno. Undue-tre! Simalabim!»

Tenuto conto che il discorso generale sul postmodernismo nipponico meriterebbe di essere ulteriormente sviluppato, alla luce di quanto detto finora mi sembra adesso opportuno procedere all'analisi di una parte del corpus letterario – sarebbe pressoché impossibile prendere in esame in una sola volta circa venti romanzi e altrettanti saggi – di Takahashi Gen'ichirō (nato a Onomichi, prefettura di Hiroshima, il 1° gennaio 1951), un autore ancora poco tradotto¹⁶ in Occidente che incarna molto bene, forse più di ogni altro suo connazionale, la figura dello scrittore postmoderno. Saranno presi in considerazione alcuni dei suoi scritti più rappresentativi, mettendo di volta in volta in evidenza la presenza delle

¹⁶ Oltre alla traduzione italiana di *Sayonara, gyangutachi* (cfr. Nota 1), si segnalano le seguenti traduzioni in inglese: «Christopher Columbus Discovers America» (terzo capitolo del romanzo *Niji no kanata ni* [“Oltre l'arcobaleno”], 1984) (trad. di Alfred Birnbaum), in Aa.Vv., *Monkey Brain Sushi: New Tastes in Japanese Fiction*, Tokyo – New York, Kōdansha International, 1993, pp. 49-72; «The Imitation of Leibniz» (secondo capitolo del romanzo *Yūga de kanshōteki na Nihon yakuyū* [“Il raffinato e sentimentale baseball giapponese”], 1988) (trad. di Mochizuki Minoru), in Aa.Vv., *New Japanese Voices: The Best Contemporary Fiction from Japan*, New York, Atlantic Monthly Press, 1991, pp. 102-22. Su *Sayonara, gangsters* cfr. Gianluca Coci, «Fenomenologia di un libro alieno non identificato», in Takahashi G., *Sayonara, gangsters*, cit., pp. 345-69; Nakayama Etsuko, «Un “nuovo” linguaggio letterario: Takahashi Gen'ichirō», *Atti del XXVIII convegno di Studi Giapponesi* (Milano), Venezia, AISTUGIA, 2004, pp. 147-58.





caratteristiche morfologiche del postmoderno, senza tuttavia dimenticare che molti suoi romanzi sono spesso ugualmente collocabili entro la cornice della letteratura *avant-pop*,¹⁷ in particolare per il fatto che «vivono» nell'immaginario mass-mediatico e non si limitano a sfruttarne le forme e gli stilemi per poi criticarlo subdolamente.

Nelle opere di Takahashi sono presenti pressoché tutti gli elementi morfologici contraddistintivi della letteratura postmoderna: intertestualità, metanarrazione, eterotopia, apocrifismo, *pastiche*, pluralismo, prevalenza della spazialità sulla temporalità e così via. Affascinato in egual misura dal romanzo postmoderno americano (Barthelme, Brautigan e Barth su tutti) e dalla poesia giapponese moderna e contemporanea (Tanigawa Gan, Tamura Ryūichi, Tanikawa Shuntarō, solo per citarne alcuni), nonché appassionato cultore di *manga*, baseball e letteratura giapponese del periodo Meiji, Takahashi è un perfetto illustratore dell'immaginazione contemporanea e va assolutamente schierato in riga con quegli autori nei cui testi il predominio ontologico è indiscutibile. Takahashi, come è facile arguire dalla lettura dei suoi romanzi, si pone esclusivamente quegli interrogativi che McHale indica come caratterizzanti dello scrittore postmoderno, agli antipodi dell'approccio epistemologico degli autori modernisti:

Che cos'è un mondo? Quali tipologie di mondo ci sono, come sono costituite e in che modo differiscono? Che cosa succede quando tipologie diverse di mondo vengono poste a confronto o quando i confini tra i mondi vengono violati? Qual è il modo di esistenza di un testo, e qual è il modo di esistenza del mondo (o dei mondi) che esso rappresenta?¹⁸

¹⁷ Movimento artistico-letterario nato negli Stati Uniti verso la fine degli anni Ottanta e scaturito dal postmodernismo. È caratterizzato dall'uso massiccio di elementi mutuati dai mass media e da tecniche espressive di matrice avanguardistica e sperimentale. Il principale tratto distintivo con il movimento postmoderno è rappresentato dal differente rapporto con l'universo massmediatico, non più imperniato sulla parodia bensì sulla sua esaltazione: gli autori *avant-pop* sono essi stessi «prodotti» di quella cultura massmediatica amata/odiata di cui scrivono. Fondatore del movimento è Mark Amerika, artista poliedrico autore del Manifesto dell'Avant-pop (reperibile solo su internet all'indirizzo: Atx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html). Tra gli autori coinvolti nel movimento: Kathy Acker, Jonathan Lethem, Ricardo Cortez Cruz, David Foster Wallace e Philip K. Dick. Si segnalano, in italiano, le antologie: Larry McCaffery (a cura di), *Schegge d'America*, Roma, Fanucci, 1998; Id. (a cura di), *Avant pop. Racconti per una nazione che sogna ad occhi aperti*, Milano, ShaKe, 1997.

