

Vol. LXVII
nuova serie

Fasc. 4
ottobre-dicembre 2013

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli
già diretta da Arnaldo Pizzorusso



Rivista di Letterature moderne e comparate

Direzione

Giovanna Angeli, Patrizio Collini, Claudio Pizzorusso

Comitato scientifico

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)
Louise George Clubb (Letterature comparate, Università di Berkeley)
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)
Michel Delon (Letteratura francese, Università di Paris IV)
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Università di Bonn)
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)

Coordinamento redazionale

Michela Landi

via Cento Stelle, 32 - 50137 Firenze
tel. 3288410225 - michela.landi@unifi.it

Claudio Pizzorusso

via Sant'Egidio, 16 - 50122 Firenze
tel. 3356037577 - pizzorusso@unistrasi.it

Valerio Viviani

via Galliano, 3 - 50144 Firenze
tel. 3407944351 - vviviani@unitus.it

Gli articoli e i libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione.

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Dicembre 2013

Redattore responsabile Anton-Ranieri Parra
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

SOMMARIO

BARBARA DI NOI, <i>Pittura e Metempsicosi in Heine</i>	pag. 305
ANTOINE FONGARO, <i>Un brelan de “veillées” et la dernière “saison” de Rimbaud</i>	» 319
VALENTINO BALDI, <i>Desiderio e distopia. Mappe del disagio da Pirandello a Burroughs</i>	» 337
FRANCESCO MARRONI, <i>‘Horcynus Orca’: Stefano D’Arrigo and the Metalinguistic Agon</i>	» 351
DIEGO CUCINELLI, <i>Orme di classicità ellenica nel romanzo giapponese contemporaneo: il caso di Haruki Murakami</i>	» 363
 <i>Recensioni</i>	
A. ANTONELLO, <i>La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921-1944) (Alberto Ricci)</i>	» 383
A. BERETTA ANGUISSOLA, <i>Ombres de l’Utopie. Essais sur les voyages imaginaires du XVIe au XVIIIe siècle (Carmelina Imbroscio)</i>	» 385
L. BOSCO, <i>Tra Babilonia e Gerusalemme. Scrittori ebreo-tedeschi e il “terzo spazio” (Giulia A. Disanto)</i>	» 388
A. GRAMSCI, <i>I Racconti dei Fratelli Grimm. Le traduzioni originali dai ‘Quaderni del Carcere’ (Gian Luca Caprili)</i>	» 391
F. GRAZZINI, <i>Tre occasioni machiavelliane (Raffaele Ruggiero)</i>	» 394
F. MARRONI, <i>Come leggere ‘Jane Eyre’ (Elisa Bizzotto)</i>	» 396
A. PALAZZESCHI - A. SOFFICI, <i>Carteggio (1912-1960) (Laura Diafani)</i>	» 400

LIBRI RICEVUTI	» 403
INDICE DELL'ANNATA	» 407

ORME DI CLASSICITÀ ELLENICA
NEL ROMANZO GIAPPONESE CONTEMPORANEO:
IL CASO DI HARUKI MURAKAMI¹

Già prima del *kaikoku* (“paese aperto”) e della Restaurazione Meiji (*meiji ishin*, 1868), momento in cui avviene la definitiva apertura all’Occidente, la Grecia e la sua cultura penetrano in Giappone. È infatti nel 1593 che i missionari della Compagnia di Gesù, sfruttando le tecniche della stampa di recente importazione in Oriente, fanno uscire un volume di 98 pagine intitolato *Esopo no Fabulas (Favole di Esopo, 1593)*² e lo utilizzano come supporto didattico nell’apprendimento della lingua giapponese. Compilata in caratteri latini, l’opera contiene una breve digressione sulla vita dell’autore e una settantina di narrazioni sulla cui morale finale viene posta particolare enfasi dai compilatori gesuiti. La prima versione in caratteri giapponesi viene pubblicata a pochi anni di distanza con il titolo *Isoho Monogatari (I racconti di Esopo, inizi XVII sec.)* e presenta alcune discrepanze rispetto alla precedente.

Qui inizia il lungo cammino della cultura ellenica antica nel Sol Levante, contando anche su peculiari coincidenze – quale un simile utilizzo della maschera (*kamen*) nelle performance teatrali³ – di cui già altri hanno delineato il panorama⁴, e ancor più numerosi saranno i momenti di contatto nel corso del XX secolo tramite il dialogo strutturato da intellettuali quali Jun’ichirô Tanizaki (1886-1965)⁵ e Yukio Mishima (1925-1970)⁶. Il primo nella *Morte d’oro (Konjiki no shi, 1914)* sceglie infatti di soffermarsi su problematiche inerenti i canoni estetici classici e la loro reinterpretazione da parte di artisti successivi – come il *Laocoonte* di Lessing e la *Morte di Saffo* di Rodin –, mentre il secondo presenta una situazione ancor più variegata. Sono sterminati, infatti, la letteratura critica e il materiale che documentano il rapporto tra Mishima e il patrimonio culturale della Grecia classica, e tra questi risulta particolarmente determinante l’interesse dimostrato nei confronti di Euripide nel lavoro *La Leonessa (Shishi, 1948)*, lavoro che affonda le proprie radici direttamente nella celebre *Medea* del tragediografo.

Ed ancora, un discorso a parte potrebbe essere strutturato riguardo l’attenzione rivolta da Abe Kôbô (1924-1993) alle divinità del *pantheon* greco e ai miti di cui sono protagonisti: in *Dendorokakariya (Dendrocalia, 1940)*⁷, un’opera breve che con un tratteggio visionario descrive le ripetute mutazioni in dendrocacia⁸ di un giovane protagonista maschile – riportato nel racconto come Komon-kun – che, oltre a riflessioni su Pier Della Vigna e il tredicesimo canto della *Divina*

Commedia di Dante Alighieri, discute del furto del fuoco di Prometeo e della stirpe divina generata da Zeus.

Alla luce delle numerose occorrenze riscontrate nella sua produzione, la Grecia classica sembra rivestire un ruolo particolare anche per lo scrittore oggetto del presente studio, Haruki Murakami (1949-), alla continua ricerca di un confronto con la terra ellenica, in cui riconosce il valore di pilastro culturale e catalogo di sentimenti atavici dell'uomo occidentale.

Innumerevoli traslochi e viaggi, prolungati soggiorni all'estero: elementi che hanno caratterizzato, e continuano a farlo, la vita e la produzione di questo autore. In lui si avverte una sorta di rifiuto a trovare fissa dimora, forse un ostacolo per il suo animo desideroso di esaminare la psiche umana attraverso l'indagine di nuove realtà, di un'evoluzione dell'io realizzabile mediante l'inserimento in contesti umani, culturali e naturali sempre diversi. Tale bisogno di sperimentare vari mondi si riverbera nei suoi personaggi che, come lui, viaggiano e si spostano alla ricerca di nuove mete da esplorare. L'analisi di 221 lavori realizzati tra il 1979 – anno di pubblicazione di *Kaze no Uta o Kike (Tendi l'orecchio al canto del vento, 1979)*⁹ – e il 2002, ha permesso di constatare che gran parte di essi si sviluppa in ambientazioni multiple, ovvero consta di una trama che si dipana a cavallo di più paesi: tra questi, oltre al Giappone, quelli con maggiori occorrenze risultano l'America, la Grecia, la Germania e la Cina¹⁰.

Oltre a lasciare una forte impronta nella produzione di *fiction*, le esperienze legate a questi viaggi vengono convogliate in diari/resoconti in cui la penna dello scrittore si esprime in massima libertà spaziando da osservazioni sul folklore, le bellezze naturali e la spiritualità dei paesi descritti, fino a trattare l' "alterità" e il "confronto tra culture": rientrano in questo campo opere come *Uten Enten (Cieli uggiosi, cieli infuocati, 1990)*¹¹ – contenente la descrizione di un avventuroso viaggio compiuto nell'agosto del 1988 alla scoperta di usi e costumi della Grecia e dell'Asia minore¹² –, e *Moshi bokura no kotoba ga uisukî de atta nara (Se le nostre parole fossero state whisky, 1999)*¹³, in cui descrive le campagne scozzesi e ripercorre alcune tappe storiche della distilleria europea operando opportuni raffronti con la tradizione del *sake* giapponese.

Murakami inizia ad affacciarsi al mondo esterno al Giappone a partire dal 1983 e la sua prima meta è la Grecia, paese la cui tradizione sportiva lo attrae al punto di cimentarsi nella sua più celebre disciplina, la maratona. In ogni caso, sebbene l' "arte di correre" costituisca una costante nel percorso intellettuale dell'autore¹⁴, è importante sottolineare come la passione per lo sport non rappresenti l'unico stimolo per quel viaggio in terre lontane: al contempo, infatti, appare forte il desiderio di approfondire gli studi sul teatro classico greco. In particolare, la sua

attenzione è rivolta al genere della tragedia (*higeki*) e l'impatto con la nuova realtà culturale si rivela fonte d'ispirazione per le successive produzioni. L'elevata occorrenza dell'immagine della Grecia permette di tracciare una linea trasversale che unisce una pluralità di opere dell'autore riconducibili a tipologie eterogenee.

