

Vol. LXXII
nuova serie

ISSN 0391-2108

Fasc. 2
aprile-giugno 2019

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli

Periodico trimestrale – POSTE ITALIANE SPA – Spedizione in Abbonamento Postale – D.L. 353/2003
conv. in L.27/02/2004 – n. 46 art.1, comma 1, DCB PISA – Aut. Trib. di Firenze n. 216/50 del 16/4/50



DA MARIE CORELLI A EDOGAWA RANPO: UNA VENDETTA A CAVALLO DI DUE MONDI

Premessa

L'era Meiji (1868-1912) segna per il Giappone la riapertura dei rapporti con l'Occidente e il forzato avvio di un rapido processo di modernizzazione basato sull'acquisizione e l'assimilazione dei saperi stranieri. Siamo in quello che Donald Keene definisce il "gradino più basso" raggiunto dalla letteratura nipponica e le opere occidentali costituiscono la principale innovazione rispetto al *gesaku*, la "scrittura per divertimento" del periodo Tokugawa (1600-1867), non in linea con il percorso intrapreso verso la modernità¹. A partire da questioni riguardanti il linguaggio, i giapponesi iniziano a interessarsi alla propria letteratura e lo fanno proprio attraverso lo studio di autori quali Alexandre Dumas (1802-1870) ed Edgar Allan Poe (1809-1849). Come ricorda Keene, è con la lettura dei loro romanzi che i giapponesi scoprono le potenzialità della lingua colloquiale, elemento essenziale per scrivere una storia sulla vita moderna². Il ruolo svolto dalle traduzioni (*hon'yaku*) è quindi fondamentale, poiché assicurano a chiavi di accesso sia alla narrativa sia a usi, costumi e mode di paesi lontani. La distanza linguistica e culturale tra Giappone e Occidente rende però ostica l'opera dei traduttori, al contempo tenuti sotto pressione dall'incalzante richiesta dei lettori. In risposta alle tempistiche del mercato editoriale prendono piede gli adattamenti (*hon'an*) che, a differenza delle traduzioni, consentono di operare sul testo aggirando alcuni problemi di tipo traduttologico e culturale.

Per gli scrittori e i lettori non è la prima esperienza con gli adattamenti, già nel periodo Tokugawa godono di ampio riscontro quelli realizzati sulla base della narrativa cinese di epoca Ming (1368-1644). Eppure, gli adattamenti di opere occidentali riscuotono un successo inaudito, superiore a quello delle traduzioni vere e proprie, e ciò è dato dalla loro caratteristica di presentare un elevato numero di interventi a livello di intreccio ed elementi derivati dalla tradizione giapponese. In merito al lavoro degli adattatori, il critico americano Scott Miller sottolinea come "in the case of Japan and the West in the late nineteenth century, for the mutual fascination and fear, the transformations will offer a mirror reflecting a number of cultural misreadings and expectations"³. Gli adattamenti in effetti costituiscono contenitori di aspettative e false idee dei giapponesi nei confronti dell'Occidente, ma al tempo stesso

gettano luce sulle strategie adottate per aggirare determinate barriere culturali.

Partendo da questa riflessione, proponiamo il *case study* di un doppio adattamento che riguarda il romanzo inglese *Vendetta!* - *The story of one forgotten* (1886) di Marie Corelli (1855-1924) e due dei suoi più famosi adattamenti giapponesi entrambi con lo stesso titolo, *Hakuhatsuki* (Il demone dai capelli bianchi, 1893) di Kuroiwa Ruikō (1862-1920) e *Hakuhatsuki* (1932) di Edogawa Ranpo (1894-1965). Nel corso della discussione verranno analizzate criticamente le principali differenze tra i tre testi e i loro punti di contatto e, al fine di contestualizzare le problematiche emerse, sarà operata una specifica comparazione tra gli incipit⁴.

Dall'Inghilterra al Giappone: l'adattamento di Kuroiwa Ruikō

Io che scrivo queste pagine, sono morto. Legalmente morto – le prove sono evidenti – morto e sepolto! Chiedete di me e della mia città natale e vi sarà risposto che fui una delle vittime del colera che devastò Napoli nel 1884 e che le mie spoglie mortali giacciono in decomposizione nella cappella funebre dei miei antenati. [...] Sì! Sono vivo, anche se dichiarato morto. [...] Morto, eppure vivo!⁵

La pubblicazione di *Vendetta!* suscita ampio clamore e la ragione va cercata nella forza espressa dalle lugubri atmosfere in cui si dipana l'intreccio, tanto amate dal lettore inglese di fine Ottocento, e nell'alone di mistero emanato dalla chiacchierata vita dell'autrice, che afferma addirittura di avere nobili origini veneziane⁶. Marie Corelli, la cui fotografia più celebre la ritrae vestita di bianco adagiata in una gondola e scortata da un candido cigno, scrive un romanzo in parte accostabile a lavori coevi prodotti in Inghilterra e in altri paesi d'Europa sulla scia del gotico settecentesco. Ambientato a Napoli nella metà dell'Ottocento, città mai visitata da Corelli ma costruita sulla base di stereotipi noti al suo pubblico, narra le peripezie del Conte Fabio Romani, un nobile locale che prende in moglie una donna bellissima e animata da forti ambizioni, Nina. Creduto prematuramente morto per l'ondata di colera che affligge la città, il Conte viene tumulato nella cripta di famiglia, tuttavia ben presto riapre gli occhi all'interno della bara. Sulla falsariga di *Le Comte de Monte-Cristo* (1844) di Dumas, evade dalla tomba ma, una volta rincasato, gli si prospetta uno scenario agghiacciante, quello della liaison tra Nina e Guido, il suo più caro amico. Posto a confronto con la

rabbia e il rancore dovuti al tradimento subìto, la sua nuova vita ha un unico scopo, la vendetta⁷.