¹⁸ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London – New York, Routledge, 1987, p. 10.





1.4.1: Dr. Slump & co.: il manga nel romanzo di Takahashi

Alle domande di McHale, Takahashi risponde costruendo un universo finzionale che attinge in particolar modo dal mondo dei *manga*, dal cinema, dalla televisione e dalla letteratura del passato, sia occidentale sia giapponese.

Il *manga* sfruttato più di ogni altro – e non avrebbe potuto essere altrimenti, se si pensa all'uso massiccio di sottotesti, parodia, trasmigrazione dei personaggi e quant'altro – è *Dr. Slump* (1980-'85) di Toriyama Akira. I suoi personaggi, quasi che vivessero una *comédie humaine* in chiave pop, fanno la loro comparsa in ben tre romanzi: *Pengin mura ni hi wa ochite* ('Il sole tramonta nel Villaggio Pinguino', 1989), *Wakusei P13 no himitsu* ('Il segreto del pianeta P13', 1990) e *Gōsutobasutāzu* ('Ghostbusters', 1997).

Il sole tramonta nel Villaggio Pinguino (piccola e ridente località situata su un'isola tropicale in cui si svolge buona parte delle vicende del *manga* su citato) inizia con un incipit metanarrativo in cui Takahashi, nella parte di sé stesso, è alle prese con il figlio che, come compito per le vacanze, deve scrivere addirittura un romanzo. Malgrado i consigli del papà scrittore, il bambino non riesce a combinare nulla di buono, finché ha una splendida intuizione: descrivere e imitare ciò che guarda ogni giorno alla TV, perché si tratta dell'unica cosa che conosca veramente a fondo (del resto l'imitazione consapevole, alias il principio postmoderno del «saccheggio» letterario, è a dir poco fondamentale per Takahashi, che in un saggio scrive: «Imitare i romanzi così come i neonati imitano le parole della mamma»).¹⁹ Padre e figlio si piazzano per ore e ore davanti alla TV a guardare i disegni animati. Il risultato, però, è tutt'altro che esaltante: il bambino riesce a scrivere solo un elenco di personaggi famosi dei *manga*, abbinandovi a malapena un paio di aggettivi. Takahashi, al colmo della preoccupazione, decide allora di svolgere il compito al posto del figlio e scrive le sei storie che seguono, ambientate nel mondo dei *manga* e degli *anime*, in cui descrive – l'approc-

¹⁹ Takahashi Gen'ichirō, *Ichikusanzenman'nin no tame no shōsetsu kyōshitsu* ('Un corso di scrittura per centotrenta milioni di persone'), Tokyo, Iwanami Shoten – Iwanami Shinsho, 2002, p. 101.





ciò è simile a quello di Donald Barthelme nei confronti di Batman e Robin in uno dei racconti di *Ritorna, dottor Caligari* – la vita reale, i problemi quotidiani e le angosce di Atomino della serie a fumetti e in animazione *Dr. Slump*, il quale rivela al dottor Norimaki di essere in grado di sognare e si sente rispondere che ciò è impossibile in quanto i robot non sognano, non crescono e non hanno futuro; di Sazae-san, storica protagonista di una striscia a fumetti, assistente sociale in una casa di riposo che accoglie i protagonisti e i mostri (uno dei quali, Zetton, s'innamora di lei) della famosa serie televisiva *Ultraman*; di Kinnikuman ('Muscleman', supereroe comico dei fumetti), che deve riconquistarsi la fiducia dei suoi familiari, i quali hanno preferito affidarsi alla protezione di Kenshirō di *Hokuto no Ken* (*Ken il guerriero*); della giovane attrice teatrale Kitajima Maya di *Garasu no kamen* (1976-2009, *manga* di Suzue Miuchi pubblicato in Italia col titolo *Il grande sogno di Maya*), che si vede appiappare dalla severissima maestra di recitazione, la signora Tsukikage, il compito di interpretare la parte di un misterioso «canguro contemporaneo»; e infine di Doraemon, il celeberrimo gattone robot, che si moltiplica in trentuno differenti sé stesso, ognuno con una caratteristica fisica diversa.