In linea generale, è possibile affermare che nella letteratura murakamiana i riferimenti a questo paese si esprimono secondo due modalità principali. La prima, che coinvolge le opere collocabili tra diaristica e *reportage* di viaggio, si avvale degli strumenti propri del settore giornalistico: in questo ambito rientra l'esperienza in un monastero sul monte Athos¹⁵ descritta in *Cieli uggiosi, cieli infuocati e Tōi Taiko (Tamburi lontani, 1990)*¹⁶, quest'ultimo un saggio in cui Murakami riversa considerazioni sul trascorrere del tempo ed espone le ragioni dei tre anni di vita fuori dal Giappone.

L'altro approccio, che emerge prevalentemente nella produzione di *fiction*, sembra piuttosto riconducibile alle teorie genettiane relative ai palinsesti letterari¹⁷: il romanziere costruisce un ponte con la Grecia tramite l'introduzione nei propri testi di cenni al patrimonio culturale ellenico – i casi delle tragedie di Eschilo e Euripide in *I Gatti antropofagi (Hitokui neko, 1983)*¹⁸ e *Takushī ni notte otoko (L'uomo del taxi, 1984)*¹⁹ –, citazioni dirette di opere classiche – quali *l'Elettra* di Tokyo Blues (*Noruwei no mori, 1987*)²⁰ e *l'Odissea* in *La ragazza dello sputnik (Suputonikku no koibito, 1999)*²¹ –, o loro riscritture, come per *Kafka sulla spiaggia (Umibe no kafuka, 2002)*²², in cui lo scrittore attinge al dramma sofocleo di Edipo per plasmare la profezia che incombe sull'adolescente protagonista del romanzo.

Al ritorno dal primo viaggio in terra ellenica nasce *L'uomo del taxi*, un racconto breve contenuto in *Kaiten mokuba no deddo hito (I dead heat dei cavallucci a dondolo, 1985)*²³, la cui protagonista, Toshiko, vive legata all'immagine di un attore del teatro classico greco ritratto in un dipinto che aveva posseduto da giovane. Attraverso atmosfere sfocianti nel "modo" fantastico²⁴, già sperimentato dall'autore in opere precedenti²⁵, il dipanarsi dell'intreccio porta la donna a incontrarsi con l'uomo del quadro all'interno di un taxi ad Atene, ma lo sbigottimento provato pregiudica ogni tentativo di intavolare una conversazione con lui. Sarà invece quest'ultimo a svelare man mano dettagli su di sé e sulla sua profonda intimità con la cultura classica:

"Sono stato una volta in Giappone" continuò. Poi, con l'aria di voler calcolare la durata del loro silenzio, distese le dita delle mani nel vuoto. "In tournée".

“In tournée?” intervenne lei con fare vago.

“Sono un attore. Un attore del teatro nazionale greco. Lei conoscerà i classici del teatro greco, immagino. Euripide, Eschilo, Sofocle...”.

La donna annuì.

“In sostanza, la Grecia stessa. Le cose antiche, sono quelle di maggior valore” dicendo ciò, sorrise e pose una pausa nel discorso. Rivolse il collo snello di lato e contemplò il mondo oltre il finestrino. A pensarci bene, non poteva essere altri che un attore. Per tutto il lasso di tempo in cui rimase a fissare l'esterno non fece il minimo movimento. Viale Stadio era intasato dalle macchine di quelli che rincasavano dal lavoro e il taxi procedeva lentamente, ma l'uomo non sembrava affatto irritato da ciò e continuava a fissare vetrine di negozi e insegne di cinema.²⁶

Questo passaggio mette in luce come, fin dai momenti iniziali del “primo periodo”²⁷, Murakami fissi nella tragedia il centro della propria ricerca estetica attraverso il patrimonio culturale della Grecia antica, immettendosi così nello stesso binario che aveva condotto Mishima a confrontarsi con la *Medea* di Euripide²⁸.

Va però sottolineato che, a dispetto del manifesto legame con la cultura ellenica costituito nel racconto dalla figura dell'attore – che in termini proppiani corrisponde all' “oggetto del desiderio”²⁹ di Toshiko – l'intreccio dell'*Uomo del taxi* non appare influenzato nello svolgimento da alcun dramma in particolare: le opere del “primo periodo”, infatti, sembrano limitarsi all'introduzione dell'immagine della Grecia classica attraverso la “citazione” (*inyô*) di nomi di tragediografi o titoli di opere, senza però coinvolgerli nelle dinamiche interne dei romanzi o proponendo momenti di riflessione contenutistica. Caratteristica comune ai racconti in cui si registra un' “ombra” ellenica, come per la vicenda di Toshiko e *I gatti antropofagi*, appare piuttosto quella di ambientare un segmento narrativo in un'area della Grecia: nel primo caso la città di Atene, e nel secondo un'isola non ben definita dell'arcipelago greco³⁰.

Eccezione a tale impostazione – e che in certo modo dimostra il cambio di rotta dell'autore –, è costituita dal lavoro che chiude la prima fase della sua produzione, *Tokyo Blues*, nelle cui battute di apertura troviamo il seguente passaggio:

Quel lunedì c'era stata alle dieci una lezione su Euripide nel corso “Storia del dramma 2”, finita alle undici e mezzo. Dopo la lezione andai in un piccolo ristorante a dieci minuti di cammino dall'università e presi un'omelette e un'insalata. [...] Nel frattempo mi resi conto che una delle ragazze mi lanciava continuamente delle occhiate. [...] Dato che non mi sembrava di conoscerla, con-

tinuai a mangiare, ma a un certo punto all'improvviso si alzò e venne verso di me. [...] "Ma di', ci siamo già incontrati? Non riesco proprio a ricordarmi."

"Euripide," disse lei sinteticamente. "Elettra. 'Perfino gli dei sono sordi alle nostre sventure.' La lezione è appena finita, no?"³¹

Nel *mini plot* che descrive le modalità dell'incontro tra Watanabe Tôru – protagonista dell'opera – e Kobayashi Midori – una delle due eroine femminili che si contendono il cuore del ragazzo – *l'Elettra* di Euripide³² viene coinvolta nella dinamica del loro primo approccio. All'interno della nostra visione tale elemento non appare causale, bensì in possesso di precisa funzione nell'economia del romanzo, ovvero enfatizzare la presenza e la tensione psicologica della tragedia costruita attorno all'altra protagonista femminile del romanzo, Naoko.

La prima riflessione è sull'ubicazione nel testo euripideo del verso accennato nella frase murakamiana "iie, Kamisama datte fukôna mono no iu koto ni wa mimi o kasô to wa nasaranai no desu"³³ ("Perfino gli dei sono sordi alle nostre sventure")³⁴: sulla base dell'analisi condotta sembra trattarsi di due righe tratte dal parodo, momento in cui si sviluppa uno scambio di battute tra il coro – formato da contadine – ed Elettra. In questo, le giovani annunciano alla protagonista il sacrificio che Egisto, responsabile della morte di Agamennone, si appresta a operare in onore delle Ninfe. A colpire la nostra attenzione è il fatto che la citazione presente in *Tokyo Blues* non trovi esatta corrispondenza testuale con le traduzioni del dramma in lingua giapponese di maggiore diffusione³⁵. La versione del dramma curata da Uchiyama Keijirô, ad esempio, recita "hi'un ni shizumu mono no nageki o kiku kami ha naku"³⁶ ("non ci sono dei ad ascoltare i lamenti degli sventurati")³⁷: qui, così come nelle altre due consultate per il presente lavoro, è assente la negazione *iie* ("no") posta a capo del verso citato da Midori. A questo punto il dubbio che ci si pone è se, qualora la frase risulti a tutti gli effetti una rielaborazione di Murakami stesso, l'autore non abbia appositamente introdotto quel "no" per riallacciarsi alla domanda retorica – "kami ni ugamezu, tada sono namida de teki ni kateru to o omoi desuka"³⁸ ("senza rendere onore agli dei, pensi di poter vincere versando lacrime?")³⁹ – pronunciata dal coro nel paragrafo immediatamente precedente a quello in questione. Né all'interno delle versioni giapponesi consultate, né nel testo originale euripideo in greco antico, così come in quelli in lingua italiana e nelle lingue occidentali di maggiore diffusione interpellati⁴⁰, le parole pronunciate da Elettra raccolgono l'invito a ribattere: in questi, infatti, la frase viene interpretata all'unisono come una domanda retorica cui il coro stesso risponde nell'enunciato che chiude la propria battuta,

ovvero “non è col pianto, ma con le preghiere che tu, o figlia, se veneri i numi, vedrai tornare il sereno”⁴¹.