Superando i confini inglesi, questo romanzo radicato in una tradizione letteraria che spazia dal teatro elisabettiano al gotico giunge in Giappone negli anni in cui vengono presentati i primi racconti polizieschi occidentali da intellettuali quali lo stesso Kuroiwa Ruikō e Aeba Kōson (1855-1922), autore nel 1887 della traduzione di *The black cat* (1843) di Poe che sancisce l'ingresso in Giappone del *mystery*. L'innovativa formula del poliziesco ben si adatta al gusto del pubblico, ancora legato al *gesaku* e ai *saiban shōsetsu*, i racconti giudiziari del periodo Tokugawa⁸. Per Ruikō sono anni di gran fermento: diviene celebre con le *detective stories* di Émile Gaboriau (1832-1873) e Fortuné du Bosgobey (1821-1891) ma in parallelo sviluppa anche il filone del fantastico, come nel caso degli adattamenti *Getsusekai ryokō* (Viaggio sulla luna, 1883), tratto da *De la Terre à la Lune, trajet direct en 97 heures 20 minutes* (1865) di Jules Verne (1828-1905), e *Yūreitō* (La torre dei fantasmi, 1900), basato su *A woman in grey* (1898) di Alice Muriel Williamson (1869-1933). Questi lavori sono amati dai lettori e Ruikō è alla costante ricerca di materiale innovativo da presentare al suo pubblico. È in questo momento che avviene l'incontro con *Vendetta!*.

O lettore, io sono un demone. Uno che è morto si chiama demone. Io sono una volta morto e poi risorto. Gli uomini mi vedono come demone, i demoni come uomo. Se voleste accertarvi della mia natura demoniaca, dovrete recarvi a Napoli, in Italia, la mia terra di origine, e chiedere: "Cosa è stato del Conte Fabio?". All'Ufficio Anagrafico del comune vi direbbero che è già morto, a causa della pestilenza del 1884⁹.

Come osserva Miller, alla base della selezione di opere da presentare in Giappone sotto forma di traduzione o adattamento risiedono spesso motivazioni di carattere politico ed economico dettate dai trattati ineguali stipulati con le potenze occidentali. In altri casi, più semplicemente, i traduttori entrano in possesso del materiale per proprio conto viaggiando o acquistandolo da venditori specializzati¹⁰. Restringendo il campo a *Vendetta!*, unica opera di Corelli pubblicata nel Meiji, non sono chiare le condizioni per le quali Ruikō scelga di farne un adattamento. Più ipotesi risultano praticabili e la prima riguarda l'impostazione narrativa, in cui gli sviluppi dell'intreccio sono resi imprevedibili dalla machiavellica vendetta del Conte. Attraverso lo studio di Mark Silver sappiamo che in merito all'adattamento di *The Leavenworth Case* (1878) di Anna Katharine Green (1846-1935), presentato al pubblico

con il titolo *Makkura* (Oscurità, 1889), Ruikō afferma: “is a tunnel-like novel. You will not see what is what until you have passed through its darkness [...] leaves you completely in the dark until you have finished reading”¹¹. Del lavoro di Green apprezza il fatto che lasci il lettore con il fiato sospeso fino alla fine, offrendo una prospettiva opposta ai racconti giudiziari, in cui la soluzione del caso e i ruoli dei protagonisti sono esplicitati già nell’incipit. Nel campo del *mystery*, Ruikō è alla ricerca di romanzi occidentali dalla struttura particolare che siano di aiuto agli autori giapponesi moderni per tagliare i ponti con la monotonia dei racconti giudiziari. In tal senso, si potrebbe intravedere in *Vendetta!* un valido supporto per la diffusione del nuovo pensiero narratologico.

Si potrebbe poi supporre che Ruikō si accosti a *Vendetta!* per via del tema dichiarato nel titolo, in quanto il lettore del Meiji subisce ancora il fascino delle storie di vendette (*katakiuchi*) del periodo Tokugawa e pertanto l’opera offre buone garanzie sul mercato editoriale. La pesante modifica al titolo, però, ci porta a ridimensionare il valore dell’ipotesi e al contrario ritenere che Ruikō trovi scomodo il termine vendetta poiché riconducibile alla letteratura pre-moderna da cui il traduttore desidera allontanare se stesso, i propri colleghi e il lettore. Da attento lettore di opere occidentali Ruikō giunge forse alla medesima conclusione del critico Pagetti, ovvero che nell’economia del lavoro di Corelli “(la vendetta) sembra piuttosto un obiettivo remoto [...] e ciò che conta di più è l’architettura del progetto”¹². Ancor prima di essere una “storia di vendetta”, il romanzo rappresenta infatti un viaggio psicologico nel mondo interiore del protagonista, un resoconto sulla mutazione dovuta a sofferenze indicibili. Sotto questa luce l’introduzione nel titolo dell’immagine del demone dai capelli bianchi non va letta come una menomazione, bensì come il tentativo di trasmettere al lettore in modo più chiaro la reale essenza dell’opera intravista da Ruikō.