In *Il segreto del pianeta P13*, che reca l'eloquente sottotitolo di «Letteratura dal mondo piena d'amore e tristezza per due robot rotti», Norimaki Senbei, lo strampalato inventore del Villaggio Pinguino, assume sin dalla prima riga il ruolo di io narrante e presenta al lettore due bizzarri robot che rispondono ai nomi di Tom e Jerry (!), i quali non sono capaci di fare nulla fuorché leggere libri di loro esclusivo gusto, libri strani che raramente piacciono agli esseri umani. Dopo una breve introduzione, Senbei si scusa ossequiosamente dicendo che deve partire a bordo del suo razzo e che si assenterà per un bel pezzo, e prepara una serie di «racconti» per intrattenere i lettori e Tom e Jerry. Seguono quindi, a mo' di un folle zibaldone in chiave futuristica, brevi capitoli di argomento disparato legati da un unico minimo comun denominatore: l'assoluto ed esilarante elogio della stravaganza. La collezione comprende, tanto per rendere meglio l'idea, un «Estratto dal catalogo delle invenzioni del dottor Norimaki Senbei» (tra cui una macchina che legge la poesia contemporanea a velocità costante e





un'altra che cambia il finale di *Romeo e Giulietta* in virtù di una conversazione a base di nonsense fra Al Pacino e Shakespeare); un'antologia di poesie scritte dagli abitanti del pianeta Nikochan sotto l'influenza terrestre e commentate da Kurigashira Daigorō (uno dei membri del corpo docente del Villaggio Pinguino); una mini-enciclopedia delle professioni estinte, tra cui quella di «guida dei sogni», nata per aiutare i bambini a scappare dagli incubi notturni; una versione apocrifia del *Milione* di Marco Polo,²⁰ scritta dallo zio Maffeo, in cui vengono elencate le mille stranezze del lontano Oriente, come la «valuta vivente» o i «libri fatti senza carta»; le «Lettere da Adakkia», ovvero missive inviate da un'altra dimensione da un giovane americano scomparso nel corso degli anni Sessanta in cui viene descritto il mondo misterioso in cui è stato catapultato (si tratta in realtà di un luogo del famoso gioco di ruolo *Dungeons & Dragons*). E si va avanti così, fino alla fine del libro, tra decine e decine di bislacchi e divertentissimi bozzetti di letteratura «aliena», tra l'altro affiancati dalle splendide illustrazioni di matrice surreale di Takahashi Tsunemasa. Bozzetti che vanno apprezzati, al pari di buona parte della genialità takahashiana, nell'ottica di quella particolare «banalità» cercata e tipicamente postmoderna, nonché propria della letteratura fantastica. Come sarebbe possibile, altrimenti, non rifiutare a priori un Gregor Samsa che si trasforma in insetto, il ragazzino che parla con le tigri in *Zucchero di cocomero* di Richard Brautigan, la tigre che vive come se niente fosse in compagnia di una normalissima famiglia in *Bestiario* di Julio Cortázar, il sangue che piove dal cielo in *Bloodfall* di T. Coraghessen Boyle o lo stesso protagonista di *Sayonara, gangsters* di Takahashi che discorre di letteratura e filosofia col suo gatto Enrico IV, amante di cocktail a base di latte caldo e vodka?

²⁰ Lo stratagemma dell'apocrifo è uno strumento tipico di cui lo scrittore postmoderno si serve sovente per esplorare le aree oscure della storia ufficiale, violando e contraddicendo quell'ufficialità o mescolando elementi storici e fantastici in modo da ottenere un effetto eterogeneo pluralizzante. Si pensi, ad esempio, a *LETTERS* di John Barth, dove la storia americana viene decostruita attraverso le riprese di una *troupe* cinematografica, o anche a *The Public Burning* di Robert Coover, in cui la storia ufficiale descritta dal *Time* e dal *New York Times* viene presentata come mera finzione.





«Non dovremmo mai essere troppo stupiti di questa mancanza di stupore» diceva Camus a proposito di Kafka, e lo stesso dovrebbe essere detto riguardo a «Bloodfall», «Bestiary» o *In Watermelon Sugar*. Perché la questione è precisamente questa: l'assenza di stupore dei personaggi di fronte a fenomeni paranormali serve ad acuire il *nostro* stupore. La retorica della banalità contrastiva: ecco come potremmo definire questa strategia. Ben lungi dallo sminuire o neutralizzare l'effetto fantastico, [...] questa «banalizzazione» del fantastico riesce invece ad accrescere e intensificare il confronto tra normale e paranormale.²¹