Se la divergenza rispetto alle versioni giapponesi di maggior diffusione stia a indicare un *gap* nella memoria di Midori creato dalla penna dell'autore o debba essere intesa in diverso modo – ovvero come l'intenzione di instaurare un ideale legame domanda/risposta tra Elettra e il coro attraverso la negazione “no” – risulta impossibile da stabilirsi. È piuttosto una sua lettura come indice del desiderio di Murakami di realizzare una maggiore interazione con il testo euripideo senza appellarsi a modelli precostituiti a rappresentare l'elemento più interessante emerso dalla nostra analisi comparativa.

Entrando maggiormente nello specifico, va poi sottolineato che il passo in questione appartiene all'antistrofe, spazio scelto dal tragediografo per approfondire la cruciale questione sulla *tyche* che ne segna in modo particolare la produzione rispetto ai contemporanei Sofocle e Eschilo⁴². Provato dalla lenta sconfitta ateniese nella guerra contro Sparta, Euripide demolisce con forza il significato della divinità, facendo della sua Elettra una donna dell'ellenismo che non si pone problemi di ordine religioso, bensì vive di labirintiche interiorità, in cui a regolare l'agire non c'è più il dio, ma umane pulsioni, opposte e contrastanti⁴³.

Tali questioni culturali circa Euripide, e in particolare le problematiche relative al *deus ex machina*, sembrano stimolare la curiosità di Murakami al punto di farne specifico accenno nel corso dell'opera:

Dire che seguire “Storia del dramma 2” fosse un piacere sarebbe dir troppo, ma almeno era una lezione seria, che valeva la pena di ascoltare. Dopo aver fatto un commento sul caldo, il professore cominciò a parlare del ruolo del “*deus ex machina*” nei drammi di Euripide. Spiegò la differenza tra gli dei in Euripide e quelli nei drammi di Eschilo e Sofocle. [...] La lezione era più o meno a metà, e il professore stava disegnando alla lavagna lo schema scenico del dramma greco, quando la porta si aprì di nuovo e due studenti muniti di elmetto entrarono in aula.⁴⁴

La scuola strutturalista di Katô Norihiro⁴⁵ interpreta la Naoko di *Tokyo Blues* come figura non appartenente al piano del “reale”, bensì proiezione spettrale, un *onryô* (“spirito adirato”)⁴⁶ femminile vendico che, come rivelano i casi della Dama Rokujô (*rokujô no miyasudokoro*) della *Storia di Genji* (*Genji Monogatari*, inizio XI sec.)⁴⁷ e di Isora di *La pentola di Kibitsu* (*Kibitsu no Kama*) – un racconto di fantasmi contenuto in *Racconti di pioggia e di luna* (*Ugetsu Monogatari*, 1768)⁴⁸ di Ueda

Akinari (1734-1809)⁴⁹ –, risulta una creatura particolarmente radicata nell'immaginario nipponico fin da tempi lontanissimi. Lo spirito di una donna defunta – così come quello di una viva⁵⁰ – ha per componente costitutiva l'irrefrenabile desiderio di “vendetta” (*fukushû*), lo stesso da cui è generato: anche Ema Tsutomu⁵¹ e Komatsu Kazuhiko⁵² spendono diverso spazio a descriverlo nei propri studi discutendone le rappresentazioni in letteratura, ed entrambi concordano nel definirlo come figura imperniata su valenze quali “risentimento” (*urami*) e “gelosia” (*shitto*).

Tale lettura della *side character* murakamiana, oltre che sul piano della dimensione psicologica delle due donne, sembra in qualche modo ispessire il legame tra l'*Elettra* e *Tokyo Blues*: i mondi in cui si sviluppano le rispettive tragedie personali, infatti, risultano densi di contatti con il soprannaturale attraverso l'intrusione nella vicenda di elementi appartenenti a una sfera diversa da quella del reale. Così come nel passo finale dell'opera euripidea assistiamo all'apparizione di Castore e Polluce e alla cacciata di Oreste da Argo da parte delle Erinni, nel romanzo giapponese il sipario si apre con la narrazione delle tragedie che hanno coinvolto pesantemente Naoko, la ragazza/spettro, e si chiude sul protagonista maschile incapace di comunicare la propria ubicazione a Midori poiché intrappolato in un “luogo che non era da nessuna parte”, interpretato da Katô Norihiro⁵³ come la dimensione in cui lo *onryô* ha trascinato il giovane.

Così come Ishida Reiko – una donna di diversi anni più grande conosciuta dalla ragazza nella clinica psichiatrica in cui è ricoverata –, Naoko viene rappresentata al pari di Elettra nel picco della tragedia che ne ha investito la vita, cui la giovane giunge dopo un percorso di lunga sofferenza e segnato dall'inaspettata perdita del ragazzo amato, Kizuki. La dimensione psicologica dello *onryô* sembra sovrapponibile ai moti interiori della donna euripidea messa in gioco da Midori: l'eroina murakamiana, infatti, condivide gran parte dei sentimenti di questa Elettra, alla cui base troviamo il “risentimento” che ne connota le rispettive strutture. Per la donna greca ciò si tramuta in desiderio di rivalsa sugli uccisori del padre e i responsabili dello stato di indigenza cui è costretta, per Naoko su un sistema sociale che ha portato il maggiore dei propri affetti a sparire.

Diversamente da Sofocle e Eschilo, l'*Elettra* di Euripide si rivela un personaggio estremamente attivo, in possesso di una carica di risentimento tale che, unica tra le sue “simili”, la porta a macchiarsi in prima persona dell'omicidio di Clitennestra⁵⁴. Nel romanzo di Naoko, invece, gli stessi sentimenti conducono al raddoppiamento dell'idea di “morte” (*shi*) attraverso la rappresentazione del suicidio (*jisatsu*) della ragazza.

Atmosfere simili si rintracciano in un lavoro successivo in cui, oltre a ritrovare l'esperienza di *I gatti antropofagi* e *Tokyo Blues*, sembra possibile registrare un'evoluzione nella poetica dell'autore, *La ragazza dello sputnik*. Qui si dipana un dramma tutto al femminile, il cui teatro principale è ubicato in terra ellenica: l'intreccio, infatti, nella sezione centrale trova svolgimento su una piccola isola al largo di Rodi, all'interno della quale si consuma la vicenda che porterà la protagonista femminile, Sumire, a sparire in maniera misteriosa nello *acchi no sekai*, il "mondo dall'altra parte". L'amore saffico vissuto dalla ragazza e da Myû – quest'ultima di diversi anni più grande della *main character* – si sviluppa in questa Lesbo murakamiana predisposta dall'autore per ospitare le dinamiche relative alle donne da lui cesellate: la narrazione omoerotica al femminile che in questa collocazione trova massimo risalto e provoca nel lettore un *transfert* con la dimensione della poetessa greca, poi, costituisce un punto di arrivo del percorso iniziato in *Tokyo Blues* con il *mini plot* riguardante il passato di Ishida Reiko⁵⁵, personaggio la cui sovrapposibilità con Myû di *La ragazza dello sputnik* è già stata messa in luce da altri⁵⁶.

L'atollo, tuttavia, si rivela al contempo luogo dalle caratteristiche misteriose, una porta dimensionale le cui soglie sono già state varcate da numerosi personaggi murakamiani⁵⁷:

Sogno. A volte mi sembra che sia l'unica cosa giusta da fare. Sognare, vivere nel mondo dei sogni, come aveva scritto Sumire. Ma non dura molto. Prima o poi il risveglio mi afferra.

[...] Immagino Sumire nella cabina telefonica che accende una sigaretta e compone un numero sulla tastiera. [...] Per comporre il numero impiega del tempo. Ha la testa piena di storie che mi deve raccontare. Anche se parlasse fino al mattino, non ce la farebbe a dire tutto. Per esempio la differenza tra segno e simbolo.

[...] Ma una volta squilla. Ha squillato davvero, qui davanti a me. Facendo tremare l'aria del mondo reale. [...]