In seconda battuta, a partire dal titolo, l’enfasi sulla natura demoniaca del protagonista nasconde la volontà di Ruikō di sperimentare in prima persona quanto appreso dai grandi maestri occidentali del fantastico ai quali lavora da lungo tempo. La scelta della creatura sovranaturale, poi, non appare casuale: nella tradizione giapponese, il demone (*oni*) è un abitatore dell’Inferno capace di varcare la soglia con il mondo dei vivi e nei principali bestiari (*yōkai zukan*) pre-moderni è spesso raffigurato come un gigante dalla pelle rossa o blu e con la chioma bianca¹³. Il radicale cambiamento del titolo non solo fa sì che *Vendetta!* – in origine un romanzo *noir* privo di elementi propriamente fantastici – sia recepito dai lettori giapponesi come affine ai già noti lavori di Poe e Williamson, ma il cambio di rotta stabilito da Ruikō segna l’intero cam-

mino dell'opera di Corelli in Giappone fino ai giorni nostri. Gran parte delle successive versioni del romanzo, infatti, contengono l'immagine del demone o quella di una diversa creatura sovranaturale. Per quanto riguarda i supporti non cartacei, a esempio, nel 1912 la casa cinematografica Nikkatsu produce un film muto dal titolo *Hakuhatsuki* (Il demone dai capelli bianchi) ma purtroppo, come gran parte del materiale cinematografico prodotto prima della Seconda Guerra Mondiale, la pellicola va persa¹⁴. A più di cinquanta anni di distanza, nel 1978, la serie tv *Nichiyō kyōfu* (Domenica di terrore) ne propone una versione dalle caratteristiche uniche, in cui il protagonista non si ridesta da uno stato di morte apparente bensì riappare sotto forma di *shiryō* (spirito del defunto), uno spirito vendico presente nella tradizione letteraria fin dall'epoca del *Genji Monogatari* (Storia di Genji, il principe splendente, 1000 ca.)¹⁵.

Nonostante l'incipit di *Vendetta!* contenga il singolare ossimoro del morto che scrive, unico elemento che sfiora il fantastico, attraverso il singolare caso di morte apparente del Conte, il racconto punta il dito contro i disastri causati da un sistema di vecchio stampo che pretende di interpretare la realtà senza avvalersi degli strumenti scientifici messi a disposizione dalla modernità. È l'intrinseco valore socio-politico che probabilmente spinge Ruikō a presentare il romanzo in Giappone, poiché come sostiene Silver in merito agli adattamenti di *detective story*, "since it is not only the agents of the law in the text but the reader as well who is by turns convinced of the guilt of the wrong people, the detective story was particularly suited as a genre for putting the authority of the justice system itself on trial. This is precisely what Kuroiwa Ruikō would use it to do"¹⁶. L'inevitabile paragone tra l'articolato percorso investigativo delle *detective story* e le ottuse indagini dei racconti giudiziari mette in luce le falle del sistema giudiziario giapponese – per larga parte ancora di stampo pre-moderno – e in questo senso la fervente attività di Ruikō si propone come un atto politico mirato a stimolare una riflessione a livello sociale. Quando infatti Keene sostiene che i giapponesi degli inizi del Novecento apprendono per la prima volta che "la letteratura non era semplicemente una forma di intrattenimento, [...] bensì uno strumento ricco di potenzialità, un'arma efficace per illuminare le menti e per conseguire avanzamenti politici", ebbene, una delle prime figure che ci sovengono alla mente è proprio quella di Ruikō, tra i più veloci nel suo paese a dar prova di cogliere il concetto¹⁷.

Esistono anche ipotesi formulabili circa specifici dettagli di *Vendetta!* che potrebbero apparire stimolanti a Ruikō. Il traduttore scorge sicuramente una somiglianza tra Nina e la *dokufu*, la *poison*

lady dei racconti giudiziari, una donna priva di scrupoli e pronta a tutto per ottenere potere. Sebbene Corelli – e così Ruikō – non attribuiscono a Nina la diretta responsabilità della morte del Conte, la donna è inquadrata come la fonte del male, avida di gioielli e pronta a tradire il marito. Appare agli occhi voluttuosi dei suoi spasimanti quale proiezione esaltata di ciò che le lettrici non potranno mai essere, ma a cui forse aspirano in segreto, nonostante finisca per soccombere alla giusta vendetta del marito, anche lui condannato agli orrori della memoria e alla perdita dell'anima.

Da considerare, poi, è il numero e la varietà di antroponimi e toponimi menzionati in *Vendetta!*, elementi dotati di alto fascino esotico. Il Conte nasce e muore a Napoli – luogo dallo spiccato esotismo scelto da Corelli per creare cammei culturali quali stornelli e scorci paesaggistici stereotipati – si reca a Palermo per assumere le sembianze di Cesare e organizzare il piano, rientra nel capoluogo campano per compiere la propria vendetta e infine prende il largo per il Sud America passando per Civitavecchia. Malgrado l'ambientazione napoletana, corroborata da riferimenti a personaggi fiorentini e veneziani memori dell'*Othello* shakespeariano, Corelli non dimentica di inserire un livello discorsivo riguardante l'Inghilterra e operare confronti tra le due realtà. Tutto ciò per Ruikō costituisce un patrimonio immenso di scorci su paesi lontani ed esempi di vita quotidiana. Se da un lato il Giappone importa prodotti culturali, dall'altro ne introduce di fisici e commerciali quali lampade, orologi da taschino, cappelli che man mano divengono parte del panorama urbano. Grande curiosità aleggia intorno a questi oggetti e la letteratura fornisce molte informazioni circa l'arredamento delle case occidentali o le mode in fatto di abbigliamento e gastronomia. In quest'ottica, *Vendetta!* si propone al lettore giapponese come un contenitore di saperi circa usanze italiane e inglesi, sulle vite e gli sfarzi dei nobili dell'epoca che si esprimono in cene sontuose e sgargianti feste in maschera.