Norimaki Senbei e gli altri abitanti del Villaggio Pinguino la fanno da padroni anche in uno dei nove capitoli di *Ghostbusters*, il romanzo più ambizioso e postmoderno di Takahashi, di cui si parlerà in dettaglio più avanti. Il settimo capitolo, «Il sole tramonta nel Villaggio Pinguino», reca lo stesso titolo del romanzo del 1989 e ne costituisce una sorta di sequel. Stavolta la comunità è minacciata da un «qualcosa di sconosciuto» che appare in sogno a Parzan e che, a poco a poco, si materializza provocando la fine progressiva delle cose e delle persone, ovvero la morte. Il dottor Norimaki e gli abitanti del Villaggio Pinguino sono costretti ad affrontare un problema tipicamente umano, che mai avevano dovuto fronteggiare nel loro habitat naturale, ossia nelle tavole dei *manga* o sugli schermi televisivi. La sovrapposizione tra il mondo umano e quello dei fumetti ci pone di fronte a una classica eterotopia, dove l'incompatibile regna sovrano ed è possibile l'incontro fra elementi incongrui. L'eterotopia costituisce uno degli spazi preferiti dagli autori postmoderni, in quanto permette di creare, attraverso strategie come la giustapposizione, l'interpolazione, la sovrapposizione e la contraffazione,²² «zone» assolutamente impensabili nel nostro mondo. Come dice Foucault, ideatore di tale concetto:

c'è un tipo di disordine addirittura peggiore di quello dell'*incongruo*, che è il legare assieme cose inappropriate; mi riferisco a quel disordine in cui frammenti di un gran numero di ordini possibili rifulgono separatamente

²¹ B. McHale, *op. cit.*, pp. 76-77.

²² *Ivi*, pp. 45-48.



nella dimensione, priva di leggi o geometria, dell'*eteroclitico*. [...] Le *eterotopie* sono disturbanti, probabilmente perché insidiano segretamente il linguaggio, perché rendono impossibile dare un nome a questo e a quello, perché distruggono la sintassi a priori, e non solo la sintassi con cui costruiamo le frasi, ma anche quella meno evidente che consente alle cose e alle parole di tenersi insieme.²³

La scelta di Takahashi di attingere a piene mani dal mondo dei *manga* è di natura sia passionale sia funzionale. In gioventù aveva vissuto in diretta l'esplosione commerciale del fenomeno *manga*, divenendo un accanito lettore di due note riviste fondate nel 1959: *Shōnen magajin* e *Shōnen sandē*. Da allora non ha mai smesso di leggere *manga*, appassionandosi in particolare al genere *shōjo* e scrivendo numerosi saggi brevi sull'argomento. Del resto, l'omaggio che tributa nei suoi romanzi a famose *mangaka* come Hagio Moto, Takemiya Keiko, Ōshima Yumiko e Miuchi Suzue, solo per citarne alcune fra le più note, rende molto bene l'idea. Un omaggio che viene espresso, in *Sayonara, gangsters*, mediante l'inserimento intertestuale di due tavole tratte da *Mada yoinkouchi* ('La notte è ancora giovane', 1976) di Ōshima nel punto in cui Nakajima Miyuki Song Book si addormenta e il protagonista dà una sbirciata al *manga* che questa stava leggendo.²⁴ Secondo lo stesso criterio, in *Il sole tramonta sul Villaggio Pinguino* viene inserita una tavola tratta da *Il grande sogno di Maya* di Miuchi.²⁵ Il tributo assume invece connotati intertestuali quando per esempio i nomi di alcuni personaggi dei *manga* di Hagio Moto (Dana Don Bumbum, Ciuciù Elia IX d'Oricas, Alan Twilight, Frolbericeri Frol) e il titolo di un *manga* di Takemiya Keiko (*Sonata Nordica*) vengono presi in prestito nell'episodio di *Sayonara, gangsters* in cui il protagonista è alle prese, nell'aula dove insegna poesia, con cinque terribili gemelli assolutamente identici di cui non riesce a distinguere nemmeno il sesso (inutile dire che l'androginia è un tema molto caro allo *shōjo manga*). Infine va ricordato l'epi-

²³ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences* (1966), New York, Pantheon, 1970, p. XVIII.

²⁴ Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara, gangsters*, cit., pp. 213-15.

²⁵ Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Pengin mura ni hi wa ochite*, Tokyo, Shūeisha Bunko, 1992, p. 114.



sodio magistrale di *Jon Renon tai kaseijin* ('John Lennon contro i marziani', 1985) in cui Tatum O'Neil fa la sua comparsa in un mare di *manga* che si apre come il Mar Rosso al passaggio di Mosè, allorché il protagonista le si fa incontro e le regala la prima edizione originale di *Ribbon no kishi (La principessa Zaffiro)*.²⁶

Riguardo al ruolo funzionale dei *manga* nei suoi romanzi, Takahashi dice:

In Giappone, quando si pensa di inserire in un romanzo qualcosa che ogni lettore conosca, vengono subito in mente i *manga*. Se Kafka e *Dr. Slump* fossero letti nella stessa misura, non mi farei problemi a servirmi anche del primo. Oggi, nel caso si voglia utilizzare qualcosa di ben noto a tutti, non si può fare a meno di ricorrere alla televisione.²⁷

Mettendo a confronto le parole di Takahashi con la dichiarazione di Steve Katz riportata qui di seguito, si può a ragione parlare di una vera e propria tendenza generazionale, comune a molti scrittori profondamente influenzati da cinema, televisione e fumetti.

