



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Corso di Dottorato in Scienze documentarie, geografiche, linguistiche e
letterarie
Curriculum di Linguistica e Cultura russa
XXXVIII ciclo

Tesi di Dottorato

**Tutto inizia e tutto finisce nel Paese del Sol Levante:
cultura, letteratura e immaginario giapponese
nell'opera di B. Akunin**

Tutor:

Prof. Mario Caramitti

Co-tutor:

Prof. Shin'ichi Murata

Dottoranda:

Dott.ssa Sabrina Gallo

Anno accademico 2025/2026

A nonno e nonna,
radici della mia esistenza.

A Michela Venditti,
presente in ogni passo di questo cammino.

Grazie

Nessuno di noi può sapere cos'è la felicità.
Però se camminiamo sulla strada giusta,
non importa se saliamo verso la vetta o scendiamo,
anche l'esperienza più crudele ci avvicina di un passo alla felicità.

Una notte sul treno della Via Lattea, Miyazawa Kenji

INDICE

INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO 1. LE IDENTITÀ AUTORIALI DI GRIGORIJ ČHARTIŠVILI: IL PROGETTO LETTERARIO BORIS AKUNIN.....	17
1.1 La prosa di Boris Akunin: tra tradizione e rielaborazione	30
1.1.1 <i>Boris Akunin: un progetto editoriale e di marketing multimodale.....</i>	36
1.1.2 <i>Il maestro dei “novye detektivy”</i>	42
1.1.3 <i>Postmodernismo e riscrittura della storia nell’opera di Boris Akunin</i>	49
1.2 Boris Akunin e la fascinazione per il Paese del Sol Levante: un tentativo di conciliare culturalmente Russia e Giappone	56
CAPITOLO 2. IL GIAPPONE COME ORIZZONTE IMMAGINATIVO: TASSONOMIA E INTERPRETAZIONE CRITICA DEI MOTIVI GIAPPONESI	64
2.1 Rappresentazione e (de)costruzione: la funzione degli stereotipi etnici e culturali .	77
2.2 “Russko-japonskij jazyk”: la manifestazione del codice culturale giapponese nella forma di un lessico artificiale	112
2.2.1 <i>Interpolazioni complete.....</i>	115
2.2.2 <i>Interpolazioni parziali.....</i>	126
2.2.3 <i>Interpolazioni russo-straniere contaminate</i>	148
2.2.4 <i>Interpolazioni zero.....</i>	156
2.2.5 <i>Il Giappone come paratesto</i>	161
2.3 Incontri (e scontri) culturali: il codice culturale giapponese e il dialogo con la cultura russa.....	169
2.3.1 <i>Onore e vergogna in Giappone, dove morire è più lieve.....</i>	194
CAPITOLO 3. LETTERATURA E SPIRITUALITÀ GIAPPONESE: IL MANIFESTO POETICO E IDEOLOGICO DI BORIS AKUNIN.....	221
3.1 Echi letterari giapponesi nell’opera di Boris Akunin.	222
3.1.1 <i>La sperimentazione formale e stilistica con i generi della letteratura giapponese</i>	232
3.1.2 <i>Intertestualità e costruzione degli eroi.....</i>	283

3.2 I riferimenti alla spiritualità giapponese: il concetto di <i>michi</i> come alternativa al sistema di valori dell'uomo occidentale.....	292
<i>3.2.1 Il peculiare caso dei romanzi Yin e Yang e Fantascienza.....</i>	<i>326</i>
CONCLUSIONI	332
APPENDICE 1. INTERVISTA A BORIS AKUNIN	335
APPENDICE 2. BORIS AKUNIN E AKUTAGAWA RYŪNOSUKE.....	340
BIBLIOGRAFIA	341

INTRODUZIONE

Boris Akunin (pseudonimo di Grigorij Šalvovič Čhartišvili) è uno scrittore eclettico, poliedrico e assai prolifico, una figura estremamente sfaccettata e complessa, un'identità che si espande oltre i confini del panorama letterario russo. Il nostro Autore, infatti, naviga nelle profonde e tumultuose acque della multi-, trans- e interculturalità, in un crogiuolo di popoli, culture e letterature che si intreccia con il suo credo artistico, la sua personale interpretazione della storia e della contemporaneità. Attualmente tra gli scrittori russi contemporanei più letti al mondo, Boris Akunin si pone, a nostro avviso, come il precursore più brillante e ingegnoso di un tema ancora poco attenzionato dalla slavistica occidentale, ovvero la presenza di motivi giapponesi che si inscrivono, con risvolti particolarmente interessanti, nel contesto letterario della Russia odierna. Profondo conoscitore della letteratura russa e della letteratura giapponese, Akunin è dotato di una potenza introspettiva e analitica che gli permettono di comprendere appieno l'anima russa e, al contempo, di sondare il "mondo Giappone", giungendo ad una profondità tale che non trova corrispettivi eguali nel contesto contemporaneo. La sua sensibilità nel percepire, nel sentire profondamente lo spirito e l'anima del Giappone fluisce in un'opera che non cede al pericoloso richiamo di schemi orientalizzanti o ad un più facile esotismo. Questa peculiare sensibilità emerge in modo prorompente nella produzione di Akunin, mai preda di stereotipi o pregiudizi, ma delicata e caleidoscopica rappresentazione dell'alterità, inscritta nel contesto della *middle literature*. Poste tali premesse, la presente tesi si propone di indagare in che modo le rappresentazioni del Giappone vengono costruite e integrate nelle opere di Boris Akunin. In particolare, ci si chiede quale funzione svolgano le citazioni, le allusioni, i riferimenti, la spiritualità e le interpolazioni linguistiche nella configurazione di tali rappresentazioni. L'ipotesi di fondo è che questi elementi non abbiano un valore puramente ornamentale, ma contribuiscano alla costruzione di una fittissima rete di significati interculturali, assolvano funzioni stilistico-formali e strutturali, influenzino l'intreccio e definiscano in modo specifico la poetica dell'Autore. Ci si chiede, inoltre, se opere dichiaratamente parte della *middle*

literature, attenta ai gusti dei lettori e alla commercializzazione – a lungo considerata in Russia una forma artistica dallo scarso valore letterario – si possano rivelare capaci, al pari della letteratura cosiddetta “alta”, di raggiungere un brillante compendio tra i procedimenti del postmodernismo e la descrizione dell’alterità, al contempo articolando profonde e incisive riflessioni sulla storia e la contemporaneità. Ciò detto, si ritiene che rispondere a queste domande risulti fondamentale per comprendere uno dei principi poetici cardine della prosa e della concezione artistico-letteraria di Boris Akunin. Manca, infatti, una ricerca che si concentri sull’opera dello scrittore nella sua totalità e che consideri come un corpus univoco tutte le opere in cui figurano elementi giapponesi che assolvono determinate funzioni all’interno del testo. Al contempo, non è stata effettuata una tassonomia di questi riferimenti in nuclei tematici ricorrenti che permetta di identificare una tendenza generale del loro utilizzo per motivi che non si limitano alla costruzione dell’ambientazione o della trama dei romanzi. Pertanto, nonostante la sempre maggiore attenzione critica rivolta all’opera di Boris Akunin, le ricerche attuali sulla presenza di motivi giapponesi nella sua prosa risultano purtroppo marginali, focalizzate soprattutto sulla componente intertestuale, oppure su un impianto di ricerca puramente culturologico. In generale, non esiste un’analisi complessiva dell’elemento giapponese quale vero e proprio sovratesto e codice culturale iscritti nella produzione dell’Autore.

La letteratura scientifica esistente su Boris Akunin risulta, pur senza pretendere esaustività, alquanto esigua. Il numero di lavori accademici monografici, ad esempio, non riflette la poliedricità di questo scrittore. L’unica opera monografica dedicata ad Akunin è la miscellanea *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*¹ curata da E. Baraban e S. Norris, in cui sono raccolti i contributi di vari esperti sulla natura progettuale della produzione dell’Autore. Nonostante la presenza di due interessanti interviste con Akunin realizzate dai compilatori, la monografia, tuttavia, non presenta nessun contributo che sia dedicato all’analisi dei motivi giapponesi. Lo studio appare pertanto lacunoso in relazione all’analisi di una componente fondamentale del progetto akuniniano, che ne rappresenta uno degli

¹ Elena V. Baraban, Stephen M. Norris (a cura di), *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author* (Toronto: University of Toronto Press, 2021).

elementi strutturali. Riassumendo le direzioni di ricerca dei contributi della monografia, Baraban ha analizzato, ad esempio, il romanzo *La morte di Achille* (*Smert' Achillesa*²), in un'indagine profonda e complessa degli eroi e dell'intertesto epico e omerico che definisce l'intreccio dell'opera (BARABAN 2021a: 45-61). Ancora Baraban ha presentato uno studio complessivo della serie *Album di famiglia* (*Semejnyj al'bom*³), romanzi scritti dall'identità letteraria Akunin-Čhartišvili (BARABAN 2021b: 235-252). Il contributo si configura come uno dei rari studi sull'Autore dedicati all'analisi dei romanzi di questa serie. L'autrice, tuttavia, non ha analizzato i motivi giapponesi inscritti nel romanzo *Morte da cane* (*Sobač'ja smert'*⁴). L'analisi dell'intertesto omerico caratterizza anche lo studio di J. Kalb, particolarmente attento all'approccio postmodernista di Akunin nella riscrittura dei poemi di Omero (KALB 2021: 62-77). Riteniamo sia molto importante evidenziare che lo stile postmodernista dell'Autore costituisce uno degli argomenti più attenzionati dalla critica. Oltre alla dimensione intertestuale, C. Whitehead, ad esempio, ha evidenziato come il gioco con il lettore emerga nella trilogia *Romanzo giallo di provincia* (*Provincial'nyj detektiv*⁵) sotto forma di un dedalo di riferimenti così intricato da disorientare il lettore (WHITEHEAD 2021: 81-109). Ancora più interessante a nostro avviso è il contributo di Z. Torlone, che ha analizzato la riscrittura di *Delitto e Castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*) nel romanzo *F.M.*⁶ (TORLONE 2021: 110-128). Anche in questo caso, l'analisi riguarda un romanzo scarsamente indagato dalla critica; nondimeno, non viene presa in esame la figura di un personaggio che funge da riferimento alla cultura giapponese (cfr. § 3.1.2). E. Richmond-Garza, invece, nell'analizzare alcune opere della produzione di Akunin, ha presentato un interessante paragone tra Akunin e

² Boris Akunin, *Smert' Achillesa* (Mosca: Zacharov, 1998).