Un'ultima considerazione va spesa circa una delle caratteristiche riscontrate da Silver negli adattamenti dell'era Meiji, ovvero la presenza di radicali modifiche sul finale¹⁸. Questa tendenza è giustificata dalla paura dei traduttori che versioni più fedeli sarebbero risultate tediose per il lettore, forse per concentrare l'attenzione sulle parti sentite più interessanti¹⁹. La teoria esposta trova applicabilità a gran parte dei lavori di Ruikō ma non al caso di *Hakuhatsuki*, in cui si ripete l'epilogo originale. *Vendetta!* non è la biografia di un criminale ma di un uomo comune che affronta un percorso di sofferenza e, alla fine, si vede ricompensato: la morte dell'antagonista, Guido, avviene attraverso un regolare duello

con la pistola e la sorte toccata a Nina, più che il frutto di una vendetta, viene proposta come la giusta punizione per le empie azioni commesse dalla donna. La fuga verso il Sud America viene affrontata dal Conte con la tristezza nel cuore ma, al contempo, rappresenta un taglio con il passato e la possibilità di una nuova vita. Sono queste immagini, in cui si rispecchia la sua filosofia nei confronti del momento storico in cui vive, a convincere Ruikō a lasciare inalterato l'epilogo del romanzo. È invece Ranpo a sentire l'esigenza di riformulare il verdetto e impugna la propria penna per ridisegnare il destino del Conte.

Da Kuroiwa Ruikō a Edogawa Ranpo: una "vendetta" senza fine

Ora, di fronte a me, quel brav'uomo del precettore del carcere aspetta sornione l'inizio del mio lungo racconto. Di fianco, un abile stenografo è intento a temperare la matita in attesa di un movimento delle mie labbra. Da qualche tempo, su consiglio del professore, ogni giorno, poco alla volta, ho iniziato a raccontare la mia assurda storia: lui la fa stenografare con l'intenzione prima o poi di farne un libro. Anch'io lo voglio: è una vicenda tanto assurda che altri neppure in sogno potrebbero vivere. [...] Seppur per metà sia trascorsa serena come la primavera, all'improvviso, come mai nella storia dell'uomo, la mia vita è stata spezzata di netto da nefasti eventi. Tuttavia, sono strisciato fin qui dal fondo dell'inferno e ho assunto la forma di demone dai capelli bianchi, prigioniero di una ossessione che, simile a un serpente, non molla mai la presa. E poi, ho ucciso: sì, sono uno spietato assassino²⁰.

Circa le motivazioni che spingono Ranpo a riprendere un romanzo già trattato da Ruikō assumono massima rilevanza l'interesse e il debito culturale sentiti dal primo nei confronti del secondo. Come si legge nel saggio *Katsuji to boku* (Il mio amore per la carta stampata, 1937) "my mother was also a devoted reader of detective stories by Kuroiwa Ruikō. Under the glow of the parlor lamp, as my grandmother read books about the intrigues of daimyō families, my mother would often sit quietly reading Ruikō", l'interesse per uno dei più attivi traduttori del Meiji nasce fin da subito, trasmesso dalla donne di famiglia²¹. In particolare, come dichiara in un altro saggio, di *Hakuhatsuki* afferma che è "un racconto agghiacciante tra i più riusciti di Ruikō" e che lascia nel suo cuore di bambino un senso di "stupore e paura". Sottolinea come i principali interventi consistano nella semplificazione di alcune scene e nell'esaltazione di quelle di maggiore pathos, ma fatica a riconoscerlo

come adattamento poiché non riscontra interventi a livello di intreccio. Nonostante costituisca un importante tassello di letteratura, Ranpo ritiene che il linguaggio letterario (*bungotai*) usato da Ruikō sia di difficile accesso ai più e decide quindi di riscriverlo in lingua colloquiale (*kōgotai*)²². Del resto, riconoscendolo come il precursore del *mystery* giapponese, anche nelle successive produzioni Ranpo mantiene un occhio fisso su di lui: cui, oltre a *Hakuhatsuki*, si ispira per *Ningenhyō* (L'uomo leopardo, 1934), romanzo visionario affine a *Ayashi no mono* (Esseri misteriosi, 1898) di Ruikō, e per la versione per ragazzi di due adattamenti, *Tekkamen* (La maschera di ferro, 1893) e *Kaitei no ōgon* (Loro degli abissi, 1889)²³.