Se io fossi nato nell'isola di Lesbo – dice Katz – probabilmente il mio lavoro avrebbe preso una direzione completamente diversa, ma io sono nato in una serie di cinematografi, leggendo fumetti tra una proiezione e l'altra.²⁸

1.4.2 Ghostbusters

Veniamo adesso a *Ghostbusters*, il cui titolo basterebbe a corroborare quanto appena detto e citato. Si tratta di un romanzo lungo e ambizioso, che Jinnō Toshifumi definisce «una sorta di rimescolatura dei lavori precedenti»,²⁹ dal momento che molti dei personaggi cari all'autore fan-

²⁶ Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Jon Renon tai kaseijin*, Tokyo, Shinchōsha – Shinchō Bunko, 1988, pp. 118-19.

²⁷ Cit. in Nakagaki Tsuneyuki – Suzuki Shigeru, «Gen'ichirō kīwādo», *Gendaishi techō* (numero speciale dedicato a Gen'ichirō Takahashi), Tokyo, Shichōsha, 2003, p. 260.

²⁸ Cit. in Tom LeClair – Larry McCaffery (a cura di), *Anything Can Happen: Interviews with American Novelists*, Urbana, University of Illinois Press, 1983, p. 239.

²⁹ Toshifumi Jinnō, «Shōsetsu kaidai – Gōsutobasutāzu», *Gendaishi techō*, cit., p. 252.



no la loro comparsa nel corso del racconto. Sotto questo aspetto in particolare ricorda *LETTERS* di John Barth, in cui i personaggi dei romanzi precedenti tornano in scena scrivendo delle lettere a un tipo chiamato *John Barth*. Takahashi, a sottolineare i circa quattro anni di lavoro occorsi per la stesura, ha affermato:

«Come nel caso di *Niji no kanata ni* ('Oltre l'arcobaleno', 1984), procedevo scrivendo una piccola quantità di pagine al giorno e poi, quotidianamente, rileggevo e correggevo tutto ciò che avevo scritto fino a quel momento. Andavo avanti così, senza intravedere una fine e, quando a un certo punto mi sono fermato a riflettere, mi sono reso conto che erano trascorsi tre anni. Ho pensato addirittura di smettere e di cominciare a scrivere un altro romanzo, temendo che non sarei mai riuscito a mettere un punto definitivo. Dopodiché ho deciso di limitare il progetto a circa la metà rispetto a quanto mi ero prefissato e sono riuscito a completarlo. Se non avessi preso quella decisione, forse adesso sarei ancora qui a scrivere. Ad ogni modo, questo romanzo ha costituito per me un'esperienza molto importante».³⁰

La struttura narrativa di *Ghostbusters*, polifonica e fondamentale omodiegetica, è piuttosto complessa in quanto il testimone della narrazione non si limita a passare da un personaggio all'altro di capitolo in capitolo, bensì è oggetto di continui passaggi anche all'interno dello stesso paragrafo. Come se non bastasse, il registro si fa di tanto in tanto extradiegetico, senza alcun preavviso. I vari frammenti, intertesti e sottotesti che compongono il romanzo sono tenuti insieme da un'appassionante caccia a un misterioso fantasma chiamato semplicemente «ghost», il quale valica ogni confine spazio-temporale e rende assai labile la distinzione tra realtà e dimensione onirica. Ne sono protagonisti non solo i personaggi storici e fittizi chiamati in causa (nelle stesse pagine convivono il grande maestro di *haiku* Bashō Matsuo, Don Chisciotte e Butch Cassidy e Sundance Kid!), ma anche lo stesso Takahashi, che interviene direttamente nella vicenda, con piglio

³⁰ Takahashi Gen'ichirō, «Takahashi Gen'ichirō jishin ni yoru chosaku kaidai», *Bungei* (numero speciale dedicato a Takahashi Gen'ichirō), estate 2006, p. 92.