³ Serie composta dai romanzi *Aristonomia* (*Aristonomija*), *Un altro cammino* (*Drugoj put'*), *Una Russia felice* (*Sčastlivaja Rossija*), *Tesoro* (*Trezorium*), *La scassinatrice dell'anima* (*Medvežatnica*), *Morte da cane* (*Sobač'ja smert'*) e *Sulla slitta* (*Na sanjach*), in cui il XX secolo viene raccontato attraverso la storia di una singola famiglia.

⁴ Boris Akunin, *Sobač'ja smert'* (Mosca: Zacharov, 2023).

⁵ Trilogia di romanzi gialli ambientati nel XIX secolo e con protagonista suor Pelagija, impegnata nella risoluzione di svariati casi criminali. La serie è composta dai romanzi *Pelagija e il bulldog bianco* (*Pelagija i belyj bul'dog*), *Pelagija e il monaco nero* (*Pelagija i čěrnyj monach*) e *Pelagija e il gallo rosso* (*Pelagija i krasnyj petuch*).

⁶ Boris Akunin, *F.M.* (Mosca: Olma-Press, 2006).

Kurosawa Akira⁷. In particolare, l'autrice ritiene che nel rappresentare il trauma e il crimine attraverso giochi di prospettive sovversivi, spesso ripensando il ruolo del detective, Akunin si sia ispirato alle sceneggiature di Kurosawa (RICHMOND-GARZA 2021: 131-155). Questa associazione, tuttavia, non viene adeguatamente discussa o sostenuta da prove testuali, ma fondata esclusivamente sul fatto che in un film del cineasta giapponese nel titolo compare la parola “*akunin*”. Come intendiamo evidenziare nel presente lavoro di tesi (cfr. § 1.1), non solo l'origine del cognome “Akunin” non ha alcuna correlazione con Kurosawa, ma è stato proprio Akunin a sottolineare nella mia intervista (cfr. § Appendice 1) che la sua produzione non ha nessun legame con il cineasta giapponese. Nello stesso contributo, l'autrice accenna allo pseudonimo che Erast Fandorin usa nel romanzo *Colei che ama la morte* (*Ljubovnica smerti*⁸), ovvero “Principe Genji”, e sebbene fornisca informazioni sull'origine, non propone nessuna ipotesi sulla funzione di tale allusione alla letteratura giapponese all'interno del romanzo (cfr. § 3.1.1). S. Norris, invece, presenta un interessante contributo in cui evidenzia come Akunin ha declinato il genere del romanzo di spionaggio nella sua produzione (NORRIS 2021a: 156-175). Oltre alle direzioni di ricerca appena menzionate, una delle opere di Akunin che ha riscosso più interesse da parte della critica è l'ambiziosa e titanica serie *Storia dello stato russo* (*Istorija Rossijskogo gosudarstva*⁹). In particolare, sono stati evidenziati il legame con

⁷ Kurosawa Akira (1910-1998) è stato un regista, sceneggiatore, montatore, produttore cinematografico e scrittore giapponese, considerato tra i maggiori cineasti della storia del cinema. La sua opera più famosa è *Rashōmon*, il cui titolo è ispirato all'omonimo racconto dello scrittore Akutagawa Ryūnosuke, sebbene la trama sia invece ispirata ad un'altra opera del medesimo autore, ovvero il racconto *Nel boschetto* (*Yabu no naka*).

⁸ Boris Akunin, *Ljubovnica smerti* (Mosca: Zacharov, 2001).

⁹ La serie si compone di dieci volumi: *Volume I. Dalle origini all'invasione mongola. Parte dell'Europa* (Tom I. *Ot istokov do mongol'skogo našestvija. Čast' Evropy*), *Volume II. Il periodo dell'Orda. Parte dell'Asia* (Tom II. *Ordynskij period. Čast' Azii*), *Volume III. Da Ivan III a Boris Godunov. Tra Asia e Europa* (Tom III. *Ot Ivana III do Borisa Godunova. Meždu Aziej i Evropoj*), *Volume IV. Il XVII secolo. Tra Europa e Asia* (Tom IV. *Semnadcatyj vek. Meždu Evropoj i Aziej*), *Volume V. L'europeizzazione asiatica. Lo zar Pietro Alekseevič* (Tom V. *Aziatskaja evropeizacija. Car' Pëtr Alekseevič*), *Volume VI. L'epoca delle zarine* (Tom VI. *Epoca caric*), *Volume VII. La prima superpotenza* (Tom VII. *Pervaja sverchderžava*), *Volume VIII. Una cura per l'impero. Lo zar liberatore e lo zar pacificatore* (Tom VIII. *Lekarstvo dlja imperii. Car' -osvoboditel' i car' -mirotvorec*), *Volume IX. Dopo una lunga e grave malattia. Il tempo di Nicola II* (Tom IX. *Posle tjažëloj prodolžitel'noj bolezni. Vremja Nikolaja II*) e *Volume X. Distruzione e rinascita dell'impero. L'epoca leniniana-staliniana (1917–1953)* (Tom X. *Razrušenie i voskrešenie imperii. Leninsko-stalinskaja epoha (1917–1953)*). Ai dieci volumi sono associati undici romanzi: *Il dito di fuoco* (*Ognennyj perst*), *Lo sputo del diavolo* (*Plevok d'javola*), *Il principe Mirtillo Rosso* (*Knjaz' Kljukva*), *La stella* (*Zvezducha*), *Boch e il furfante* (*Boch i Šel'ma*), *Il velo della vedova* (*Vdovij plat*), *Il segno di Caino* (*Znak Kaina*), *La settimana del Tre-occhi* (*Sedmica*).

Nikolaj Karamzin e l'interpretazione che ha Akunin della storia. Proprio il modo con cui l'Autore interpreta e rappresenta la storia russa ha sollevato molti pareri contrastanti (NORRIS 2021b: 193-206; GERASIMOV 2021: 179-192). B. Gorski e N. Erlenkamp, invece, hanno analizzato nel dettaglio la natura progettuale della produzione di Akunin, le modalità con cui ha costruito i suoi alter ego e l'organizzazione della sua prosa in rapporto con la letteratura di massa e le strategie di cross-media marketing (GORSKI 2021: 255-281; ERLINKAMP 2021: 282-300).

Proseguendo in questa panoramica della letteratura scientifica su Akunin possiamo affermare che uno dei tratti distintivi dell'opera di Grigorij Čartišvili che ha maggiormente interessato la critica riguarda la natura progettuale della sua produzione – come dimostra il nucleo concettuale e tematico della miscellanea curata da Baraban e Norris – caratterizzata da diverse identità letterarie, sperimentazioni con la multimodalità e la letteratura di massa. In particolare, E. Coati ha dimostrato come i siti dedicati all'eroe Erast Petrovič Fandorin rappresentano un perfetto esempio di multimodalità che permette ai lettori di viaggiare nello spazio e nel tempo, dalla Mosca del presente sino a quella dell'eroe (COATI 2011: 49-70). Le innovazioni apportate dall'Autore al genere del romanzo giallo e il peculiare utilizzo della narrazione storica, fondata sull'idea che la storia vada letta come un testo e che dunque ha potenzialmente molteplici interpretazioni costituisce, forse, uno degli aspetti più esplorati dell'opera akuniniana. Ancora Baraban ha mostrato, infatti, come la Russia descritta da Akunin nei suoi gialli sia mistificatoria, una compresenza di realtà e finzione, perché costruita su una narrazione storica che, spesso, intraprende percorsi diversi dalla storia documentata (BARABAN 2004: 396-420). D. Possamai, invece, analizzando il romanzo *La città nera* (*Čěrnij gorod*¹⁰), ha mostrato come Akunin usi la storia e l'ambientazione storica per parlare del presente (POSSAMAI 2017: 1-5). E. Gresta¹¹ ha analizzato la serie di Fandorin in relazione al genere del romanzo giallo, evidenziando

Trěchglazogo), *Uccidere il serpentello* (*Ubit' zmeěnyša*), *Il Buddha di noce* (*Orechovyj Budda*), *Le fortunate avventure e le riflessioni di Lucio Catino* (*Dobroključenija i rassuždenija Lucija Katina*), *Pace e guerra* (*Mir i Vojna*), *La strada per Kitež* (*Doroga v Kitež*), *Andandosene, chiese* (*On uchodja sprosila*) e *Mosca–Xinjing* (*Moskva–Sin'czin*).