"Pronto"

"Ehi, sono tornata," ha detto Sumire. Con tono molto *cool*, e molto reale. "Ne ho passate tante, ma alla fine ce l'ho fatta a tornare. Per riassumere l'Odissea di Omero in pochissime parole"⁵⁸

In aggiunta a tali implicazioni, poi, nel passo appena presentato spicca la scelta di Sumire di ricorrere all'immagine dell'*Odissea* di Omero per enfatizzare l'*iter* delle proprie peripezie: a seguito della sua scomparsa dall'isolotto greco il lettore perde totalmente le tracce della ragazza, ma questa – secondo modalità che richiamano il finale di *Tokyo Blues* –, le riporta brevemente attraverso l'immagine del viaggiatore per

antonomasia, Ulisse. In questo modo l'eroe greco si affianca a un altro elemento di simbologia affine, lo "sputnik" che svetta nel titolo dell'opera, fungendo così da amplificatori di uno dei nuclei tematici del romanzo, il "viaggio" (*tabi*): l'intreccio si dipana a cavallo di più continenti e culture, comprendendo al suo interno *mini plot* ambientati in paesi quali Giappone, Italia, Francia, Svizzera e Grecia, paesi di cui di volta in volta l'autore riporta al lettore nipponico numerosi dettagli circa usi e costumi locali⁵⁹.

Tuttavia, come già tra *Elettra* e *Tokyo Blues*, anche in questo caso sembra possibile riscontrare una doppia funzione nella citazione inserita dall'autore nipponico: qui il riferimento va rintracciato all'interno della lunga narrazione che riguarda Ulisse e la sua nave, in particolare nell'episodio che lo vede a confronto con le sirene, il cui canto ottenebra il cuore dei marinai. Diversi sono nella letteratura murakamiana *mini plot* a sfondo fantastico in cui uno dei caratteri, attirato da una particolare melodia, finisce fagocitato in una dimensione parallela⁶⁰. Anche il protagonista maschile della *Ragazza dello sputnik* sembra far parte di questo novero, e nel suo caso alcune modalità rimandano all'episodio del poema omerico:

Fui svegliato dal suono di una musica. Non era un suono forte. Era anzi così lontano da essere impercettibile. Tuttavia come un marinaio senza volto che ritira un'ancora affondata nel mare, lento ma risoluto, era riuscito a strapparmi dal sonno. Mi levai a sedere sul letto, avvicinai il viso alla finestra e tesi l'orecchio. Era sicuramente una musica. Le lancette sul comodino segnavano l'una passata. Chi poteva suonare a quell'ora?⁶¹

Al pari di un marinaio soggiogato dal canto della sirena, l'uomo murakamiano – ormai prigioniero di quella misteriosa melodia – non resiste alla tentazione di scoprirne l'origine: come lui stesso si renderà conto. Tuttavia, il percorso che conduce verso tale meta lo porterà a perdere il contatto con la realtà proiettandolo in una dimensione sconosciuta:

Decisi di camminare un po' nella direzione da cui giungeva la musica. Se possibile volevo capire da dove veniva e chi era a suonarla. [...] Un'irresistibile curiosità si scontrava con un'istintiva paura. Ma in ogni caso, non potevo non proseguire. Era come nei sogni, dove manca il principio che rende impossibile scegliere. [...] Mi fermai e mi voltai indietro. [...] Alzai lo sguardo verso la luna, poi istintivamente mi guardai le mani, illuminate dalla sua luce. E di colpo ebbi la netta percezione che quelle non fossero più le mie.

[...] Le mie mai non erano più le mie, e i miei piedi non erano più i miei. Il mio corpo, immerso nel pallido chiarore lunare, mancava di calore, come una statua di gesso. Come i maghi nell'arcipelago delle Indie, qualcuno, usando una formula magica, aveva soffiato in questo cumulo di terra una vita temporanea. Mancavano le fiamme della vita vera. La mia vita vera era addormentata da qualche parte e un essere senza volto l'aveva ficcata in una borsa e stava portandosela via.⁶²

L'immagine della Grecia intrecciata con il soprannaturale, in realtà, dimostra di affermarsi nella letteratura murakamiana con *L'uomo del taxi* e *L'uccello che girava le viti del mondo* (*Nejimakidori Kuronikuru*, 1994)⁶³: in quest'ultima, romanzo fiume originariamente suddiviso in tre volumi – infatti, tra le figure relative a questo contesto spiccano per originalità le sorelle Kanô (*kanô shimai*) – Malta e Creta –, due *medium* la cui forte connessione con la cultura mediterranea non passa inosservata a Hisai Tsubaki⁶⁴. Il critico in particolare sottolinea la valenza rituale assunta dall'acqua (*mizu*)⁶⁵ avvicinando le due comprimarie, le cui apparizioni nell'opera avvengono in forma sia fisica sia onirica, a immagini quali l'oracolo di Delfi o altre dispensatrici di vaticini della Grecia antica⁶⁶.

Lo stesso Murakami in un'intervista dichiara di possedere un profondo interesse per la mitologia in generale, da quella autoctona di *Un racconto di antichi eventi* (*Kojiki*, 720)⁶⁷ ai miti greci, condividendo con il giornalista una riflessione sulla bipolarità di base che accomuna i pensieri di culture diverse:

I have always been attracted by *yin* and *yang*, and by mythology in general. It's a popular pattern: two worlds, one bright, one dark. You find the same kind of stories in the Western world. And of course, if you read Japan's *Kojiki*, you find the story of Izanagi and Izanami. Izanagi's wife dies, and lives in the "underworld." Izanagi enters the world of dead to see her. The story of Orpheus is the same. The big difference in Japanese mythology is that you can go underground very easily if you want to. In Greek myths you have to go through all kinds of trial first.⁶⁸

Nata al ritorno dall'esperienza di vita all'estero che – come afferma anche Susan Fisher⁶⁹ –, assurge a principale causa del mutamento della poetica del romanziere, l'opera *L'uccello che girava le viti del mondo* racchiude al suo interno diversi *mini plot* utilizzati dall'autore per aprire spazi di riflessione e finestre verso altre realtà: dall'intervista riportata da Matthew Strecher⁷⁰ nel suo lavoro, emerge come Murakami sia ben conscio che la vicenda dei coniugi Okada – Okada Tôru e Okada Kumiko

– lambisca una materia immaginativa comune alla tradizione autoctona giapponese e a quella greca, il mito della catabasi. Se per quanto riguarda la vicenda di Orfeo, tra i tanti che ne hanno fatto materia di poetare troviamo l'Eschilo delle *Bassaridi* e l'Euripide dell'*Alceste*⁷¹, nel contesto giapponese lo stilema si rintraccia nella narrazione di Izanagi e Izanami contenuta nel *Kojiki*⁷², la cui immagine nella letteratura murakamiana è stata già oggetto di altri studi⁷³. Murakami si esprime a tal proposito, sottolineando come nell'ambito nipponico la discesa al regno dei morti sia estremamente rapida, mentre nel mito greco ciò avvenga solo attraversando diversi giudizi.

Il modello di base della narrazione comune viene messo in discussione dall'autore, che giunge a cesellare un protagonista maschile in grado di domare l'istinto e rispettare la promessa fatta alla propria donna, ovvero non spezzare con la luce della torcia le tenebre che la avvolgono. La variazione apportata alle dinamiche interne del palinsesto, tuttavia, non comporta un sostanziale mutamento dell'epilogo: quello che di buon diritto può essere considerato il primo caso di "divorzio" nelle letterature di Grecia e Giappone, si ripropone infatti nella narrazione di Tôru e Kumiko attraverso la definitiva separazione dei due amanti voluta da Murakami.

Anche in *Kafka sulla spiaggia*, opera nata ad anni di distanza dalle pagine dei coniugi Okada, l'autore esprime in maniera diretta la relazione tra Tamura Kafka, il quindicenne protagonista del romanzo, e la tragedia greca attraverso le parole pronunciate dal comprimario Ôshima:

Ascoltami, Kafka. Quello che adesso ti affligge è un tema ricorrente nella tragedia greca. L'uomo che non sceglie il proprio destino, ma ne è scelto. Si può dire sia la concezione alla base della tragedia greca...⁷⁴

In quest'opera, infatti, l'impronta della letteratura greca antica sembra assumere un aspetto totalizzante arrivando a imporre la propria presenza nello stesso tessuto narrativo: i due binari su cui si dipana la narrazione, da principio nettamente separati ma destinati a trovare un raccordo finale, presentano numerose sovrapposizioni con le opere che compongono la trilogia tebana di Sofocle, *l'Edipo Re*, *l'Edipo a Colono* e *l'Antigone*⁷⁵. Come in risposta alle teorie aristoteliche sulla tragedia⁷⁶, Murakami ricostruisce le atmosfere del teatro greco ricomponendone sia la valenza rituale sia le tecniche rappresentative. Così come gli attori greci indossavano maschere e travestimenti attraverso i quali davano vita a una realtà alternativa a quella del quotidiano dotata di proprie leggi spazio-temporali e strutturali, i caratteri di *Kafka sulla spiaggia*

riproducono un mito in cui si mescolano elementi umani e divini, assumendo di volta in volta la funzione di attori e coro: è da queste premesse che nascono i travestimenti di Johnnie Walker, *alter ego* di Tamura Kôichi, del Colonnello Sanders e lo stesso pseudonimo “Kafka”, sfruttato dall'autore come una maschera per coprire il reale volto del giovane protagonista. Gli attori e il coro, in questo caso le voci esterne costituite dai quotidiani e dai rapporti dei Servizi di Informazione dell'Esercito degli Stati Uniti, divengono protagonisti di una nuova realtà al cui interno lo spettatore viene risucchiato: in questa dimensione si consuma un dramma universale che da narrato diventa vissuto. Seguendo il canone strutturale della tragedia Murakami opta per uno stile narrativo che si discosta dal percorso letterario finora condotto: in *Kafka sulla spiaggia*, infatti, gli avvenimenti hanno luogo per lo più fuori scena e, riecheggiando nei dialoghi dei caratteri, assurgono a punto d'appoggio per la riflessione, la confessione e l'introspezione.