metanarrativo, verso la fine della storia. Procedendo con ordine, il racconto si apre con Butch Cassidy e Sundance Kid³¹ che, simili a due picari catapultati nel Far West, attraversano città e deserti in sella ai loro destrieri rapinando banche e diligenze. Un giorno, un reverendo protestante racconta loro di un misterioso fantasma che starebbe seminando il panico nel lontano Est, al che Butch e Sundance, vestiti i panni dei «paladini della giustizia», decidono di partire e dare la caccia al famigerato «ghost». Il fantasma diventa, in termini beckettiani, il vero protagonista del romanzo in quanto, oltre a tenere i vari personaggi e gli stessi lettori costantemente sul chi va là, riveste il ruolo di perno centrale, dal momento che tutti sono ossessionati dalla sua presenza e, per un motivo o per l'altro, dal desiderio di imbattersi in lui. Nel secondo capitolo, intitolato «Oku no hosomichi» ('Lo stretto sentiero dell'Oku') come il capolavoro di Bashō Matsuo, Butch e Sundance si diletano a comporre *haiku* sperando che risultino pregni di *wabi* e *sabi*³² e rievocano l'incontro con un vecchio poeta straniero incontrato durante il viaggio, tra il Missouri e il Mississippi: si trattava proprio di Bashō che, in compagnia del fedele discepolo Sora – i due giravano in moto vestiti come Peter Fonda e Dennis Hopper in *Easy Rider* – viaggiava verso Est in cerca dell'ultima ispirazione prima della morte. Si apprende poi che l'anziano poeta è finito in una dimensione magica sospesa tra la veglia e il sonno, dove sale a bordo di un treno che vola nel cielo guidato da un conducente fantasma: il quarto e l'ottavo capitolo s'intitolano, entrambi e non a caso, «Haiku tetsudō no yoru» ('Una notte sul treno dello haiku'), a omaggiare *Ginga tetsudō no yoru* ('Una notte sul treno della Via Lattea') di Miyazawa Kenji, poeta e scrittore amato visceralmente da Takahashi. Mentre è sul treno, sospeso in questa fantastica dimensione onirica, Bashō sogna di incontrare la nipote di Alonso Quijano, alias Don Chisciotte, la quale dichiara di volersi mettere in viaggio alla ricerca dello zio defunto che, prima di morire, aveva rivelato il desiderio di trasmigrare in un mondo parallelo in cui

³¹ I due erano già stati protagonisti di un sottotesto di *Il raffinato e sentimentale baseball giapponese*, altro romanzo di Takahashi tipicamente postmodernista, in cui s'intrecciano filosofia occidentale moderna, cultura giapponese e storia recente degli Hanshin Tigers.

³² Cfr. Takahashi Gen'ichirō, *Gōstobasutāzu*, Tokyo, Kōdansha, 1997, p. 62.





viveva il fantasma di sé stesso, incontrato anni prima in compagnia di Sancho Panza. Come se non bastasse, mentre la narrazione rimbalza come una scheggia impazzita da una vicenda all'altra, nel sesto capitolo l'autore fa la sua comparsa nelle vesti di sé stesso in piena crisi creativa. Sarà dunque raggiunto dalla nipote di Alonso Quijano, che lo crede il fantasma di suo zio. Il tutto si conclude in un ritorno al punto di partenza, con Butch e Sundance a cavallo nelle sconfinite praterie del West e la rivelazione che l'intera storia non era altro che il delirio *ante mortem* di un giovane cacciatore di taglie.

La trama, pur se qui sommariamente descritta, è sufficiente a rivelare quanto *Ghostbusters* sia un romanzo che gravita entro i cardini del postmoderno. Sotto diversi aspetti – e mi riferisco sia alla lunga genesi, sia alla struttura complessa del romanzo e all'uso del *pastiche*, della parodia e dell'ironia – non è forse azzardato dire che *Ghostbusters* sta a Takahashi come *Vineland* a Pynchon. Entrambi i romanzi rappresentano alla perfezione, chiamando in causa Alan Wilde, «la percezione e l'accettazione di un mondo il cui disordine eccede e sfida ogni ricomposizione». ³³ Del resto lo spazio intertestuale dei due romanzi è davvero notevole e «disordinato», e la sua straordinaria ampiezza è dimostrata dai numerosi personaggi trasmigrati da altre opere, all'insegna di una eterogeneità estrema sia dal punto di vista temporale sia da quello dimensionale. Si chiede McHale, in tema di *retour de personnages*:

Ma perché giocare in questo modo con il fuoco? Be', di certo anche perché tirare in ballo il nome di una celebrità risulta in qualche modo intrigante per il lettore; è una strategia che racchiude un certo profumo di scandalo. E qual è, esattamente, la fonte di questo scandalo? Essa è, in definitiva, *ontologica*: il confine tra i mondi è stato violato. C'è uno scandalo ontologico quando un personaggio del mondo reale viene inserito in un contesto fittizio, dove interagisce con personaggi puramente fittizi. ³⁴

³³ Alan Wilde, «Postmodernism and the Missionary Position», *New Literary History*, vol. 20, n. 1, 1988, p. 28.

³⁴ B. McHale, *op. cit.*, p. 85.