¹⁰ Boris Akunin, *Čěrnij gorod* (Mosca: Zacharov, 2012).

¹¹ Eugenia Gresta, "From Moscow to London and Return: Some Perspectives on Boris Akunin's Erast Fandorin Series", *Toronto Slavic Quarterly*, №55 (2016). L'articolo è consultabile al seguente link: <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Gresta.pdf> [ultima consultazione maggio 2026].

la crescita dell'eroe, la formazione della sua personalità ibrida e interculturale. A. Lobin, invece, ha evidenziato come Akunin veicoli nella sua narrazione una dura critica all'uso della rivoluzione e della violenza come atti per migliorare la società (LOBIN 2014: 148-154). Ancora in relazione all'impianto storico della produzione di Akunin, S. Khagi¹² ha evidenziato come l'Autore iscriva nella sua opera una certa nostalgia per la Russia del passato con l'obiettivo di prendersi gioco e criticare determinate interpretazioni della storia diffuse nella Russia contemporanea. Oltre alle direzioni di ricerca appena menzionate, studi sul postmodernismo di Akunin hanno evidenziato che esso è più vicino alla corrente occidentale; si manifesta, infatti, in un dissacrante avvalersi della parola altrui, soprattutto quella della letteratura russa classica, privata della sua identità al fine di soddisfare le esigenze narrative dell'Autore. A. Cifariello, analizzando il romanzo *Il consigliere di stato* (*Statskij sovetnik*)¹³, ha mostrato come l'opera di Akunin ricrea un intricatissimo intertesto che si nutre della letteratura russa, in particolare evidenziando come il romanzo in questione presenti elementi simili al romanzo giudeofobico di fine Ottocento (CIFARIELLO 2007: 163-191). A. Rančin¹⁴ e M. Šruba, invece, si sono dedicati all'elemento dell'intertestualità nella produzione di Akunin, il primo in relazione alla sua produzione in generale, mentre il secondo si concentra sui riferimenti intertestuali ad Anton Čechov nella versione akuniniana de *Il gabbiano* (*Čajka*) (ŠRUBA 2012: 242–258). N. Bobkova, invece, pone in evidenza il collegamento tra l'utilizzo del doppio codice nella produzione di Akunin e la tradizione di Umberto Eco e John Fowles (BOBKOVA 2009: 62-66).

Per ciò che concerne la presente ricerca, lo stato dell'arte relativo alla presenza dell'elemento giapponese nella prosa di Akunin segue due direttrici tematiche che si biforcano in relazione al ciclo di romanzi *Le avventure di Erast Fandorin*

¹² Sofya Khagi, "Boris Akunin and Retro Mode in Contemporary Russian Culture", *Toronto Slavic Quarterly*, №13 (2005). L'articolo è consultabile al seguente link: <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/khagi13.shtml> [ultima consultazione maggio 2026].

¹³ Boris Akunin, *Statskij sovetnik* (Mosca: Zacharov, 1999).

¹⁴ Andrej Rančin, "Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija: povestvovanie v četyrëkh glavach s preduvedomleniem, neliričeskim otstupleniem i epilogom", *Novoe literaturnoe obozrenie*, № 67 (2004). L'articolo è consultabile al seguente link: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassičeskaja-tradicija.html> [ultima consultazione maggio 2026].

(*Priključenija Erasta Fandorina*¹⁵). Parte degli studi, infatti, affronta tale tematica in relazione alla costruzione dell'eroe. G. Ciplakov¹⁶, ad esempio, ha dimostrato che la mentalità di Erast Fandorin è costruita sui principi del *dao*, il concetto di “via” nel Taoismo, perché come sostengono S. Sorokin e A. Kazačkova l'eroe è binario, situato al crocevia tra Oriente e Occidente (SOROKIN 2011: 264-268; KAZAČKOVA 2013: 127-129). T. Snigirëva e A. Snigirëv, invece, hanno condotto un'analisi estremamente innovativa delle interpolazioni linguistiche presenti nell'opera di Akunin, concentrandosi anche sulle interpolazioni in lingua giapponese (SNIGIRËVA, SNIGIRËV 2014: 75-83). Lo studio, tuttavia, è stato limitato solo ai romanzi del ciclo di Fandorin, mancando un'analisi complessiva della produzione dell'Autore. Uno dei contributi più completi, sebbene anche in questo caso relativo solo al ciclo di Fandorin, è lo studio di L. Kikhney, M. Selemenëva e K. Gereykhanova, in cui è stata riscontrata la presenza di un codice culturale giapponese inscritto nei romanzi della serie *Le avventure di Erast Fandorin*. Gli autori hanno evidenziato, inoltre, la doppia identità russo-giapponese del protagonista e i conflitti culturali che ne derivano (KIKHNEY ET. AL. 2021: 437-445). In generale, la tendenza intertestuale di Akunin, che si nutre della cultura e della letteratura giapponese, è stata indagata con particolare attenzione nel romanzo *Il Carro di Diamante* (*Almaznaja kolesnica*¹⁷), l'opera del ciclo di Fandorin che, più di tutte, è immersa nel “mondo giapponese”. Gli studi a riguardo si sono focalizzati in particolare sulla struttura del romanzo che riproduce uno *haiku*¹⁸, oppure sulla presenza di un *pastiche* del racconto *Il tenente-capitano Rybnikov* (*Štabs-kapitan*

¹⁵ Romanzi gialli ambientati nel XIX secolo e pubblicati da Akunin tra il 1998 e il 2023. La serie si compone dei romanzi *Azazel* (*Azazel*'), *Gambetto turco* (*Tureckij gambit*), *Leviatano* (*Leviafan*), *La morte di Achille* (*Smert' Achillesa*), *Incarichi speciali* (*Osobyje poručenija*), *Il consigliere di stato* (*Statskij sovetnik*), *Incoronazione, o l'ultimo dei Romanov* (*Koronacija, ili poslednij iz Romanov*), *Colei che ama la morte* (*Ljubovnica smerti*), *Celui che ama la morte* (*Ljubovnik smerti*), *Il Carro di Diamante* (*Almaznaja kolesnica*), *Yin e Yang* (*In' i Jan*), *Il rosario di giada* (*Nefritovye četki*), *Tutto il mondo è teatro* (*Ves' mir teatr*), *La città nera* (*Černyj gorod*), *Pianeta acqua* (*Planeta voda*) e *Non dico addio* (*Ne proščajus'*).

¹⁶ Georgij Ciplakov, “Zlo, vznikajuščee v doroge, i dao Erasta”, *Novyj Mir*, №11 (2001). L'articolo è consultabile al seguente link: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/11/zlo-voznikayushhee-v-doroge-i-dao-erasta.html?ysclid=lsdhw95q7k172315651 [ultima consultazione maggio 2026].

¹⁷ Boris Akunin, *Almaznaja kolesnica* (Mosca: Zacharov, 2002).

¹⁸ Lo *haiku* (俳句) è un componimento poetico breve composto da 3 versi e 17 more che segue lo schema 5-7-5. Per “more” si intende l'unità ritmica di base più piccola della sillaba. La lingua giapponese è foneticamente regolare, per questo usa alla base della sua fonetica le more e non le sillabe.

Rybnikov) di Aleksandr Kuprin¹⁹ (SOCENKO 2015: 106-111; KOVALĚVA, ŠIŠKINA 2017: 18-24; TVERITINOVA 2017: 155–160). Ancora relativamente all’inter testo di Kuprin, in un contributo particolarmente interessante L. Galvane ha analizzato la presenza di personaggi russo-giapponesi nella letteratura russa contemporanea, presentando una profonda analisi della psicologia di Aleksandr Rybnikov, antieroe del romanzo *Il Carro di Diamante* (GALVANE 2010: 69-87). Da ciò si evince che non è stata ancora condotta un’analisi sistematica e una tassonomia dei motivi giapponesi iscritti nella produzione di Boris Akunin. I riferimenti alla cultura, alla letteratura e alla spiritualità giapponese, infatti, non costituiscono elementi marginali o decorativi, ma componenti significative della costruzione narrativa e della sua poetica complessiva.