La realtà di questo palinsesto letterario basato sulla tragedia di Edipo è rintracciabile innanzitutto nella struttura dei protagonisti dei due intrecci, il giovane Kafka e l'anziano Nakata: il primo, che incarna l'Edipo in fuga da Corinto (nel suo caso Tokyo), innanzitutto condivide con l'eroe sofocleo il fatto di essere oggetto di una terribile profezia che lo vede assassinio del proprio padre e amante della madre; ed ancora, la ricerca di un rifugio da questo triste destino porterà entrambi i giovani nel luogo del compimento della tragica maledizione in cui li attende la propria genitrice, che per Edipo corrisponde alla città di Tebe e per Kafka alla Biblioteca Kômura. Trova invece identificazione con il secondo elemento della trilogia tebana⁷⁷ l'intreccio avente per protagonista Nakata: il suo analfabetismo e la conseguente impossibilità di essere autosufficiente permettono di ipotizzare una prima sovrapposibilità con l'eroe tragico, la cui cecità lo costringe ad affidarsi alle cure della figlia. Ed ancora, elemento di somiglianza tra i due caratteri è altresì fornito dalla costante presenza di una figura di accompagnamento e supporto nel girovagare dei due uomini, che per Edipo è rappresentata da Antigone e per Nakata dal giovane Hoshino, un ragazzo conosciuto per caso ma che finirà per fargli da spalla durante tutto il corso della narrazione.

Le medesime trasposizioni di valenze tra le due tragedie del ciclo tebano e *Kafka sulla spiaggia* sono riscontrabili nelle figure dei *side character*: la signora Saeki, vedova della famiglia Kômura e amministratrice dell'omonima biblioteca, rappresenta Giocasta rimasta sola a governare su Tebe in attesa del proprio destino a seguito della dipartita del consorte. Discorso più complesso, invece, per quanto riguarda la Sfinge, la bestia mitologica che nella tragedia sofoclea viene inviata dalla dea Era

in segno di punizione contro la città di Tebe a divorare chi non fosse riuscito a risolvere la sua sciarada. L'ambivalenza di saggezza e ferocia che caratterizza questa figura viene scissa dalla penna di Murakami assegnando i due aspetti a caratteri diversi e dalle personalità ben distinte: da un lato abbiamo Ôshima, il bibliotecario dal corpo chimerico⁷⁸ che rivolge i suoi quesiti al giovane Kafka/Edipo stimolandolo al ragionamento rispetto a problematiche esistenziali trattate dalla letteratura di tutti i tempi, quali l'amore e la solitudine dell'essere umano; l'altra faccia della Sfinge, quella violenta, è invece rintracciabile nel personaggio di Johnnie Walker, l'impietoso ed efferato assassino di gatti, qui popolo tebano decimato dalla bestia mitologica.

Se nel tratteggio dei caratteri Murakami sembra aver attinto al ciclo tebano di Sofocle, nel dipanarsi dell'intreccio possiamo invece rintracciare diverse discrepanze che, a seconda dei casi, evidenziano un distacco dal palinsesto letterario o il suo rovesciamento. La narrazione che ha Kafka come protagonista dimostra di ripercorrere fedelmente le varie tappe dell'*Edipo Re*: la maledizione, il viaggio, l'uccisione del padre *in itinere*⁷⁹ e infine l'approdo al luogo del compimento della profezia in cui avviene l'unione sessuale con la madre. È piuttosto nel segmento narrativo finale che si sviluppa la riscrittura e il conseguente ribaltamento del testo originale: mentre il dramma sofocleo, attraverso l'accecamento e l'esilio di Edipo, punta a enfatizzare la supremazia del fato e l'inesorabilità del castigo come conseguenza dei crimini compiuti, nella sua tragica vicenda il giovane Kafka sembra subire un processo catartico, necessario per affrontare il proprio cammino di vita corroborato da un nuovo e finora sconosciuto vigore. La rivelazione, che nell'*Edipo Re* si condensa in un unico momento narrativo, viene diluita nel corso della trama come a sottolineare un percorso di metabolizzazione e accettazione dei propri atti da parte del protagonista: il costante supporto psicologico da parte di Ôshima, il contatto con i fantasmi della signora Saeki nel villaggio della foresta e l'incontro con Sada – con cui condivide un destino comune – hanno fatto sì che nel giovane prendesse forma il desiderio di plasmare attivamente il proprio percorso di vita. Il quindicenne Kafka, consolidato il Super-io⁸⁰, prende in questo modo le distanze dall'*Edipo* originale, che con l'accecamento sceglie di abbandonarsi alle braccia di un fato di cui ammette l'insuperabilità.

Per quanto riguarda il secondo pilastro narrativo del romanzo, nelle sue prime battute assistiamo alla parziale sovrapposizione degli intrecci delle due tragedie sofoclee: come animato dall'intenzione di ribadire l'aderenza del carattere di Nakata a quello di Edipo, Murakami muove la mano dell'uomo spingendola a uccidere Johnnie Walker, riproponendo

la vittoria dell'eroe greco sulla Sfinge, e riproduce l'episodio dell'accecamento privando Nakata della capacità di intendere il linguaggio dei gatti. I due eventi scoprono il velo della dimenticanza sceso sui ricordi dell'anziano protagonista, ridestando in lui la coscienza del proprio passato. Probabilmente è questo fattore a segnare la netta linea di demarcazione tra le varie narrazioni: mentre *l'Edipo Re* vede un uomo sofferente che brancola nel buio ignaro del fato in compimento alle proprie spalle, l'eroe dell'*Edipo a Colono* patisce le pene del risultato di azioni di cui conserva vivida memoria. In maniera analoga, il giovane Kafka – seppur costantemente consumato dall'atroce dubbio – procede a tentoni inconsapevole del destino che lo attende; di contro, Nakata vaga errabondo sostenuto dalla sua Antigone portando con sé il fardello di ricordi di un passato cruento. Il percorso tracciato dai vagabondaggi di quest'ultimo combacia in gran parte con l'itinerario compiuto da Kafka per giungere alla città di Takamatsu: il suo viaggio ha inizio nella casa di Tamura Kôichi nel quartiere di Nakano, luogo eletto a teatro dello scontro con la Sfinge, e prosegue in maniera rocambolesca costellato di elementi fantastici – come le piogge di pesci e sanguisughe – e personaggi immaginari, quali il Colonnello Sanders, qui trasfigurazione rielaborata dell'oracolo di Delfi⁸¹.

Le opere che seguono la vicenda di Kafka vedono un minore apporto del patrimonio della Grecia classica alle dinamiche del tessuto narrativo, portando la critica a pensare che il romanzo del 2002 costituisca un punto di massima osmosi con la cultura ellenica difficilmente raggiungibile dai lavori a seguire. In effetti, finora non si registrano elementi tali da costituire uno sviluppo in questo senso, ma l'esperienza di *1Q84 (Ichi Kyû Hachi Yon, 2009)*⁸² dimostra che la Grecia antica rimane una costituente della ricerca estetica di Murakami:

Ascolta queste parole, – disse Komatsu. – “Si ritiene generalmente che ogni arte, ogni ricerca, e allo stesso modo ogni azione e scopo tendano al bene. Per questa ragione, si è potuto giustamente definire il bene come ciò a cui mirano tutte le cose”.

E questo cosa sarebbe?

È Aristotele. *L'Etica Nicomachea*. Hai mai letto Aristotele?

Quasi per niente.

Te lo consiglio. Sono sicuro che ti piacerà. Quando non ho altri libri da leggere leggo la filosofia greca. Non mi viene mai a noia. C'è sempre qualcosa da imparare.

Qual'è il senso di questa citazione?