In merito al rapporto tra Ranpo e il lavoro di Corelli e la sua opinione rispetto a quel mondo letterario, è lui stesso a fornire informazioni in *Hakuhatsuki no shippitsu ni tsuite* (In merito alla stesura di *Il demone dai capelli bianchi*, 1932), “che magnifico argomento tratta! Di lavori così se ne vedono uno ogni cento anni! Ma che dico, uno ogni mille anni! È un materiale prezioso per il mondo intero. Non posso che invidiare l'autrice che per prima ne ha intuito il valore!”²⁴. Ranpo definisce Corelli una “female writer” (*joryū sakka*) e dimostra di conoscere alcuni aspetti del suo vissuto, come le possibili origini italiane. Benché riconosca il valore del tema del romanzo e la brillante idea della morte apparente del Conte, ammette che il principale limite di *Vendetta!* sia la mancanza di colpi di scena²⁵.

Nel momento in cui Ranpo scrive *Hakuhatsuki* ci troviamo in un contesto storico e culturale diverso rispetto a Ruikō: la letteratura giapponese ha visto diverse sperimentazioni, si è determinata la dicotomia tra letteratura pura e popolare e il *mystery* è ormai consolidato, in gran parte grazie alla popolarità raggiunta dalle traduzioni dei lavori di Conan Doyle (1859-1930), uno dei grandi amori di Ranpo. Inoltre dagli anni Venti nasce e si consolida la tematica erotico-grottesca (*eroguro*), che Ranpo incorpora nelle opere a partire dagli anni Trenta popolando di creature mostruose dotate di sottile fascino erotico, figure che trasmettono il suo stato di ansia nei confronti della frenetica occidentalizzazione del Giappone e degli ibridi culturali da essa generati. Tale stato emotivo, però, si combina con un'evidente interesse per gli aspetti esotici e i modelli letterari dell'Occidente. Il contrasto ben si evince dal *pen name* scelto, Edogawa Ranpo, la trasposizione fonetica del nome di Edgar Allan Poe con dei caratteri cinesi il cui insieme significa “a zozzo lungo il fiume Edo”. L'ammirazione nei confronti di Poe è totale e quel mondo letterario costituisce per Ranpo un punto di riferimento, come dimostra in *Ningen isu* (La poltrona umana, 1925) e *Akai heya* (La

camera rossa, 1925), in cui confluiscono numerosi elementi attinti dal maestro occidentale. Mentre Poe condensa nella forma rigorosa della *short story* trame funeree e allucinate, Corelli porta in scena un mondo affine optando per il *long novel*, ma è la vena gotica e grottesca che li accomuna a incontrare il gusto di Ranpo. Le componenti base della sua scrittura – le ossessioni, la progettazione di un piano, l’osservazione da punti nascosti e i camuffamenti – trovano numerosi spunti in Corelli. Nel saggio *Renzu shikōshō* (La passione per le lenti, 1937) Ranpo dichiara che in età adolescenziale “I was always fond of telescopes, cameras and projection machines, [...] I felt the terror and enchantment of lenses. [...]” e che eventi accaduti a quel tempo lo spingono a scrivere *Kagami jigoku* (L’inferno allo specchio, 1926) e altri lavori in cui lenti e specchi ricoprono una funzione centrale²⁶. L’anno precedente all’uscita di *Hakuhatsuki* Ranpo conclude l’esperienza di *Mōjū* (Il mostro cieco, 1931), il cui protagonista – un vecchio cieco dai perversi gusti sessuali – indossa dei grandi occhiali neri su cui l’autore pone estremo risalto, pertanto non lascia sorpresi il fatto che si sia lasciato attrarre da un dettaglio di *Vendetta!*, gli spessi occhiali con lenti oscuranti utilizzati dal Conte per recitare il ruolo di Cesare, suo alter-ego²⁷. Corelli e Ruikō non vi pongono particolare enfasi, mentre Ranpo fa di queste lenti scure la maschera del protagonista attraverso reiterate ripetizioni della frase *kono ōkina kuromegane* (questi grandi occhiali neri).

Ranpo apporta modifiche sul piano contenutistico e scenico, intervenendo pesantemente sull’onomastica dei personaggi e il *setting* spazio-temporale. La tavolozza dei nomi si tinge di una marcata connotazione giapponese e i profili dei caratteri vengono alterati. Il Conte Fabio Romani diviene Ōmura Toshiaki, unico erede di un’antica casata di *daimyō*, e Cesare Oliva Satomi Shigeyuki, un facoltoso giapponese emigrato in Brasile²⁸. L’affascinante e crudele Nina lascia il posto a Ruriko, una donna “fuori dalla norma, dotata della bellezza dei lapislazzuli, proprio come recita il suo nome” e Guido Ferrari, l’amante, diviene Kawamura Yoshio²⁹. Il personaggio di Stella, la figlia del Conte e di Nina destinata a morire a soli tre anni, è cancellato dalla narrazione ma le idee di maternità e di perdita di un figlio si presentano sotto nuova e più cruenta forma: a un passo dall’altare, subito prima del matrimonio con Toshiaki, Ruriko ne rimane incinta ma, in combutta con Yoshio, abortisce di nascosto per disprezzo nei confronti del fidanzato da lei avvicinato per mero interesse economico. Neanche a dirsi, il protagonista viene a conoscenza di tale retroscena solo dopo la resurrezione, alimentando il rancore nei confronti di colei che da sempre lo tradisce.

L’ambientazione subisce un netto spostamento geografico e a fare

da teatro alle vicende principali è il Giappone degli anni Trenta. Al posto di Napoli una località del Kyūshū, la cittadina S, uno dei tanti luoghi creati dall'autore di cui non fornisce chiari riferimenti ma solo un'iniziale, mentre la città in cui avviene la trasformazione di Toshiaki è Shanghai, la stessa in cui si rifugiano per cambiare identità i protagonisti di due lavori successivi, Inomata di *Zakuro* (Il melograno, 1934) e Kitagawa di *Yūreitō* (La torre dei fantasmi, 1937).