Questa ricerca si muove pertanto nello spazio liminale degli studi letterari comparati e imagologici, oltre che dell’analisi testuale. L’impianto di analisi si origina, infatti, a partire da una presentazione delle caratteristiche generali della prosa di Akunin, in cui si evidenzia l’eccezionalità del nostro Autore, capace, a differenza dei suoi contemporanei, di rapportarsi al Giappone sia come un esperto yamatologo sia come uno scrittore la cui spiccata sensibilità artistica e letteraria è riuscita a cogliere l’identità di un popolo e di una cultura, infondendo la sua conoscenza in romanzi di spiccato valore letterario, accessibili a chiunque. Grigorij Čchartisvili/Boris Akunin, come intendiamo dimostrare, ha infatti dedicato la sua vita a promuovere gli scambi culturali tra Russia e Giappone. Il corpus su cui si è basata, invece, l’analisi testuale che ha interessato il secondo e il terzo capitolo trae origine dalla eterogenea e particolarmente prolifica produzione di Boris Akunin/Grigorij Čchartisvili, articolata in commedie e drammi, romanzi, *povesti*, *sbornik*, saggi e opere sperimentali. Il criterio di selezione si è fondato sulla ricorrenza di citazioni, allusioni e interpolazioni linguistiche riconducibili all’ambito giapponese, nonché sulla loro rilevanza all’interno della produzione dell’Autore. Il corpus è pertanto di natura tematica e non

¹⁹ Pavel Basinskij, “Pavel Basinskij ob ‘Almaznoj kolesnice’ Borisa Akunina”, *Russkij Žurnal* (2003). L’articolo è consultabile al seguente link: <https://web.archive.org/web/20131024053916/http://www.russ.ru/pole/2003-Pavel-Basinskij-ob-Almaznoj-kolesnice-Borisa-Akunina> [ultima consultazione maggio 2026]. E ancora a riguardo citiamo: Julija Kočetkova, “Rossija i Japonija v romane Borisa Akunina ‘Almaznaja kolesnica’”, *Issledovanija molodych učënych* 13, №5 (2019). L’articolo è consultabile al seguente link: <https://mgpu-media.ru/issues/issue-13/ethno-cultural-space/russia-japan-novel-akunin.html> [ultima consultazione maggio 2026].

esaustiva, e consente di analizzare in modo sistematico le modalità attraverso cui tali elementi vengono integrati nella poetica di Akunin. L'analisi si concentra allora sulle serie di *detektivy* che hanno riscosso un successo mondiale: *Le avventure di Erast Fandorin*, *Le avventure di Masahiro Shibata* (*Priključenija Masachiro Sibaty*²⁰) e *Le avventure del maestro* (*Priključenija magistra*²¹). L'analisi interessa anche opere parte della produzione votata alla sperimentazione con i generi letterari, ovvero le serie *Generi* (*Žanry*²²), *A braccetto con la morte* (*Smert' na bruderšaft*²³) e *Piovra* (*Os'minog*²⁴). Il corpus comprende anche i testi scritti a quattro mani da Čhartišvili e l'identità letteraria Akunin, ovvero la serie *Album di famiglia*, la raccolta *Storie dal cimitero* (*Kladbiščenskie istorii*²⁵), nonché opere indipendenti: *Foto come hokku* (*Foto kak chokku*²⁶), *Un russo in Inghilterra: Guida autodidatta alla narrativa* (*Russkij v Anglii: Samoučitel' po belletristike*²⁷) e *Favole dei popoli del mondo* (*Skazki narodov mira*²⁸). Opere dell'Autore di carattere più saggistico sono state utilizzate come materiale per l'analisi testuale, facciamo riferimento al saggio *Lo scrittore e il suicidio* (*Pisatel' i samoubijstvo*²⁹), la serie storico-divulgativa *Amore per la storia* (*Ljubov' k istorii*³⁰) e l'opera *Il mio calendario* (*Moj Kalendar'*³¹). In particolare, i romanzi del ciclo di Fandorin costituiscono la componente principale del corpus, l'insieme di testi

²⁰ Dilogia composta dai romanzi *Semplicemente Masa* (*Prosto Masa*) e *Yama* (*Jama*), in cui il protagonista è Masa, ritornato in Giappone dopo la morte di Fandorin.

²¹ Serie costituita da quattro romanzi: *Altyn-Tolobas*, *Letture extracurricolari* (*Vneklassnoe čtenie*), *F.M.* e *Il falco e la rondine* (*Sokol i lastočka*) con protagonista il nipote di Fandorin, Nicholas.

²² La serie è composta dai romanzi *Libro per bambini* (*Detskaja kniga dlja mal'čikov*), *Romanzo di spionaggio* (*Špionskij roman*), *Fantascienza* (*Fantastika*), *Quest* (*Kvest*) e *Libro per bambine* (*Detskaja kniga dlja devoček*).

²³ La serie è composta dai romanzi *Il neonato e il diavolo* (*Mladenec i čert*), *Il tormento di un cuore infranto* (*Muka razbitogo serdca*), *L'elefante volante* (*Letajuščij slon*), *I figli della Luna* (*Deti Luny*), *Un uomo strano* (*Strannyj čelovek*), *Risuona, tuono della vittoria!* (*Grom pobedy, razdavajsja!*), *“Maria”, Maria...* (*«Marija», Marija...*), *Niente di sacro* (*Ničego svjatogo*), *Operazione “Transito”* (*Operacija «Tranzit»*) e *Il battaglione degli angeli* (*Batal'on angelov*).

²⁴ La serie si compone dei romanzi *La rana di Bashō* (*Ljaguška Basė*) e *Sulažin*.

²⁵ Boris Akunin, Grigorij Čhartišvili, *Kladbiščenskie istorii* (Mosca: AST, 2005). Opera sperimentale costituita da saggi scritti da Čhartišvili arricchiti da racconti ad opera di Akunin, ed integrati con fotografie scattate dall'Autore. Il lavoro ha impegnato “i due autori” dal 1999 al 2004, ed è stato pubblicato successivamente nel 2005 con lo pseudonimo Akunin-Čhartišvili.

²⁶ Boris Akunin, *Foto kak hokku* (Mosca: Zacharov, 2011).

²⁷ Boris Akunin, *Russkij v Anglii: Samoučitel' po belletristike* (Mosca: Al'pina Pablišer, 2022).

²⁸ Boris Akunin, *Skazki narodov mira* (Mosca: AST, 2021).

²⁹ Grigorij Čhartišvili, *Pisatel' i samoubijstvo* (Mosca: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999).

³⁰ Si compone delle opere *Amore per la storia* (*Ljubov' k istorii*), *Il mistero più enigmatico e altri racconti* (*Samaja tajnstvennaja tajna i drugie sjužety*) e *La sentinella del Nord e altri racconti* (*Severnyj časovoj i drugie sjužety*).

³¹ Boris Akunin, *Moj Kalendar'* (Londra: BAbook, 2023).

in cui l'elemento giapponese è più pervasivo, profondamente infuso nella costruzione degli eroi e dell'ambientazione storica, nella struttura del testo, nella lingua, e che si ramifica in un sincretico intertesto. La serie narra delle avventure e delle avvincenti indagini di Erast Petrovič Fandorin e del suo fedele servitore giapponese Shibata Masahiro³² che si svolgono a cavallo tra Ottocento e Novecento, ripercorrendo i tumultuosi ultimi anni dell'Impero russo, il declino dei Romanov e la tragica fine dell'epoca imperiale, sino ai primi anni dell'esperienza rivoluzionaria. L'arco narrativo, si sviluppa infatti a partire dal 1876, quando da impiegato presso la polizia di Mosca, Fandorin fa carriera, divenendo prima viceconsole dell'Impero russo in Giappone – dove incontra Masa, all'epoca un giovane membro della *yakuza* – poi consigliere di stato e infine leggendario detective, sino alla sua morte nel 1921. L'elemento giapponese fa la sua apparizione a partire dal terzo romanzo della serie, ovvero *Leviatano* (*Leviafan*³³), divenendo successivamente elemento connotativo di tutta l'opera. Il corpus è costellato di numerosi personaggi giapponesi, identità eterogenee, psicologie stratificate che rappresentano differenti tipi umani. Nella presente introduzione, riteniamo opportuno fornire una panoramica preliminare degli eroi giapponesi la cui funzione simbolica è stata esaminata per l'analisi letteraria delle opere di Akunin. Il primo personaggio giapponese che Fandorin incontra è Aono Gintaro, nobile giapponese e studente di medicina dell'Università "Sorbona", personaggio del romanzo *Leviatano*. Nel romanzo *Il Carro di Diamante*, ambientato nel Giappone del 1878, i personaggi più importanti per la trama e lo sviluppo dell'elemento giapponese sono Masa, Shiota, l'assistente del console russo, il furbo e machiavellico Don Tsurumaki, Ōkubo Toshimichi³⁴, personaggio storico che vive e si muove nell'opera di Akunin, e ancora la geisha Midori, il *ninja*³⁵ Momochi Tamba e il

³² I nomi giapponesi sono scritti secondo le convenzioni della lingua giapponese che prevedono la scrittura del cognome prima del nome.

³³ Boris Akunin, *Leviafan* (Mosca: Zacharov, 1998).

³⁴ Originario della provincia di Satsuma (oggi Kagoshima), Ōkubo Toshimichi (1830–1878) è stato uno dei principali leader politici del periodo Meiji, considerato insieme a Saigō Takamori e Kido Takayoshi una delle figure chiave della Restaurazione Meiji. Fu assassinato nel 1878 da samurai estremisti che non accettavano le sue riforme e, in particolare, le repressioni delle rivolte dei samurai dissidenti.

³⁵ I *ninja* (忍者) erano guerrieri-mercenari attivi in Giappone tra il XIV e il XVII secolo, specializzati nelle arti dello spionaggio, del sabotaggio, dell'infiltrazione, della guerriglia e dell'assassinio, assoldati dai signori feudali per svolgere missioni segrete. Oggi, i *ninja* sono diventati parte della cultura pop giapponese, soprattutto grazie al successo mondiale del manga *Naruto* di Kishimoto Masashi,

misterioso antieroe Rybnikov. Nel ciclo di Masa, invece, i personaggi che nutrono e alimentano l'intreccio sono i genitori dell'eroe, Shirakawa no Tatsumasa e O-Suzu, la cortigiana Orin, il temibile antieroe Tadaki Sahei, il Sandaime (lett. "terzo nella successione"), ovvero il terzo capo della banda *yakuza* Hinomaru-gumi, e la furba Marie Sayama, eroina femminile e interesse amoroso del protagonista. Nel romanzo *Quest (Kvest)*³⁶, "ricerca", della serie *Generi* troviamo, invece, i personaggi di Samurai e Sota-san; infine, nella serie *Le avventure del maestro* ci vengono presentati i personaggi di Inuyasha e del pappagallo Andoku.