La conclusione di tutte le cose è il bene. Il bene è la conclusione di tutte le cose. Il dubbio sia rimandato a domani, – disse Komatsu. – Il senso è questo.⁸³

Il passo riportato da un lato conferma la costante presenza della Grecia antica nelle opere successive a *Kafka sulla spiaggia*, dall'altro tuttavia potrebbe indurre a ipotizzare uno slittamento di interessi dell'autore: se fino al 2002, infatti, il principale punto di riferimento era costituito dalla "tragedia", la frase del comprimario Komatsu "quando non ho altri libri da leggere leggo la filosofia greca. Non mi viene mai a noia. C'è sempre qualcosa da imparare" sembrerebbe indicare uno spostamento verso l'ambito della "filosofia" (*tetsugaku*). Del resto, in un'opera di ampio respiro e richiamo per il pubblico e critica quale *IQ84*, Aristotele e la sua *Etica Nicomachea* – di cui vengono riportate le righe di apertura del Libro I⁸⁴ –, risultano gli unici rappresentanti della cultura greca: in quest'ottica, il "te lo consiglio. Sono sicuro che ti piacerà" di Komatsu a Tengo – protagonista maschile del romanzo – potrebbe essere letto come un suggerimento dell'autore al fruitore dell'opera, un invito ad attingere al sapere contenuto negli antichi trattati filosofici ellenici, anche sulla scia dell'esperienza di *Wakai Dokusha no Tame no Tanpen Shôsetsu Annai* (*Guida per giovani lettori ai racconti brevi*, 2004)⁸⁵.

Sulla base del nostro studio, partito da un'analisi sulle prime immagini della Grecia antica in Murakami Haruki e approdato a ipotizzare l'utilizzo di alcuni drammi classici come canovacci letterari, sembra possibile distinguere un forte e costante legame tra le opere dell'autore e la cultura ellenica nelle varie fasi del suo percorso letterario.

Tuttavia, mentre le prime produzioni murakamiane ne vedono un uso più superficiale, nelle opere del "secondo periodo" si registra la presenza di richiami alla Grecia nella struttura stessa: qui l'autore nipponico, infatti, ha intessuto nuovi intrecci e fuso parte delle atmosfere elleniche con il patrimonio culturale nipponico e di altri mondi. In sostanza, l'analisi diacronica condotta sui lavori mette in luce un graduale percorso di avvicinamento alla cultura greca classica da parte di Murakami che ha inizio con l'integrazione parziale di tale materiale all'interno di singoli *mini plot* – come nel caso di *L'uomo del taxi*, *Tokyo Blues* e *L'uccello che girava le viti del mondo* –, e giunge a più profonda interazione con le opere del 1999, *La ragazza dello sputnik*, e del 2002, *Kafka sulla spiaggia*.

Per quanto concerne quest'ultima opera, a oggi massima espressione dell'interesse dell'autore nei confronti della Grecia classica all'interno della propria produzione di *fiction*, l'adolescente protagonista e la sua esperienza sembrano rappresentare la risposta di Murakami all'idea stessa di "tragedia" di cui Edipo, il prescelto che sciogliendo il macchinoso enigma della Sfinge ha dimostrato di possedere gli strumenti e la

conoscenza necessari per interpretare il linguaggio divino, viene eletto a sommo rappresentante: il marchio della condanna per le colpe commesse dall'eroe sofocleo, costretto a una caduta solitaria imposta da un disegno superiore, non viene applicato da Murakami al protagonista, proponendolo come il superamento del modello stesso.

Il giovane Kafka, contrariamente al predecessore, emerge risanato dalla tragedia che lo investe, attraverso una sorta di percorso catartico reso possibile dalla propria volontà, la risorsa umana cui il romanziere nipponico riconosce la forza necessaria a sconfiggere profezie (*yogen*) e rovesciare il destino (*un*).

DIEGO CUCINELLI

¹ Nella compilazione del presente saggio si è deciso di adottare la seguente impostazione: per opere straniere di cui sia già disponibile una traduzione in lingua italiana, si è indicato il titolo in italiano seguito, all'interno di parentesi, da quello originale in lingua giapponese e la data di realizzazione dell'opera prima: in nota, poi, sono state riportate le informazioni bibliografiche in merito all'edizione italiana. Per quanto riguarda, invece, opere di cui non sia disponibile una traduzione in lingua italiana, si è indicato innanzitutto il titolo originale e poi, all'interno di parentesi, la traduzione in lingua italiana a cura dello scrivente seguita dalla data di realizzazione dell'opera originale.

² Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Jurgis S.A. Elisonas, *Fables and Imitations. Kirishitan Literature in the Forest of Simple Letters*, in "Bulletin of Portuguese/Japanese Studies", Universidade Nova de Lisboa, IV (2002), pp. 9-36.

³ Per gli utilizzi della maschera all'interno del teatro del *nô* si rimanda a Benito Ortolani, *Il teatro giapponese. Dal rituale sciamanico alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁴ Maria Costanza De Luca Ferrero, *Edipo in Giappone*, in M.C. De Luca Ferrero (a cura di), *Studi Giapponesi di Letteratura e Teatro*, Ancona, Filelfo, 1983, pp. 65-78. M.C. De Luca Ferrero, *Il mito di Edipo e il Giappone*, in "Atti del XXVI convegno di studi sul Giappone", XXVI (2007). Armando M. Janeira, *Japanese and Western Literature – A Comparative Study*, Rutland, Tuttle, 1970.

⁵ Tanizaki J., *La morte d'oro*, trad. it. a cura di Luisa Bienati, Venezia, Marsilio, 2006.

⁶ Mishima Y., *La Leonessa*, trad. it. a cura di Laura Testaverde, in Mishima Y., *Mishima – Romanzi e racconti 1949-1961*, a cura di Maria Teresa Orsi, Milano, Mondadori, 2004, pp. 5-60.

All'interno della vasta letteratura critica, invece, ricordiamo Emanuele Ciccarella, *La maschera infranta. Viaggio psicoestetico nell'universo letterario di Mishima*, Torino, Liguori, 2004.

⁷ Abe Kôbô, *Dendorokakariya*, in Abe Kôbô, *Suichû Toshi – Dendorokakariya*, Tokyo, Shinchôsha, 1973, pp. 5-37. Abe Kôbô, *Dendrocalia*, trad. ingl. a cura di Juliet W. Carpenters, in *Beyond the Curve*, Tokyo, Kodansha International, 1991. Tanaka Hiroyuki, "Dendorokakariya"ron – *Shokubutsubyô no kaimei o chûshin ni*, in [pubblicazione on-line] http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00090146/kokubungakukou_128_1.pdf (ultimo accesso il 27/05/2013).

⁸ Corrispondente al giapponese *wadan'noki*, è una pianta della famiglia delle asteracee. Per ulteriori dettagli a riguardo si rimanda a Kare Bremer, *Asteraceae: Cladistics and classification*, Portland, Timber Press, 1994.

⁹ Murakami H., *Kaze no uta o kike*, Tokyo, Kôdansha, 1978.

¹⁰ Murakami Haruki Kenkyûkai (a cura di), *Murakami Haruki, sakuhin kenkyû jiten*, Tokyo, Agata Shobô, 2001.

¹¹ Murakami H., *Uten enten*, Tokyo, Shinchōsha, 1990.

¹² Per un approfondimento critico in lingua italiana su quest'opera si rimanda a Paola Di Gennaro, *La straordinarietà del banale. La letteratura di viaggio di Murakami Haruki tra cultura pop e magia*, in "Il Giappone", XLVII (2007), pp. 125-148.

¹³ Murakami H., *Moshi bokura no kotoba ga uisukī de atta nara*, Tokyo, Shinchōsha, 1999.

¹⁴ Numerose sono le riflessioni dedicate a questo argomento nei suoi lavori e, tra i lavori disponibili in lingua italiana, si segnala Murakami H., *L'arte di correre*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 2009.

¹⁵ È un monte sacro situato nei pressi della Macedonia centrale il cui accesso è vietato alle donne. Per lavori specifici sull'argomento si segnalano Renato D'Antiga, *Luci dal Monte Athos*, Padova, Casadei Libri, 2004 e R. D'Antiga, *Storia e spiritualità del Monte Athos*, Padova, Casadei Libri, 2008.

¹⁶ Murakami H., *Tōi Taiko*, Tokyo, Kōdansha, 1993.

¹⁷ Gerard Genette, *Palinsesti – La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

¹⁸ Murakami H., *I gatti antropofagi*, in Murakami H., *I salici ciechi e la donna addormentata*, trad. it. a cura di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁹ Murakami H., *Takushī ni notte otoko*, in Murakami H., *Kaiten mokuba no deddo hito*, Tokyo, Kōdansha, 1985, pp. 35-56.

²⁰ Murakami H., *Tokyo Blues*, trad. it. a cura di Giorgio Amitrano, Milano, Feltrinelli, 1993.

²¹ Murakami H., *La ragazza dello sputnik*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 2001.