Forte pathos nelle tre versioni è posto sulla scoperta dell'adulterio da parte del protagonista, ma è anche una delle scene su cui Ranpo interviene maggiormente inserendo il proprio tocco personale. La situazione si svolge all'esterno, nel giardino, e il protagonista spia la coppia di amanti da un cespuglio. Mentre per il Conte la rivelazione avviene assistendo alle effusioni di Nina e Guido, in Ranpo è una percezione uditiva a condurre il protagonista alla verità, l'appellativo Yocchan utilizzato da Rukiko nei confronti di Yoshio. La morte del Conte avviene per fatalità, invece Toshiaki apprende del piano omicida di cui è vittima spiando la coppia di amanti. Tuttavia, a seguito del fugace incontro Nina e Guido si separano e tornano alle rispettive abitazioni, mentre per la coppia ritratta da Ranpo i momenti di intimità proseguono:

Dopo aver trascorso un'oretta a conversare, la coppia di adulteri rientrò mano nella mano in casa. A breve si illuminò la finestra di quella che un tempo era la camera da letto in stile occidentale mia e di Rukiko. Una luce fendeva il buio. Sulle tende gialle si proiettavano due ombre, quelle di Ruriko e Kawamura³⁰.

La dimensione della passione svolge un ruolo essenziale nell'adattamento di Ranpo, elemento solo vagamente rintracciabile in Corelli e Ruikō. Rispetto al suo predecessore, lui si rivolge a un pubblico più pronto ad accettare determinati temi, già più volte portati in scena da Tanizaki Jun'ichiro (1886-1965), uno dei maestri di Ranpo. In particolare la scena d'amore tra Ruriko e Yoshio conserva parte del gusto di *Shōnen* (Adolescenti, 1911), in cui la casa occidentale fa da sfondo ai perversi giochi dei giovani protagonisti in cui si condensa il fascino di Tanizaki per l'Occidente, un universo da scoprire ma quasi inavvicinabile³¹. Toshiaki vorrebbe fuggire via ma il suo corpo non glielo permette e rimane fermo a scrutare i gesti dei due amanti: l'impulso di spiare è una caratteristica della personalità di Ranpo che si manifesta in un numero sterminato di opere. L'irrefrenabile desiderio si rivela nelle battute finali in cui Toshiaki rinchiude Rukiko nella cripta: mentre il Conte abbandona Nina in preda alla follia dentro il tumulto senza ritornare sui propri passi, Toshiaki apre la porta per godere appieno del frutto della ven-

detta. Ranpo corrobora il tutto con elementi dalla forte carica erotico-grottesca, quali il ritratto di Ruriko seminuda che abbraccia lo scheletro del feto da lei abortito. Dipinta come la più bella di tutto il Giappone, l'avvenenza di Ruriko contrasta con la mostruosità di Toshiaki, il cui volto incanutito e i tratti sgraziati creano un filo conduttore con molti personaggi di Ranpo che presentano deformità, a partire dal protagonista di *Mōjū* fino ai *freak* di *Ōedo kaibutsudan* (La banda dei mostri di Edo, 1955).

Ulteriore discrepanza si registra nelle modalità per introdurre il racconto del protagonista, poiché in Ranpo la trasmissione della storia avviene all'interno di una struttura carceraria e tramite due intermediari. Il filosofo francese Pierre Hadot ricorda come già ai tempi di San Girolamo (347-420) e Sant'Agostino (354-430) è diffusa l'idea che per comunicare i sentimenti più veri sia necessario "scrivere di proprio pugno e non dettare ad altri. Questo perché non è conveniente dettare delle cose così intime. Esse esigono la solitudine più assoluta"³². In effetti, il fatto di parlare o dettare a qualcuno invece che a noi stessi accresce il rischio di rendere impersonale il discorso. Allo stesso modo, si possono verificare contaminazioni da parte dell'annotatore, alterando o filtrando le parole del parlante. La letteratura di tutti i tempi fornisce esempi di entrambe le modalità, ma per rimanere nel contesto del romanzo inglese dell'Ottocento, potremmo affermare che Ranpo si discosta dal modello di Corelli per abbracciare quello del celebre lavoro picaresco *The luck of Barry Lyndon* (1856) di William Thackeray (1811-1863), letto da Ranpo in inglese³³.

Come sottolinea anche la studiosa Keiko Hori, a livello retorico l'irruenza con cui Ruikō introduce nell'incipit l'immagine del demone viene sostituita da un graduale percorso che conduce al ritratto del demone dai capelli bianchi di Ranpo³⁴. Dopo una descrizione delle due figure di contorno, il precettore e lo stenografo, il lettore viene allertato circa l'assurdità della storia, "una vicenda tanto strana che altri neppure in sogno potrebbero vivere". Ne rimarca il senso di inquietudine attraverso l'idea di una vita "serena come la primavera" sconvolta da eventi improvvisi e l'immagine della risalita dagli inferi, il faticoso cammino compiuto in preda a un'ossessione. Rispetto alla velata ironia espressa da Ruikō con la natura demoniaca del protagonista verificabile presso l'Ufficio Anagrafico di Napoli, la fuga dal regno dei morti di Ranpo punta a un diverso livello di tensione, descrivendo un processo catartico inverso che genera una creatura infernale assetata di vendetta. Il mistero della resurrezione non viene sciolto ma tutto sembra dire che sia un'ossessione simile a un serpente a donare a Toshiaki una seconda vita