Allo stesso modo in cui Max Apple, in *Understanding Alvarado*, inserisce Fidel Castro in una partita di baseball fra personaggi finzionali, o in cui Guy Davenport fa incontrare Kafka e Wittgenstein in *Aeroplanes at Brescia* – solo per citare due dei tanti «scandali ontologici» della letteratura occidentale – Takahashi rende possibile l'incontro fra il più noto dei poeti giapponesi e famosi personaggi del mondo letterario e cinematografico occidentale. L'approccio intertestuale Oriente/Occidente era tra l'altro già stato magnificamente esplicitato nel romanzo d'esordio, *Sayonara, gangsters*, attraverso una citazione in cui Takahashi fonde *Finnegans Wake* di Joyce e *Sonezaki shinjū* (*Gli amanti suicidi di Sonezaki*, 1703) di Chikamatsu Monzaemon:

Lei mi guardò e sussurrò al mio orecchio: «O mio dolce fluidofiume ci conduce con un più comodo vicus di ricircolo di nuovo a Howth Castle Edintorni».

Io stavo lì lì per eiaculare, perciò mi venne naturale sentirmi alquanto contrariato.

Baciai la punta del suo naso velato da una lieve patina di sudore e le raccomandai di prestare più attenzione.

«Scusa, ma Fluidofiume che ci conduce con un più commodus vicus di ricircolo non è il mio nome!»

«Oh sì, Mio dolce fluidofiume, passato Eva e Adamo, da spiaggia sinuosa di Dublino, la brina sulla via della piana di Adashigahara che svanisce a ogni passo, saremo in eterno uniti come le due stelle innamorate, oh sì!».³⁵

I.4.3 Sayonara, gangsters – Oltre l'arcobaleno – John Lennon contro i marziani: la «trilogia degli anni Sessanta»

Decisamente *avant-pop* e molto meno ambiziosi e autoreferenziali sono i primi tre romanzi di Takahashi, che costituiscono un'ideale «trilogia degli anni Sessanta» imperniata su una poetica fatta di frammenti, amore, pace e rivoluzione, ovvero sul tentativo di ricreare la tipica

³⁵ Takahashi G., *Sayonara, gangsters*, cit., p. 70.



atmosfera trasognante dei favolosi anni del *flower power*. «Non volevo semplicemente scrivere un romanzo», dice Takahashi a proposito di *Oltre l'arcobaleno*, «bensì gli anni Sessanta in tutto e per tutto». ³⁶ I tre romanzi hanno inoltre in comune l'impianto strutturale, ampiamente basato sulla metanarrazione. In *Sayonara, gangsters*, il protagonista e io narrante è un insegnante, sognatore e idealista, di un'improbabile scuola di poesia. Si innamora della bellissima Nakajima Miyuki Song Book (personaggio ispirato alla famosa cantante folk giapponese Nakajima Miyuki), una ex gangster che lo coinvolgerà, suo malgrado, nel proprio passato e ne determinerà la metamorfosi da insegnante di poesia a sfortunato «malvivente». Dopo una lunghissima serie di episodi esilaranti, lirici e densi di personaggi stravaganti spesso mutuati dal database della letteratura mondiale, poco prima della trasformazione finale, il protagonista, palesando senza reticenze la natura metanarrativa del testo, confessa: «Abbandono la penna sul tavolo, mi alzo dalla sedia e sbadiglio. Non mi è rimasto più nulla da scrivere. Mi sono infine ricongiunto con questo presente». ³⁷ Anche in *Oltre l'arcobaleno* (il titolo del romanzo è dovuto alla *Over the Rainbow* del film *Il mago di Oz*), ricco di sottotesti ispirati come al solito ai mondi più disparati (*manga*, filosofia, baseball, fiabe occidentali ecc.) e fedele come non mai alla lezione del racconto nel racconto delle *Mille e una notte*, il protagonista e io narrante è egli stesso autore, in un'ipotetica storia in presa diretta, di ciò che leggiamo. Scrive inoltre seguendo le indicazioni della figlia dodicenne cercando di accondiscendere alle sue richieste. In *John Lennon contro i marziani* (il titolo allude semplicemente a una bizzarra imprecazione senza senso pronunciata da uno dei personaggi), il protagonista e io narrante sogna di scrivere, sulla base di appunti presi durante un periodo di detenzione in carcere, ³⁸ una «pornografia seria». Gliene capitano però di tutti i colori e il suo tentativo fallisce miseramente. A sconvolgere la sua sgangherata esistenza è soprattutto l'improvvisa ri-

³⁶ Takahashi Gen'ichirō, «Zensekai o kakō to shite ita», in Id., *Niji no kanata ni*, Tokyo, Kōdansha Bungei Bunko, 2006, p. 204.

³⁷ Takahashi Gen'ichirō, *Sayonara, gangsters*, cit., p. 338.