²² Murakami H., *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 2004.

²³ Murakami H., *Kaiten mokuba no deddo hito*, Tokyo, Kōdansha, 1985.

²⁴ Per quanto concerne la visione del fantastico come "modo" si rimanda a Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996. Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000.

²⁵ Si sta pensando ai casi del Topo della omonima trilogia, la *nezumi sanbusaku* ("trilogia del topo") – composta da *Tendi l'orecchio al canto del vento*, 1973 *nen no Pinbōru* (*Il pinball del 1973*, 1980) e *Sotto il segno della pecora* – e di Gotanda di *Dance Dance Dance* (*Dansu dansu dansu*, 1988). Murakami H., *Kaze no uta o kike*. Murakami H., *1973nen no Pinbōru*, Tokyo, Kōdansha, 1980. Murakami H., *Sotto il segno della pecora*. Murakami H., *Dance Dance Dance*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 1998.

²⁶ Murakami H., *Takushī ni notte otoko*, in Murakami H., *Kaiten mokuba no deddo hito*, trad. it. a cura di D. Cucinelli, cit., p. 56.

²⁷ La critica tende a riferirsi ai lavori precedenti al 1988 come produzioni del "primo periodo" – o "periodo del *detachment*" – e quelli successivi al 1989 come costituenti di un "secondo periodo" letterario – o "periodo del *commitment*" – di Murakami, poiché in questi ultimi compare una coscienza sociale non presente nelle prime opere. Per una più ampia definizione dei due periodi letterari dell'autore si rimanda a Yoshida Haruo, *Murakami Haruki, tenkan suru*, Tokyo, Sairyūsha, 1997.

²⁸ Mishima Y., *La Leonessa*, trad. it. a cura di L. Testaverde, in Y. Mishima, *Mishima – Romanzi e racconti 1949-1961*, a cura di M.T. Orsi, pp. 5-60.

In merito, invece, ai punti di contatto tra la letteratura di Murakami Haruki e quella di Mishima Yukio si rimanda a Hirano Yoshinobu, *Murakami Haruki to 'Saisho no otto no shinu monogatari'*, Tokyo, Chōrin Shōbō, 2001.

²⁹ Per la definizione di questa figura si rimanda a Vladimir Propp, *Morfologia della Fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 2010.

³⁰ Pur senza mai accennare al nome dell'isola greca che funge da ambientazione a parte dell'intreccio di questo racconto, l'autore fornisce alcuni elementi – quali la statua dell'eroe nazionale descritta nelle prime battute dell'opera e il chiosco vicino al porto – che potrebbero far pensare a un luogo realmente visitato dall'autore, quali l'isola di Lodos e l'isola Haruki. Cfr. Hisai Tsubaki, *Nejimakidori no sagashikata – Murakami Haruki no tane akashi*, Tokyo, Ōta Shuppan, 1994, pp. 41-50.

³¹ Murakami H., *Tokyo Blues*, trad. it. a cura di G. Amitrano, cit., pp. 63-64.

³² La versione in lingua italiana che verrà utilizzata come riferimento nel presente lavoro è: Euripide, *Elettra*, trad. it. a cura di Carlo Diano, in C. Diano (a cura di), *Tragici Greci*, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 725-770.

³³ Murakami H., *Noruewei no mori (jō)*, Tokyo, Kōdansha Bunko, 1991, p. 94.

³⁴ Murakami H., *Tokyo Blues*, trad. it. a cura di G. Amitrano, cit., p. 63.

³⁵ Le traduzioni cui si sta facendo riferimento sono Euripide, *Erekutora*, trad. giapp. a cura di Tanaka Michitarō, in Euripide, *Sekai Koten Bungaku Zenshū vol.9*, Tokyo, Chikuma Shobō, 1981. Euripide, *Erekutora*, trad. giapp. a cura di Kure Shigeichi, in Kure S. (a cura di), *Girisha Higeki Zenshū vol. 4*, Tokyo, Jinbun Shoin, 1960. Euripide, *Erekutora*, trad. giapp. a cura di Uchiyama K., in Euripide, *Euripidesu zensakuhinshū vol. 2*, a cura di Uchiyama K., in [pubblicazione on-line] <http://www.gutenberg21.co.jp/euripides2.htm>.

³⁶ In via esemplificativa all'interno del presente lavoro, abbiamo optato per la versione in lingua giapponese contenuta in Euripide, *Erekutora*, trad. giapp. a cura di Uchiyama K., in Euripide, *Euripidesu zensakuhinshū*, a cura di Uchiyama K., cit., p. 7.

³⁷ Trad. it. a cura dello scrivente.

³⁸ Euripide, "Erekutora" (trad. giapp. a cura di Uchiyama K.), in Euripide, *Euripidesu zensakuhinshū*, a cura di Uchiyama K., cit., p. 7.

³⁹ Trad. it. a cura dello scrivente.

⁴⁰ Per il dramma in lingua greca classica si sta utilizzando la versione contenuta in Euripide, *Ecuba – Elettra*, a cura di Umberto Albinì e Vico Faggi, Milano, Garzanti, 2006.

Oltre alla lingua italiana si sono scelte come riferimento le versioni in lingua inglese, e francese contenute in Gilbert Murray (a cura di), *The Electra of Euripides*, Ulan Press, 2012. Euripide, *Tragédies, vol.4: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, a cura di Henri Grégoire e Léon Parmentier, Parigi, Les Belles Lettres, 2003.

Per altre versioni in lingue occidentali del romanzo di Murakami Haruki, invece, ci si è rivolti a Murakami H., *Norwegian Wood*, trad. ingl. a cura di Alfred Birnbaum, Tokyo, Kōdansha, 2000. Murakami H., *La ballade de l'impossible*, trad. franc. Rose Marie Makino Fayolle, Parigi, Belfond, 2007. Murakami H., *Tokio Blues – Norwegian Wood*, trad. spagn. a cura di Lourdes Porta, Madrid, Tusquets Edition, 2005.

⁴¹ Euripide, *Elettra*, trad. it. a cura di C. Diano, in C. Diano (a cura di), *Tragici Greci*, cit., p. 725

⁴² In merito al rapporto di Euripide con la società del suo tempo si è consultato Vincenzo Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1975. C. Diano, *L'evento nella tragedia greca*, in C. Diano (a cura di), *Tragici Greci*, cit., pp. IX-XXIII

⁴³ V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, cit.

⁴⁴ Murakami H., *Tokyo Blues*, trad. it. a cura di G. Amitrano), cit., p. 72

⁴⁵ Le teorie strutturaliste di Katō vantano un approccio particolarmente originale che tende a mettere enfasi sull'elemento fantastico all'interno degli scritti di Murakami. I principali risultati di questa impostazione sono fruibili in Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 1*, Tokyo, Arechi, 2002. Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 2*, Tokyo, Arechi, 2004.

⁴⁶ Gli "spiriti adirati" sono una proiezione spirituale derivata dalla mescolanza di elementi buddhisti e taoisti con il sistema dello *shintō*: si suddividono in *ikiryō* ("spirito vivente") e *shiryō* ("spirito del defunto"). Tra gli studi in merito in lingua inglese si segnalano Michael D. Foster, *Pandemonium and parade: Japanese monsters and the culture of Yōkai*, San Diego, University of California Press, 2008. Iwasaka Michiko, *Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends*, Logan, Utah State University Press, 1994.

⁴⁷ Probabilmente il più grande dei capolavori della prosa giapponese: composto di 54 capitoli, viene scritto dalla dama della corte imperiale Murasaki Shikibu (?-1014) intorno al 1001. Murasaki Shikibu, *La Storia di Genji*, trad. it. a cura di M.T. Orsi, Torino, Einaudi, 2012.

⁴⁸ Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di M.T. Orsi, Venezia, Marsilio, 1988

⁴⁹ Ueda Akinari può essere considerato uno dei rappresentanti più raffinati e originali della cultura del Giappone premoderno: sensibile filologo, è anche autore

di racconti dove l'erudizione si intreccia alla fantasia, storie di fantasmi in cui storia e leggenda sono abilmente mescolate dalla sapiente mano di questo intellettuale di formazione confuciana.

Ueda Akinari, *La pentola di Kibitsu*, trad. it. a cura di M.T. Orsi, in Ueda Akinari, *Racconti di pioggia e di luna*, a cura di M.T. Orsi, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 109-124.

⁵⁰ Ricordiamo all'interno della stessa *Storia di Genji* il caso di *ikiriyō* che riguarda la medesima comprimaria, la Dama Rokujō. Di questo episodio esiste anche una rappresentazione del teatro del *nō*, il dramma intitolato *Aoi no Ue* (*Aoi no Ue*). Cfr. Murasaki Shikibu, *La Storia di Genji*, trad. it. a cura di M.T. Orsi. Gian Carlo Calza, *L'incanto sottile del dramma nō. La principessa Aoi*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1975.