Nel contesto della letteratura russa contemporanea l'opera di Boris Akunin assume consapevolmente il ruolo di intermediario tra la cultura russa e la cultura giapponese, incarnando la tendenza della letteratura russa all'interculturalità. La produzione del nostro è eclettica e proteiforme, infusa dell'anima di culture altre, un continuo incrociarsi di alterità. Attraverso questo psichedelico intreccio di identità, l'Autore indugia in riflessioni sulla cultura, la letteratura e la storia russa, sul presente e il futuro del suo Paese.

ambientato in un mondo immaginario abitato da *ninja*, divisi in villaggi segreti, ognuno con le proprie tradizioni e caratteristiche.

³⁶ Boris Akunin, *Kvest* (Mosca: Zacharov 2008).

CAPITOLO 1. LE IDENTITÀ AUTORIALI DI GRIGORIJ ČHARTIŠVILI: IL PROGETTO LETTERARIO BORIS AKUNIN

La dissoluzione dell'Unione Sovietica e la tragica conclusione dell'utopia socialista hanno provocato mutamenti singolarissimi in ambito politico, sociale, economico e identitario, mentre ripercussioni decisive e di notevole impatto si sono verificate in seno al contesto letterario della “nuova Russia”, investendo anche il settore editoriale. Dagli slittamenti politici e sociali sono emerse nuove tendenze letterarie che hanno profondamente modificato la concezione della creazione artistica della prima generazione di scrittori postsovietici. La nuova *intelligencija* emersa in questo caos ipertrofico ed endemico, figlia di un'epoca di tumultuosi cambiamenti, è stata ribattezzata generazione “P” da Viktor Pelevin. In tale contesto straniato e straniante la letteratura si rivela dunque capace più di altre forme d'arte di cogliere lo spirito del tempo, incarnato dal senso di smarrimento e disillusione di questa una nuova generazione di scrittori, la cui produzione si fa portavoce del cambiamento epocale che la Russia stava affrontando. La tragica conclusione del progetto sovietico aveva infatti provocato un doloroso vuoto di valori, colmato dalle forme artistiche e culturali più svariate. È in questo clima di cambiamento e nella ritrovata libertà che aveva investito la Russia postsovietica negli anni '90 del Novecento che assistiamo ad un ripensamento della letteratura stessa. Nel contesto letterario russo tradizionalmente polarizzato in letteratura cosiddetta “alta” e letteratura altrimenti detta “bassa” emerge uno stadio intermedio della letteratura, definito letteratura “di mezzo”, o più comunemente “*middl-literatura*”³⁷, così come si sviluppa, pur se tardivamente rispetto all'Occidente, una letteratura “di massa”, in Russia ritenuta tradizionalmente mediocre.

³⁷ Sergej Čuprinin, “Zvonom ščita”, *Znamja*, №11 (2004). Čuprinin parla di un “tipo di letteratura che, stratificandosi, si colloca tra la letteratura alta ed elitaria, e la letteratura popolare e di intrattenimento, generata dalla loro interazione dinamica e che, sostanzialmente, elimina l'eterna opposizione tra di esse” (Тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними). L'articolo è consultabile al seguente link: <https://znamlit.ru/publication.php?id=2500> [ultima consultazione febbraio 2026].

Nei primi anni Duemila, il dibattito sulla letteratura di massa era ancora relativamente agli esordi nel contesto della letteratura russa ed era caratterizzato da una peculiare abbondanza di terminologia sinonimica. D. Possamai cita a riguardo i termini *massovaja literatura*, *potrebitel'skaja literatura*, *populjarnaja literatura*, *razvlekatel'naja literatura*, *belletrističeskaja literatura*, ecc., o ancora parla di *sub-*, *para-*, o *psevdo-literatura*³⁸. A questa letteratura viene comunemente contrapposta la cosiddetta letteratura “alta”, intrinsecamente considerata di valore secondo una legge immutabile in seno allo spazio letterario. Si comprende allora come la natura del dibattito non sia una questione puramente terminologica, ma riguardi piuttosto lo stato di indeterminatezza che caratterizza le discussioni intorno al concetto di “letteratura di massa” e all’assenza di una chiara modalità per designare quelle che sono a tutti gli effetti due letterature. La definizione offerta proprio da Possamai sembra risolvere, almeno in parte, questo dibattito, perché considera letteratura di massa “qualsiasi opera nata in seno alla società di massa, cioè all’interno di fenomeni come il consumismo, i mass-media, l’industria culturale etc.”³⁹. Il concetto di “letteratura di massa” dovrebbe allora avere una valenza intrinsecamente neutrale, poiché definisce non opere considerate mediocri e di modesto valore, bensì le modalità di produzione e di diffusione che seguono le nuove tendenze letterarie e sociali della nostra contemporaneità. Ne consegue che anche la rigida suddivisione e classificazione dei generi in “alto” e “di massa” diventa opinabile, suggerendo la necessità di valutare queste differenze all’interno di ogni singolo genere letterario⁴⁰. Al fenomeno della letteratura di massa, diffusosi in Russia dopo la dissoluzione dell’Unione Sovietica e l’abolizione della censura, in un’epoca in cui i confini tra le istituzioni e i generi letterari iniziano a cedere al peso delle nuove correnti culturali e sociali, quasi come se la caduta del muro di Berlino avesse liberato tutta una serie di forze silenti sino a quel momento, come era già avvenuto in Occidente, anche in Russia si assiste così alla creazione di uno stadio intermedio della letteratura. Le istituzioni letterarie, considerate incontestabili, immanenti ed immutabili, si aprono ad una maggiore

³⁸ Donatella Possamai, “Invito alla discussione: alcune riflessioni sul concetto di letteratura di massa oggi in Russia”, *Bollettino 900*, Vol. I-II, №1-2 (2002). L’articolo è consultabile al seguente link: <https://boll900.it/numeri/2002-i/Possamai.html> [ultima consultazione febbraio 2026].

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

fluidità tra generi, forme e stili letterari tale che in Russia emerge una letteratura detta “di mezzo”, destinata ad un pubblico abbastanza erudito da apprezzare i virtuosismi di uno stile ricco di citazioni e riferimenti letterari, al contempo capace di intrattenere i lettori. D’altro canto, servendosi di generi solitamente associati alla letteratura di massa (romanzo giallo, d’avventura, fantascientifico, e così via) lo scrittore di opere della *middle literature* è più attento alle modalità comunicative che al messaggio connaturato nell’opera, preferendo dunque un linguaggio che intende essere facilmente comprensibile, ma non per questo meno colto. Di conseguenza, anche gli obiettivi della scrittura subiscono importanti mutamenti: se per gli autori della cosiddetta letteratura “alta” il riconoscimento si fonda principalmente sul valore intrinseco dell’opera, per gli scrittori di letteratura di massa l’aspirazione si orienta piuttosto verso il consenso del pubblico e il successo commerciale, considerati elementi costitutivi del processo creativo.

In questo contesto letterario in fermento, il 1° maggio 1998 da un “lontano passato” emerge la figura di Boris Akunin, considerato da molti il fautore della *middl-literatura*⁴¹ (POSSAMAI 2006: 27-35), poiché capace di combinare i due poli “alto” e “basso” della letteratura russa per generare un prodotto letterario di intrattenimento e, al contempo, una prosa caratterizzata da squisite citazioni letterarie che si snodano e si intrecciano in riflessioni e commenti sulla contemporaneità, servendosi di una prospettiva storica. Proprio l’uso dell’ambientazione storica per filtrare il presente, la sua poetica e la sua ideologia costituiscono indubbiamente alcune delle caratteristiche che distinguono Akunin da altri scrittori della letteratura di massa. La sua produzione è infatti capace di soddisfare le richieste del mercato editoriale odierno, in linea con le caratteristiche della letteratura di massa, pur preservando una ricercatezza stilistico-formale che prova – con brillanti risultati – ad imitare quella dei grandi maestri Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj e Nikolaj Gogol’. Il contesto letterario promosso dal secondo postmodernismo⁴², dove viene a mancare la componente elitaria tipica invece del

⁴¹ *Ibidem*. E ancora a riguardo si citano Čuprinin, “Zvonom ščita” e Mitsuyoshi Numano, “Granica japonskoj literatury i ee sdvigi v mirovom kontekste”, *Inostrannaja literatura*, №8 (2002). L’articolo è consultabile al seguente link: <https://vk.com/@japaniselife-micuesi-numano-granica-yaponskoi-literatury-i-ee-sdvigi-v-mi> [ultima consultazione maggio 2026].