³⁸ Takahashi, durante gli anni dell'università e della contestazione studentesca del Sessantotto, subì realmente l'esperienza del carcere, per circa un anno, dietro l'accusa di partecipazione a banda arma-



comparsa di un suo ex compagno di prigionia, chiamato Subarashii Nihon no sensō ('La meravigliosa guerra giapponese') e ossessionato da incubi in cui abbondano cadaveri putrefatti e immagini necrofile. Il protagonista tenta invano di guarirlo, ricorrendo a decine e decine di metodi che culminano in cinquantatré (corrispondenti ad altrettanti brevi paragrafi) «lezioni d'amore».

A parte le trame frammentarie, discontinue e postmodernamente schizofreniche, ciò che forse colpisce più di ogni altra cosa è il puntiglioso lavoro di ricerca sulla parola, fondato sulla poeticità del suono e sul valore iconico del linguaggio, che raggiunge il perfetto equilibrio tra poesia e sperimentazione in *Sayonara, gangsters*. È una ricerca che ha da un lato le sue origini nei tentativi «scultorei» effettuati prima di ogni altro da Flaubert (aspirava a scrivere un *livre sur rien*, ovvero una collezione di frasi prive di contenuto in cui le parole potessero assumere la condizione di una scultura) e poi da Gertrude Stein (in questo senso raggiunge i massimi risultati in *Teneri bottoni*) e ancora da Queneau, Brautigan, Barthelme e molti altri, e dall'altro lato dalla passione di Takahashi per il *sanbunshi*³⁹ e per la poesia giapponese contemporanea.

Doveva pur esistere, da qualche parte, un legame tra poesia e romanzo. Ricordo che mi chiedevo spesso cosa fosse successo al Giappone e dove diavolo fosse finita la poesia. [...] Ho sempre pensato che nel nostro paese poesia e romanzo vengano concepiti come due generi letterari completamente diversi. L'unico momento in cui essi scendono a patti è quando un poeta abbandona la poesia e viene reclutato dal mondo della narrativa. [...] Di norma, per uno scrittore giapponese «normale» la poesia contemporanea nazionale equivale a uno scritto di un lontano paese straniero. [...] Io volevo scrivere romanzi supportati dalla forza e dall'intensità delle parole.⁴⁰

ta. Il trauma della carcerazione gli causò seri problemi psicologici, che lo destabilizzarono al punto tale da provocargli una forma di afasia dalla quale si riprese proprio grazie alla lettura e alla scrittura, dopo diversi anni di lavoro in fabbrica come operaio.

³⁹ Termine con cui si è soliti indicare la poesia giapponese moderna in prosa, nata negli anni Venti del secolo scorso e ispirata a Baudelaire e al simbolismo francese.

⁴⁰ Takahashi Gen'ichirō, cit. in Takahashi G. – Katō N. – Nagae A., «Kotoba, kakumei, sekkusu», cit., pp. 19-22.



Leggendo queste righe è facile individuare le ragioni della passione di Takahashi per Miyazawa Kenji e del doppio tributo che gli ha dedicato, rispettivamente nel 2005 e nel 2006, con *Miyazawa Kenji Gurētetsutohitsu* ('Miyazawa Kenji Greatest Hits'), una raccolta di venti racconti che recano i titoli di altrettante opere di Miyazawa e consistono in una sorta di stravaganti reinterpretazioni molto diverse dagli originali, e con *Daisankai Miyazawa Kenji seikai taikai ni sankā shite* ('Partecipando alla terza conferenza mondiale su Miyazawa Kenji?'), un racconto apparso sul numero del sessantenario (ottobre 2006) della rivista *Gunzō*.

«Ehi, dottor Norimaki» protestano disperati Arale e Atomino, giusto un nanosecondo prima di acciuffare la vera essenza della loro intima natura. «L'interprete simultaneo di Taka... Taka-taka-ghiccirò si è inceppato!»

«Mmh...» mugugna cogitabondo Norimaki Senbei, ficcando il testone riccioluto nell'imbutto-proboscide dell'interprete simultaneo per *T-A-K-A-H-A-S-H-I G-E-N-I-C-H-I-R-O*. «Corpo di mille balene! Ma questa non è la macchina che ho inventato ieri! È solo una sporca imitazione della macchina che ho inventato ieri... Mashirito me l'ha fatta di nuovo, maledetto! Presto, presto, chiamate Butch e Sundance e fate distruggere questo inutile ammasso di ferraglia!!»

♪♪ Sun turnin' 'round with graceful motion ♪♪ We're setting off with soft explosion ♪♪ Bound for a star with fiery oceans... Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh ♪♪ Ma il cielo è sempre più blu, uh uh, uh uh... ♪♪



つづ<



T
Tunué

EDITORI DELL'IMMAGINARIO

www.tunue.com

Stampato per conto di Tunué. Editori dell'immaginario
presso Stampa Sud S.p.A. – Mottola (TA)
nel mese di febbraio 2011

Stampato in Italia – Printed in Italy