votata alla vendetta. Sotto questa luce *Hakuhatsuki* rientra nel limitato novero delle opere di Ranpo in cui la componente fantastica prevale su una realtà narrativa regolata da procedimenti logici e scientifici. Se come sostiene lo studioso Higashi Masao le deformità dei protagonisti di *Ningen isu*, *Mōjū* e *Kagami jigoku* “portano in scena le utopie di Ranpo”, riteniamo che invece la sua ricerca estetica in materia di fantastico trovi massima espressione attraverso elementi quali le inspiegabili morti al chiaro di luna di *Mora hakase no fushigina hanzai* (Gli strani crimini del Professor Mora, 1931) e il caso di resurrezione proposto in *Hakuhatsuki*³⁵.

A sorprendere è l'anticipazione dell'epilogo nell'incipit, un probabile richiamo di Ranpo al mondo dei racconti giudiziari. *Vendetta!* svela la sorte toccata al Conte solo nelle ultime pagine e il senso di liberazione si traduce nella fuga verso il Sud America, ai tempi di Corelli una delle nuove frontiere in cui cercare fortuna. Nonostante traspaia la sua solitudine, quello del Conte è un inno alla vita e si condensa nell'esclamazione tra euforia e stupore “Morto, eppure vivo!”. La conferma giunge sul finale in cui la “mattina radiosa” e le “onde lucenti” abbinata all'immagine del Sud America sottolineano il suo stato d'animo, alludendo che lo attende un lieto futuro. Di contro, Ranpo stravolge l'epilogo e pone Toshiaki in cattività obbligando l'uomo a riflettere sul male arrecato e riconoscere il valore della dottrina di stampo confuciano di promozione del bene e punizione del male (*kanzen chōaku*), la stessa alla base dei racconti giudiziari verso i quali Ranpo lancia un nostalgico appello nel corso dell'intera opera.

*

Sintetizzando il rapporto tra *Vendetta!* e le due versioni di *Hakuhatsuki* prese in esame attraverso la terminologia di Gérard Genette possiamo intanto dire che ci troviamo nel campo della “trasposizione”, pratica ipertestuale cui lo studioso attribuisce massima importanza e che possiede un sostanzioso apparato di categorizzazione interna. Il caso di *Hakuhatsuki* di Ruikō rappresenta la forma di trasposizione più vistosa, la traduzione, in quanto non si rilevano interventi sull'intreccio. Si riscontra però una sensibile riduzione attraverso la concisione – pratica cui Genette riconosce lo statuto di opera, negato invece all'escissione – in quanto Ruikō si prefigge di abbreviare il testo di Corelli senza sopprimerne alcuna parte tematicamente significativa ma riscrivendolo in uno stile più stringato. Con *Hakuhatsuki* di Ranpo siamo invece a un livello di trasposizione di tipo tematico, in cui la

trasformazione del senso dell'ipotesto fa parte del disegno. Assistiamo a una trasformazione tematica (intervento sull'epilogo), a una traslazione spaziale e temporale (passaggio dall'Italia al Giappone/da fine Ottocento agli inizi del Novecento) e a una transvocalizzazione (passaggio da confessione diretta a confessione mediata)³⁶.

Secondo Miller, i traduttori superano i confini determinati dal proprio ruolo per dare spazio al talento che contraddistingue lo scrittore nel momento in cui reinventano parti dell'opera adattandoli. Nel caso di *Hakuhatsuki* di Ruikō tale giudizio ci appare riduttivo in quanto la concisione messa in atto, che si riassume principalmente nel parziale slittamento di genere dell'originale – un romanzo noir che si tinge di ombre fantastiche – e la robusta variazione stilistica appaiono elementi sufficienti per affermare il valore artistico dell'opera. Il lavoro di Ruikō, attraverso il marchio del demone dai capelli bianchi, diviene il prototipo del nuovo volto giapponese del lavoro di Corelli la cui grandezza non solo viene riconosciuta da Ranpo ma anche dalle generazioni di artisti a seguire. L'opera di Ranpo, dal canto suo, si propone come un più profondo viaggio in una dimensione che lambisce il fantastico, l'approfondimento di uno studio sulle dinamiche del cuore umano rispetto alle idee di vendetta e rancore iniziato in *Kotō no oni* (Il demone dell'isola solitaria, 1930) e altri lavori precedenti. In *Hakuhatsuki* Ranpo guarda a Occidente ma, al contempo, mantiene un nostalgico occhio sul Giappone pre-moderno richiamandosi ai racconti giudiziari, in linea con il coevo Okamoto Kidō (1872-1939) il cui mondo è un continuo invito a recuperare quei valori cancellati dall'era Meiji.

DIEGO CUCINELLI
(Università di Firenze)
diego.cucinelli@unifi.it

¹ Cfr. Donald Keene, *La nuova letteratura dell'era Meiji* (trad. it. e note a cura di G. Carli), in *Pagine dal Giappone Meiji (1868-1912)*, a cura di T. Ciapparoni La Rocca, Roma, Bulzoni, 2009, p. 13.

² *Ibidem*, pp. 15-16.

³ John Scott Miller, *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*, New York, Palgrave, 2001, p. 2.