⁴² Possamai identifica due fasi del postmodernismo russo. La prima, che di fatto riprende i dettami del modernismo, è stata definita “eroica” e datata dall’inizio degli anni ’60 alla fine degli anni ’80 del Novecento. La fase successiva e più contemporanea viene definita “supermodernismo”, perché ha

modernismo e del primo postmodernismo, crea uno spazio in cui i confini tra cultura “alta” e cultura “bassa” diventano più labili. Questo processo nel contesto letterario russo contemporaneo ha creato “uno spazio culturale tipologicamente nuovo, dove gli antichi luoghi dell’organizzazione del materiale nel testo non sono più in vigore”⁴³ (POSSAMAI 2006: 33). La produzione postmodernista di Akunin si inserisce in questo spazio sincretico e si afferma quale simulacro di questi nuovi mutamenti, sfruttando a suo vantaggio l’assenza di confini e creando una letteratura votata all’intrattenimento, ma non per questo mediocre, che in Occidente e in Giappone occupa da tempo un posto di rilievo nel panorama letterario. Nella Russia presovietica l’unica letteratura considerata “di valore” rispettava specifici canoni e ad essa erano associati determinati generi letterari. Ciò che si collocava al di fuori di questo canone letterario veniva spesso contrassegnato dallo stigma di una produzione ritenuta di scarsa rilevanza e relegata alla sfera della letteratura popolare. Anche nei primi anni ’90 questi due poli opposti occupavano due diverse nicchie del mercato letterario e non interagivano tra loro. Il primo tentativo di conciliare letteratura “alta” e letteratura “bassa” è stato intrapreso dunque da Akunin – come lui stesso ha evidenziato nell’intervista riportata nella presente ricerca (cfr. § Appendice 1) – ispirato dal medesimo processo che da tempo ormai si è imposto nella letteratura giapponese. Con il termine *jun bungaku* (純文学), “letteratura pura”, viene infatti designata la letteratura cosiddetta “alta”; il termine da solo presuppone dunque l’esistenza di una letteratura “non pura”, detta *taishū bungaku* (大衆文学), letteralmente “letteratura popolare”. Nel contesto giapponese queste “due letterature” occupavano due livelli valoriali distinti dello spazio letterario, tanto che per le opere della *jun bungaku* è stato istituito nel 1935 il Premio Akutagawa⁴⁴ e lo stesso anno il Premio Naoki per le opere della *taishū bungaku*⁴⁵. I premi sono stati fondati entrambi dall’editorialista Kikuchi Kan e

origine dal concetto di “supermodernità” di Marc Augé che individua nell’eccesso la principale caratteristica connotativa del nostro tempo.

⁴³ Testo originale: “[...] un espace culturel typologiquement nouveau, où les anciennes lois de l’organisation du matériau dans le texte ne sont plus en vigueur”.

⁴⁴ Il Premio Akutagawa è uno dei premi letterari più prestigiosi del Giappone ed è stato istituito in memoria di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), uno degli scrittori giapponesi più importanti della letteratura moderna. Tra le sue opere più note si ricordano, in particolare, i racconti *Rashōmon* e *Nel boschetto*.

⁴⁵ Numano, “Granica japonskoj literatury i ee sdvigi v mirovom kontekste”.

finanziati dalla sua casa editrice, la “Bungei Shunjū”, e si completano a vicenda, dimostrando la compresenza e il rapporto osmotico che sussiste tra letteratura “alta” e “bassa”. Dopo la Seconda guerra mondiale si è assistito ad un loro progressivo avvicinamento e alla quasi totale scomparsa di confini, sicché scrittori dichiaratamente parte della *jun bungaku* hanno vinto il Premio Naoki e viceversa, riflesso del sempre più evidente cambiamento nella coscienza dei lettori e nell’approccio degli scrittori⁴⁶. Nel tentativo di colmare questo divario tra letteratura “pura” e “impura” è emerso un genere che è stato definito “*chūkan shōsetsu*” (中間小説), “romanzo di medio livello”, un termine ormai desueto ma introdotto per definire le opere che non sono parte né della *jun bungaku* né della *taishū bungaku* e, più in generale, il processo che tenta di integrarle. Risulta particolarmente degno di nota che Mishima Yukio⁴⁷, uno degli scrittori più rappresentativi della *jun bungaku*, abbia prodotto un numero notevole di romanzi riconducibili al genere dello *chūkan shōsetsu*. Pertanto, nel contesto letterario giapponese assistiamo ad un fluire inarrestabile di opere e scrittori, laddove i confini non sono immutabili, ma flessibili, veicolando la produzione di nuova letteratura, di nuova cultura⁴⁸. Autori di letteratura “pura” si dedicano così alla scrittura di romanzi della letteratura di massa per sperimentare nuovi generi e stili, oppure perché desiderosi di ampliare il pubblico di lettori. Un processo analogo inizia in Russia negli anni ’90 quando con la dissoluzione dell’Urss la letteratura russa è passata dall’essere caratterizzata da tre letterature – ufficiale, d’emigrazione e underground – ad un ulteriore pluralismo, al quale sta ancora cercando di adattarsi. E forse non è un caso che questo processo abbia coinvolto Akunin, uno scrittore emblema della Russia postsovietica, le cui opere abbondano di riferimenti alla letteratura e alla cultura giapponese, un autore che ha contribuito allo sviluppo dell’immagine russa del Giappone e alla diffusione della cultura giapponese come motivo nella letteratura russa contemporanea.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Mishima Yukio (1925-1970), pseudonimo di Hiraoka Kimitake, è stato uno scrittore, poeta, drammaturgo, regista, attore e saggista giapponese, una delle figure chiave del XX secolo. Tra le sue opere più famose si ricordano *Il padiglione d’oro* (*Kinkakuji*) e *Confessioni di una maschera* (*Kamen no kokuhaku*). Fervente nazionalista e dedito al culto della disciplina, nel 1970 commise il tradizionale suicidio rituale dei samurai, il *seppuku* – anche noto come *harakiri* – dopo il fallimento di un colpo di stato.

⁴⁸ Numano, “Granica japonskoj literatury i ee sdvigi v mirovom kontekste”.

È proprio in questo contesto di trasformazioni epocali che Grigorij Šalvovič Čhartišvili emerge come uno degli autori di maggior successo nella Russia postsovietica ed uno degli scrittori chiave nel processo di sviluppo della letteratura russa contemporanea con all'attivo più di sessanta libri, la quasi totalità pubblicata servendosi di diversi alter ego letterari e – non meno importante – l'uomo che si nasconde dietro la maschera di Boris Akunin. I suoi interessi spaziano dalla scrittura di romanzi alla critica letteraria, passando per la traduzione letteraria, il teatro e l'attivismo politico. La sua prosa si distingue per l'uso innovativo delle tecniche del postmodernismo, per aver rivoluzionato il genere del *detektiv*, e la centralità della narrativa storica nella sua produzione, per la sperimentazione letteraria, il continuo dialogo con il suo pubblico, e la tendenza all'interculturalità, particolarmente evidente nell'ampia gamma di riferimenti alla cultura giapponese, ed altre lingue e letterature straniere. Conosciuto nel panorama letterario mondiale soprattutto con lo pseudonimo di Boris Akunin, Čhartišvili nasce il 20 maggio del 1956 nella Georgia sovietica da padre ufficiale d'artiglieria e da madre docente di lingua e cultura russa dell'Università statale di Mosca (MGU). Due anni dopo la sua nascita, la famiglia si trasferisce a Mosca, in un certo qual modo alienandolo dalla sua identità georgiana. Nel 1973 si diploma alla Scuola inglese N°36 e lo stesso anno si iscrive al dipartimento storico-filologico dell'Istituto dei paesi dell'Asia e dell'Africa della MGU, dove studia lingua e letteratura giapponese, laureandosi nel 1979 come storico e yamatologo. Terminati gli studi, inizia a muovere i primi passi come critico letterario e traduttore, scrivendo principalmente di letteratura giapponese e traducendo per diletto le opere di Mishima. La Glasnost' di Michail Gorbačëv e il clima di distensione conseguentemente venutosi a creare nella seconda metà degli anni '80 del Novecento indeboliscono lo stretto controllo della censura, permettendo la pubblicazione delle sue prime traduzioni sulla rivista "Inostrannaja literatura". Akunin è stato il primo studioso russo a tradurre le opere di Mishima, la cui pubblicazione fino a quel momento era ritenuta inaccettabile, poiché lo scrittore era considerato un militarista, sadico e perverso. Leggere gli originali giapponesi, tuttavia, permette al giovane Grigorij di scoprire nuovi aspetti della sua produzione e penetrare l'universo letterario di uno scrittore dallo spiccato talento, la cui prosa è infusa di una passionalità quasi adolescenziale. Riconosciuto il talento di Čhartišvili, il caporedattore di "Inostrannaja literatura", Aleksej Nikolaevič

Slovesnyj, gli propone successivamente di entrar a far parte della redazione. Dal 1986 al 2000 è a capo della sezione orientale e dal 1994 al 2000 caporedattore, finché non abbandona la rivista per dedicarsi unicamente alla scrittura. In questo periodo della sua carriera, Čhartišvili ha notevolmente contribuito alla diffusione della cultura e della letteratura giapponese prima in Unione Sovietica e poi in Russia. Per questo impegno, a cui da sempre si dedica con passione e da cui traspare una sentita vocazione per la letteratura giapponese, gli viene assegnato il premio annuale della rivista “Znamja” nel 1996 per l’articolo “L’immagine del giapponese nella letteratura russa” (“Obraz japonca v rossijskoj literature”⁴⁹). Come traduttore è ricordato soprattutto per le sue traduzioni dal giapponese e dall’inglese di autori quali Mishima, Inoue Yasushi⁵⁰, Abe Kōbō⁵¹, Peter Ustinov e T. C. Boyle. Nel 2007 vince il Premio letterario Noma⁵² istituito dalla casa editrice giapponese “Kōdansha” per la migliore traduzione dal giapponese delle opere di Mishima, assegnatogli per la sua capacità di riprodurre con precisione e autenticità artistica lo stile dello scrittore. Nel 2005 riceve un’onorificenza del Ministero degli Affari Esteri del Giappone per il 150° anniversario dell’istituzione delle relazioni interstatali tra Giappone e Russia; nel 2009 viene nominato Cavaliere di 4° grado dell’Ordine del Sol Levante, dichiarando nel suo discorso in presenza dell’ambasciatore giapponese Kono Masaharu che “La Russia si è rivolta verso il Giappone. Se i giapponesi ritengono che io abbia qualche merito in questo, ne sono lieto. Anche se non è così”⁵³. Lo stesso anno viene insignito del Japan Foundation Award for Arts and Culture:

⁴⁹ Grigorij Čhartišvili, “Obraz japonca v rossijskoj literature”, *Znamja*, №9 (1996): 188-200.