⁵¹ Ema Tsutomu è autore di *Nihon Yōkai Hengeshi* (*Storia delle creature sovranaturali giapponesi*, 1923), l'opera che inaugura il filone "umanistico" della *yōkaigaku* ("scienza delle creature sovranaturali) nipponica: qui lo studioso suddivide le creature sovranaturali in due macro-aree – "creature animate" e "creature inanimate" – e cinque categorie – "esseri umani", "animali", "vegetali", "oggetti" e "fenomeni naturali" – e attraverso uno studio delle varie occorrenze nelle fonti letterarie classiche attribuisce a ciascuna di esse delle valenze. Per maggiori approfondimenti si rimanda a Ema T., *Nihon Yōkai Hengeshi*, Tokyo, Chūkō Bunko, 2004.

⁵² Komatsu Kazuhiko (1947~), attualmente considerato uno dei massimi esponenti della "nuova scuola" di *yōkaigaku*, ricopre la carica di Vice Presidente del Kokusai Nihon Bunka Kenkyū Sentō ("Centro Internazionale di Ricerche sulla Cultura Giapponese") ed è autore di numerosi saggi sull'idea di "possessione" (*hyōi*) nel patrimonio culturale giapponese. Tra i saggi di maggiore rilevanza nella produzione di questo studioso si segnala Komatsu K., *Hyōi Shinkōron*, Tokyo, Kōdansha, 2009.

⁵³ Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 1*, cit., pp. 114-138.

⁵⁴ Nell'*Elettra* di Sofocle – così come nelle *Coefore* di Eschilo -, infatti, è Oreste a compiere il matricidio.

Cfr. C. Diano (a cura di), *Tragici Greci*, cit.

⁵⁵ Per uno studio specifico sull'amore saffico nella poetica di Murakami Haruki si rimanda a Watanabe Mieko, *Katarienu mono: Murakami Haruki no rezubian hyōshō*, Tokyo, Ochanomizu Shobō, 2009.

⁵⁶ Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 2*, cit., pp. 67-101.

⁵⁷ Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 1*. Katō N., *Murakami Haruki no Yellow Pages – vol. 2*. M. Strecher, *Haruki Murakami's The wind-up bird chronicle*, Lexington, Continuum Contemporaries, 2010.

⁵⁸ Murakami H., *La ragazza dello sputnik* (trad. it. a cura di G. Amitrano), cit., p. 234.

⁵⁹ Come si evince dalle seguenti riviste giapponesi destinate al largo pubblico dei fan dell'autore, accade che il lettore nipponico ripercorra le tappe sia interne sia esterne al Giappone visitate da Murakami, generando un vero business a riguardo. Per ulteriori dettagli in merito si consulti Murakami H. (a cura di), *Shōnen Kafuka – Kafka on the Shore Official Magazine Haruki Murakami*, Tokyo, Shinchōsha, 2003 e Mihashi Fumio (a cura di), *Bokutachi no sukina Murakami Haruki – Tribute to Murakami Haruki*, Tokyo, Takarajimasha, 2004.

⁶⁰ Si pensi, ad esempio, al racconto di Myu in cui questa si ritrova bloccata all'interno di una ruota panoramica mentre assiste all'atto sessuale che si compie tra il suo *doppelgänger* e Ferdinando, un uomo conosciuto durante un soggiorno di studio all'estero.

Murakami H., *La ragazza dello sputnik*, trad. it. a cura di G. Amitrano, cit.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 191-192.

⁶² *Ibid.*, pp. 192-194.

⁶³ Murakami H., *L'uccello che girava le viti del mondo*, trad. it. a cura di A. Pastore, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.

⁶⁴ Hisai T., *Nejimakidori no sagashikata – Murakami Haruki no tane akashi*, Tokyo, Ōta, 1994, pp. 41-78.

⁶⁵ Per un saggio sulle valenze culturali dell'"acqua" si è consultato Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque – purificazione, morte, rinascita*, Como, Red Edizioni, 1992.

⁶⁶ Per ulteriori dettagli circa questo ambito si rimanda a Tsuge Teruhiko, *Mediumu (miko – reibai) toshite no Murakami Haruki*, in Imai Kiyoto (a cura di), *Murakami Haruki Sutadōzu 2008-2010*, Tokyo, Wakakusa Shobo, 2011, pp. 87-99.

⁶⁷ Opera attribuita a Ō no Yasumaro (?-723) e divisa in tre parti: la prima narra delle divinità che diedero vita al Giappone; la seconda le gesta dei primi quindici leggendari imperatori; la terza sezione, infine, i chiude con gli anni di regno del trentatreesimo sovrano, l'imperatrice Suiko (592-628). Per ulteriori dettagli in merito si rimanda a Paolo Villani (a cura di), *Kojiki – un racconto di antichi eventi*, Venezia, Marsilio, 2006.

⁶⁸ Lo stralcio di intervista qui riportato si trova in Matthew Strecher, *Haruki Murakami's The wind-up bird chronicle*, pp. 17-18.

⁶⁹ S. Fisher, *An Allegory of Return: Murakami Haruki's The Wind-Up Bird Chronicle*, in "Comparative Literature Studies", XXXVII (2000), pp. 155-170.

⁷⁰ M. Strecher, *Haruki Murakami's The wind-up bird chronicle*, pp. 16-18.

⁷¹ Per uno studio più approfondito sulla catabasi di Orfeo si rimanda a Ezio Albrile, *Smarrirsi nell'Ade*, in "Vie della Transizione", XLI (2011), pp. 126-137.

⁷² Izanagi e Izanami costituiscono le due divinità da cui discendono numerose altre entità sovranaturali dell'immaginario popolare nipponico autoctono: la narrazione del *Kojiki* vede la morte di Izanami nel momento in cui questa partorisce la divinità del fuoco e la discesa nella terra dei morti da parte del suo consorte, Izanagi, per riscattare la donna amata. Tuttavia, al pari del caso di Orfeo ed Euridice, i due sono destinati a rimanere separati perché l'uomo infrange la promessa fatta alla donna di non voltarsi a guardarla. Cfr. P. Villani (a cura di), *Kojiki – un racconto di antichi eventi*.

⁷³ L. Testaverde, *Il mito nel presente – Suggestioni del passato nella narrativa giapponese contemporanea*, in *Culture del Giappone Contemporaneo – Manga, anime, videogiochi, arti visive, cinema, letteratura, teatro, architettura*, a cura di Matteo Casari, Latina, Tunué, 2011, pp. 63-89.

⁷⁴ Murakami H., *Kafka sulla spiaggia*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 2004, p. 218.

⁷⁵ Sofocle, *Edipo Re – Edipo a Colono – Antigone*, a cura di Dario Del Corno, Milano Mondadori, 1991.

⁷⁶ Nella *Poetica*, il filosofo sottolinea come la tragedia sia sostanzialmente qualcosa da rappresentarsi. Cfr. Aristotele, *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998.

⁷⁷ Anche se composta per ultima e rappresentata postuma (401 a.C.), nell'economia drammaturgica del ciclo l'*Edipo a Colono* costituisce il secondo atto.

⁷⁸ Murakami H., *Kafka sulla spiaggia*, pp. 199-200.

⁷⁹ Nell'*Edipo Re* l'uccisione di Laio per mano di Edipo avviene in un luogo compreso tra la città di Tebe e l'oracolo di Delfi. Nel caso di *Kafka sulla spiaggia*, invece, l'assassinio di Tamura Kōichi, il padre di Kafka, avviene mentre il ragazzo trova nei pressi di un santuario *shintō* nella città di Takamatsu prima del suo arrivo alla Biblioteca Kōmura.

⁸⁰ Nelle teorie freudiane il Super-Io si crea a partire dall'Io a seguito dei complessi di Edipo, nell'uomo, e di quello di Elettra, nella donna. Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano, BUR, 2010.

⁸¹ Per ulteriori dettagli sull'immagine dell'oracolo di Delfi in questa opera si rimanda a Komori Yōichi, *Murakami Harukiron – "Umibe no Kafuka" o seidoku suru*, Tokyo, Heibonsha, 2006.

⁸² Murakami H., *1Q84*, trad. it. a cura di G. Amitrano, Torino, Einaudi, 2011.

⁸³ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁴ La versione in lingua italiana presa a riferimento nel presente lavoro è Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di Claudio Mazzarilli, Milano, Bompiani, 2000.

⁸⁵ È un saggio di media lunghezza che si propone di incentivare i giovani lettori presentando attraverso il metro personale dell'autore alcuni racconti brevi sia giapponesi sia occidentali. Cfr. Murakami H., *Wakai Dokusha no Tame no Tanpen Shōsetsu Annai*, Tokyo, Bungei Shunshu, 2004.