⁴ Come fonti primarie si sono scelti Marie Corelli, *Vendetta!* (trad. it. a cura di M. Meloni), Roma, Gargoyle, 2011; Kuroiwa Ruikō, *Hakuhatsuki*, Tokyo, Fusōdō, 1893; Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki*, Tokyo, Kadokawa, 1973. Le traduzioni italiane del testo di Corelli sono a cura di Monica Meloni; salvo se diversamente indicato, tutte le altre sono a cura di Diego Cucinelli.

⁵ M. Corelli, *Vendetta!*, p. 7.

⁶ Cfr. Carlo Pagetti, *Posifazione – Un carnevale di morte: il melodramma napoletano di Marie Corelli*, M. Corelli, *Vendetta!*, pp. 337-345. D'ora in avanti si citerà il romanzo di Corelli tramite l'abbreviazione *Vendetta!*.

⁷ D'ora in avanti ci si riferirà ai personaggi omettendone il cognome. Il nome completo verrà fornito unicamente quando necessario ai fini dell'analisi onomastica.

⁸ Per un approfondimento si rimanda a Maria Teresa Orsi, *Gli antecedenti del racconto poliziesco in Giappone e l'innesto del mystery*, "Il Giappone", XVI (1976), pp. 65-83; Satoru Saito, *Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel, 1880-1930*. Cambridge, The Harvard University Asia Centre, 2012.

⁹ Kuroiwa Ruikō, *Hakuhatsuki*, p. 3.

¹⁰ Cfr. J.S. Miller, *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*, New York, Palgrave, 2001, pp. 9-21.

¹¹ Kuroiwa Ruikō, *Makkura*, in *Purloined letters: cultural borrowing and Japanese crime literature, 1868-1937*, a cura di M. Silver, Honolulu, University of Hawai Press, 2008, p. 59.

¹² C. Pagetti, *Posifazione – Un carnevale di morte: il melodramma napoletano di Marie Corelli*, p. 343.

¹³ Per approfondimenti a riguardo si rimanda a Noriko Reider, *Japanese Demon Lore: Oni from Ancient Times to the Present*, Logan, USUPress, 2010.

¹⁴ Ne rimangono tracce nei registri della casa di produzione: si consulti <http://www.jmdb.ne.jp/1912/an003880.htm> (ultimo accesso 10/10/2018).

¹⁵ Murasaki Shikibu, *Storia di Genji, il principe splendente* (trad. it. a cura di M. T. Orsi), Torino, Einaudi, 2009.

¹⁶ Kuroiwa Ruikō, *Makkura*, p. 59.

¹⁷ D. Keene, *La nuova letteratura dell'era Meiji*, p. 18.

¹⁸ Cfr. Mark Silver, *The detective novel's novelty: native and foreign narrative forms in Kuroiwa Ruikō's Kettō no hate*, "Japan Forum, XVI (2004), pp. 191-205.

¹⁹ Cfr. Luisa Bienati, Paola Scrolavezza (ed.), *La narrativa giapponese moderna e contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 27.

²⁰ Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki*, p. 6.

²¹ Edogawa Ranpo, *Katsuji to boku*, in *The Edogawa Ranpo reader*, a cura di S. Jacobowitz, Fukuoka, Kurodahan Press, 2008, pp. 157-172.

²² Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki no shippitsu ni tsuite*, "Fuji", I (1931), pp. 34-35.

²³ *Ayashi no mono* è l'adattamento di *The little green man* (1895) di Edmund Downey (1856-1937). Gli altri, invece, sono gli adattamenti di due romanzi di Fortuné du Boisgobey, *Une affaire mystérieuse* (1878) e *Les Deux Merles de M. de Saint-Mars* (1878).

²⁴ Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki no shippitsu ni tsuite*, pp. 34-35.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il padre di Ranpo è un consulente di brevetti e spesso utilizza delle grandi lenti per esaminare nel dettaglio diagrammi e progetti. Edogawa Ranpo, *Renzu shikōshō*, in S. Jacobowitz, *The Edogawa Ranpo reader*, pp. 147-150.

²⁷ Edogawa Ranpo, *Il mostro cieco* (trad. it. a cura di S. Caraffini), Milano, Marcos y Marcos, 1994.

²⁸ Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki*, p. 12.

²⁹ Qui Ranpo gioca sull'assonanza del nome della protagonista femminile, Ruriko, e la parola giapponese usata per indicare i lapislazzuli, *ruri*. Edogawa

Ranpo, *Hakuhatsuki*, p. 12.

³⁰ Edogawa Ranpo, *Hakuhatsuki*, pp. 73-74.

³¹ Cfr. Luisa Bienati (ed.), *Tanizaki Jun'ichiro - Storie di Yokohama – Tre racconti*, Milano, Cafoscarina, 2008, pp. 35-36.

³² Cfr. Pierre Hadot, *La cittadella interiore*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 37-38.

³³ Cfr. Edogawa Ranpo, *Katsuji to boku*, 157-172.

³⁴ Keiko Hori, *Futatsu no Hakuhatsu-ki: the other Vendetta stories*, "The Bulletin of the School of Letters of Tokai University", XC (2008), pp. 128-140.

³⁵ Masao Higashi (ed.), *Nihon gensō sakka sakuhin jiten*, Tokyo, Kokushi kankōkai, 2006, p. 112.

³⁶ Gérard Genette, *Palinsesti - la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 246-273.