⁵⁰ Inoue Yasushi (1907-1991) è stato uno scrittore, poeta e saggista giapponese, noto soprattutto per i suoi romanzi storici ed autobiografici. La sua opera più conosciuta è la novella *La corrida* (*Tōgyū*) che ha vinto il Premio Akutagawa.

⁵¹ Abe Kōbō (1924-1993), pseudonimo di Abe Kimifusa, è stato uno scrittore, drammaturgo, regista teatrale, inventore, saggista, poeta e fotografo giapponese, il cui stile è ispirato al surrealismo kafkiano. La sua opera più famosa è il romanzo *La donna di sabbia* (*Suna no onna*) del 1962 che ha vinto il Premio Yomiuri.

⁵² In giapponese Noma Bungei Shō (野間文芸賞), è un premio annuale assegnato ai migliori libri pubblicati in Giappone e appartenenti a vari generi letterari. Il premio è stato fondato nel 1941 dalla Noma Service Association in memoria di Noma Seiji, fondatore della casa editrice “Kōdansha”. Il premio ha contribuito alla scoperta di alcuni degli scrittori giapponesi più celebri, tra questi Murakami Haruki.

⁵³ Nina Ivanova, “Akunin stal Solncem Japonii”, *TimeOut* (2009). Testo originale: «Россия повернулась лицом к Японии. Если японцы считают, что в этом есть какая-то моя заслуга, мне приятно. Даже если это не так». L’articolo è consultabile al seguente link: <https://www.timeout.ru/msk/feature/4483> [ultima consultazione febbraio 2026].

Per aver introdotto la letteratura e la cultura giapponese ai lettori russi attraverso le sue traduzioni, i suoi contributi accademici e una vasta gamma di scritti creativi che includono una serie di romanzi gialli, e per i suoi contributi allo scambio culturale tra Giappone e Russia⁵⁴.

Nel 2014 si oppone, insieme ad altri membri dell'*intelligencija*, all'annessione russa della Crimea. Abbandona la Russia lo stesso anno e dichiarando in più occasioni l'intenzione di non ritornarvi, poiché in disaccordo con la linea politica intrapresa dal suo Paese. Inizia così a vivere contemporaneamente in Francia, Spagna e Gran Bretagna, in quello che considera un beneficio per la sua attività letteraria. Questa sorta di stile di vita nomade costituisce, infatti, uno dei segreti della sua prolificità, permettendogli di trovare la giusta concentrazione per dedicarsi a più lavori contemporaneamente e a pubblicare più libri in uno stesso anno⁵⁵. Strenuo oppositore del governo di Vladimir Putin e dell'invasione russa in Ucraina, nel giugno del 2022 Čhartišvili fonda insieme a Michail Baryšnikov e Sergej Guriev il progetto "True Russia" ("Nastojščaja Rossiija") per sostenere ed aiutare i rifugiati ucraini. Divenuta una voce forte e risonante dell'opposizione, a carico di Akunin sono stati aperti vari procedimenti penali, tra cui l'accusa di terrorismo; risulta infatti nella lista dei terroristi e degli estremisti, e nell'elenco degli *inoagenty* del Ministero della Giustizia della Federazione Russa. Le sue posizioni politiche e le accuse a suo carico hanno provocato l'interruzione delle collaborazioni con la casa editrice "Zacharov", con la casa editrice "AST", con la catena "Čitaj-gorod" e il sito Litres.ru. Dal 27 gennaio 2024 è ufficialmente considerato un ricercato. Nonostante ciò, la vendita dei suoi libri non ha subito cali considerevoli per merito del sito e dell'applicazione BAbok, dove è possibile acquistare tutte le opere legate ai numerosi e variegati progetti letterari di Čhartišvili e dei suoi numerosi alter ego, nonché le opere di altri scrittori dissidenti.

Grigorij Šalvovič esordisce ufficialmente sulla scena letteraria "nascondendo" la sua identità nelle vesti dell'alter ego "Boris Akunin" e solo successivamente, nel

⁵⁴ "The Japan Foundation Award" (2009). Testo originale: "For introducing Japanese literature and culture to Russian readers through his translations, scholarly works, and a diverse range of creative writing that includes a series of mystery novels, and for his contributions to cultural exchange between Japan and Russia". L'articolo è consultabile al seguente link: <https://www.jpf.go.jp/e/about/award/archive/2009/index.html> [ultima consultazione febbraio 2026].

⁵⁵ Video "Boris Akunin iz Londona: 'Ja ne vernus', moj dom teper' tut" (2019) dal canale YT "A pogovorit'?".... Il video è consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=nrJpDBHWzyl> [ultima consultazione febbraio 2026].

1999, quando l'identità di Akunin era ancora celata al pubblico, pubblica il saggio *Lo scrittore e il suicidio*, non un romanzo giallo, ma un trattato socio-letterario. L'opera, divisa in due parti, ovvero “Čelovek i samoubijstvo” e “Pisatel' i samoubijstvo”, trae linfa creativa dal considerevole materiale documentale raccolto dall'Autore in relazione al tema dei suicidi letterari. Nel saggio, Čhartišvili analizza oltre 350 biografie di scrittori suicidi di varie nazionalità, sebbene risulti evidente un interesse prevalente per gli scrittori di nazionalità russa, anglofona e giapponese. Il testo mette a confronto le modalità con cui varie culture in momenti storici diversi percepiscono ed interpretano il tema della morte, senza mai esprimere alcun giudizio etico sulla controversa questione del suicidio. L'opera si snoda e si articola in una profonda e singolarissima analisi dell'istituto del suicidio nella vita e nel destino di scrittori e poeti, anime creative e particolarmente inclini ad esplorare il proprio mondo interiore. Dall'accurato studio condotto dall'Autore, possiamo immediatamente notare che l'animo degli scrittori giapponesi risulta – come testimoniano le biografie di molti letterati – più sensibile al tema, poiché vive dolorosamente il conflitto tra il desiderio personale di individualismo e solitudine in una società che, invece, impone un severo collettivismo. Nel saggio, Čhartišvili illustra – senza mai incorrere in commenti o giudizi di natura ideologica e dimostrando un'evidente padronanza dell'argomento – le modalità con cui la cultura occidentale e la cultura orientale interpretano il suicidio e la morte, mettendone in luce le differenze. L'opera consiste allora in un vero e proprio trattato sociale sul tema del suicidio quale fenomeno culturale che, dolorosamente, investe soprattutto la categoria degli scrittori, al contempo reinterpretando in chiave transnazionale e transculturale il legame tra arte e morte attraverso le vite di scrittori, poeti e filosofi vissuti in epoche e contesti differenti. Il tema del suicidio e le diverse percezioni della morte nella cultura russa quale rappresentante della cultura occidentale e della cultura giapponese quale rappresentante della cultura orientale è stato successivamente trasportato nella prosa di Boris Akunin, che ambienta le sue opere soprattutto nel XIX secolo, epoca particolarmente affetta dalla piaga del suicidio. L'Autore riflette sul tema della morte, oltretutto ricreando e reinterpretando varie tipologie di suicidi della tradizione culturale giapponese in molteplici situazioni narrative (cfr. § 2.3.1), allo scopo di osservarlo attraverso il prisma delle percezioni di

differenti tipi umani, benché non con lo stesso sguardo penetrante e attento che caratterizza invece *Lo scrittore e il suicidio*.

La trasposizione della tematica da Čhartišvili ad Akunin si inserisce all'interno di una più ampia e minuziosamente dettagliata pianificazione della produzione dell'Autore che coinvolge tutte le sue identità letterarie e i progetti ad esse collegati. A riguardo, proprio Čhartišvili/Akunin ha infatti dichiarato⁵⁶ di lavorare a tre progetti in contemporanea e mai ad uno stesso progetto più di due/tre settimane per non incorrere nella noia, riprendendo o mettendo da parte un lavoro in base al desiderio di lavorarci. La scrittura risulta allora in un'attività programmata con attenzione, che segue uno schema definito e ricorrente: un romanzo nasce e si sviluppa dalla scelta di un tema, o di un problema che gli interessa particolarmente, di solito una questione eticamente complessa. Lo scopo ultimo del libro è dunque quello di trovare risposte ai dubbi sollevati da questo determinato argomento, traslando il problema nel contesto di una situazione artificiale creata da Akunin e che chiama "sceneggiatura" ("*scenarij*") del romanzo; successivamente organizza la divisione in capitoli, la trama e i plot twist, elementi che rivelano la realizzabilità di un progetto. Dedicava notevole attenzione alla creazione delle schede complete dei personaggi, redatte senza tralasciare alcun dettaglio della loro vita, del loro carattere, le loro storie personali, la loro psicologia, le loro idee, persino delle comparse. I personaggi e le loro storie si incontrano ed incrociano, andando a costruire di conseguenza le linee di trama, i dialoghi e le descrizioni. La fase finale nell'organizzazione della scrittura consiste nell'annotare attraverso delle "parole codice" ("*kodovye slova*") i punti ancora oscuri sui quali focalizzarsi per rispondere ai quesiti che ruotano intorno al tema scelto per l'opera. Proprio la possibilità di rispondere a queste domande costituisce lo stimolo alla scrittura effettiva del progetto e, infine, alla pubblicazione.

Dal 2007 al 2012 Čhartišvili è impegnato in una nuova fase della sua produzione, questa volta orientata alla sperimentazione con i generi, gli stili e i motivi letterari, al contempo approfondendo il suo interesse per il marketing e strategie di mercato. Il

⁵⁶ Video "“Bez tjažëlogo puti svobodnoj strany ne budet”: Akunin o buduščem Rossii, Putine i literature" (2024) dal canale YT dell'emittente televisiva Dožd'. Il video è consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=PWbBix24KHE> [ultima consultazione febbraio 2026].

nuovo progetto, che chiama Avtory⁵⁷, è correlato e subordinato al progetto autoriale principale, Boris Akunin, ma si compone di due nuove identità letterarie: Anna Borisova, autrice dei romanzi *Lì (Tam)*⁵⁸, *Un tipo creativo (Kreativščik)*⁵⁹, *Stagioni (Vremena goda)*⁶⁰, e A. O. Brusnikin (anagramma esatto di Boris Akunin), ovvero Anatolij Brusnikin, autore dei romanzi *Il nono salvatore (Devjatnyj Spas)*⁶¹, *Un eroe di un altro tempo (Geroj inogo vremeni)*⁶² e *Bellona*⁶³. L'identità di questi autori non è stata rivelata fino al 2012, quando sul blog di Akunin, Čhartišvili ne rivendica la “paternità”. Appare allora evidente che gli pseudonimi e le rispettive identità letterarie sono parte di un progetto omnicomprensivo, organizzato minuziosamente perché ogni alter ego costituisca un'identità artistica con il proprio stile e personalità, la cui produzione, al contempo, arricchisce e sostiene la produzione delle altre identità. Tuttavia, possiamo notare come, con il tempo, la linea di demarcazione che separa le identità letterarie assunte da Čhartišvili sembra diventare sempre più evanescente, così non sorprende che nella seconda edizione delle opere di Borisova e Brusnikin sia apparso anche il nome di Akunin. Il *fil rouge* che lega ogni prodotto letterario associato agli alter ego di Čhartišvili si intreccia in un intricato gioco di identità che si riflette in una prosa eterogenea per tematiche, generi e stili. Il progetto Avtory ha infatti ambizioni sia artistiche che commerciali, perché manifestazione del desiderio di Čhartišvili di sperimentare con nuovi registri e generi, libero dai condizionamenti imposti dalle aspettative dei lettori e affrancandosi dalla ingombrante figura di Boris Akunin. In aggiunta, assumendo le identità di Borisova e Brusnikin, due autori del tutto sconosciuti al grande pubblico, Čhartišvili coltiva il suo interesse per il marketing, sperimentando e testando nuove strategie di mercato. Attraverso la creazione di questi due autori fittizi, egli affronta la sfida di trasformarli in autori di best-seller mediante l'applicazione di diverse strategie promozionali. Per Brusnikin, ad esempio, in collaborazione con la casa editrice “AST” è stato investito un budget

⁵⁷ “Proekt Avtory: Anna Borisova”, *Live Journal* (2012). L'articolo consultabile al seguente link: <https://oleg-lukin.livejournal.com/114937.html?ysclid=m9cpao98f8713790072> [ultima consultazione febbraio 2026].

⁵⁸ Anna Borisova, *Tam* (Mosca: KoLibri, 2008).

⁵⁹ Anna Borisova, *Kreativščik* (Mosca: AST, 2010).

⁶⁰ Anna Borisova, *Vremena goda* (Mosca: AST, 2011).

⁶¹ Anatolij Brusnikin, *Devjatnyj Spas* (Mosca: AST, 2007).

⁶² Anatolij Brusnikin, *Geroj inogo vremeni* (Mosca: AST, 2010).

⁶³ Anatolij Brusnikin, *Bellona* (Mosca: AST 2012).

elevatissimo per la promozione del nuovo autore emergente, rivelandosi una scelta vincente dato il successo di vendita e di pubblico del romanzo *Il nono salvatore*. L'identità di Brusnikin nasce per dare a Čhartišvili la possibilità di scrivere romanzi storici in cui, tuttavia, non figura il motivo del crimine da risolvere, utilizzando il punto di vista di un calmo lavoratore di museo, un convito slavofilo e patriota. Per Borisova, invece, Čhartišvili decide di puntare su una strategia di mercato differente, servendosi di opinion maker ritenuti affidabili dai lettori, una scelta che risulta altrettanto efficace sulla base della relazione tra il budget investito per la promozione e il profitto finale. Anna Borisova, invece, gli permette di proseguire la sperimentazione con la scrittura femminile inaugurata con la serie *Romanzo giallo di provincia*, sebbene in modalità differenti, poiché il fulcro della narrazione non è un crimine da risolvere, ma un'indagine nella sfera dei sentimenti. Lo stile di questo alter ego letterario, tra l'altro, ricorda quello di Akunin per la presenza di numerose ed eleganti citazioni letterarie. Una foto presente sulla pagina My Journal⁶⁴ di Akunin mostra Borisova come una fusione tra Čhartišvili e sua moglie. Anna Borisova è, infatti, una donna istruita e benestante, matura e dal carattere formato, libera dagli impegni familiari. Le sue giornate sono scandite dalla noia, che alimenta il desiderio di dedicarsi alla scrittura, unito alla volontà di esprimere sentimenti e pensieri che ha nascosto per tutta la sua vita, una reminiscenza delle donne che vivevano nella corte imperiale in epoca Heian⁶⁵, annoiate dalla monotona vita di palazzo. Dunque, se Akunin è esperto nella pubblicazione di opere di successo, con il progetto Avtory Čhartišvili intende mettere alla prova le sue abilità in una narrativa più "seria", scrivendo mentre interpreta diverse personalità, ognuna con il proprio stile e il proprio universo creativo. L'aspirazione ad una letteratura più impegnata e ricca di contenuti ideologici apre nel 2012 ad una nuova fase della produzione akuniniana, marcata dall'uso dello pseudonimo Akunin-Čhartišvili con la pubblicazione della serie *Album di famiglia* già adottato nel 2005 per il romanzo *Storie dal cimitero*. Unendo l'esperienza accumulata da Čhartišvili come saggista e yamatologo, e da Akunin come scrittore di narrativa, questa nuova

⁶⁴ "Proekt Avtory: Anna Borisova".

⁶⁵ L'epoca Heian (794-1185) è considerata l'età d'oro della letteratura giapponese classica. In questo periodo è stata inventata la scrittura in *kana* (仮名), più semplice dei complicati caratteri cinesi, fondando così le basi della futura lingua giapponese. Alla corte Heian fiorì una letteratura femminile estremamente ricca, oggi considerata un inestimabile patrimonio letterario e linguistico.

diramazione del progetto si manifesta in opere che non ambiscono ad essere un successo di pubblico e di vendite, non sono condizionate dalle tendenze di mercato, o dall'ambizione di diventare bestseller ed intrattenere i lettori, ma si nutrono del desiderio di sperimentare con la letteratura, esplorandone le possibilità formali e tematiche. In questo nuovo progetto le voci dei due autori si sovrappongono e si intrecciano, rendendo quasi impossibile distinguerli, una scelta autoriale consapevole ed in linea con questa nuova fase della sua produzione. Riteniamo sia fondamentale, a questo punto, menzionare una delle opere più impegnative di Akunin e dalla notevole ambizione storiografica. Facciamo riferimento alla serie *Storia dello stato russo* alla quale Akunin ha lavorato dal 2013 al 2024 e composta da dieci volumi di saggistica a cui sono associati undici opere di narrativa. L'unione tra storiografia e narrativa storica veicola versioni della storia russa libere da qualsiasi preconcetto ideologico, pur mantenendo l'attendibilità dei fatti. Il quesito centrale alla base della scrittura di questo massiccio lavoro riguarda il tentativo di capire perché nel corso della sua storia lo stato russo ha fallito così tante volte ed ha ancora serie difficoltà nell'istituire una democrazia (BARABAN, NORRIS 2021: 10).

Grigorij Čartišvili è dunque un personaggio chiave nel contesto della letteratura russa contemporanea, esponente e rappresentante delle nuove correnti letterarie della Russia postsovietica e figura ibrida che sfugge a qualsivoglia tentativo di classificazione, poiché capace di occupare sia un posto nel novero della letteratura "alta", grazie a traduzioni e saggi, sia un posto alla guida del movimento della *middl-literatura* con lo pseudonimo di Boris Akunin, e pertanto si iscrive in più segmenti dello spazio letterario. La sua prosa si iscrive, inoltre, in una letteratura transculturale che rispecchia la sua identità. L'Autore si presenta come una strana figura interculturale come il suo protagonista più noto al pubblico, Erast Fandorin, poiché è etnicamente georgiano, ma da sempre autoidentificatosi come scrittore russo, da anni vive in Europa, ha ricevuto una formazione in lingue straniere ed inserisce nella sua prosa riferimenti a culture "altre", in particolare alla cultura giapponese, ed è un devoto amante della letteratura russa e della letteratura mondiale. Čartišvili e le sue numerose identità letterarie vivono dunque al crocevia tra tre culture, quella russa, quella georgiana e quella giapponese. La cultura giapponese costituisce un elemento

connotativo e fondante della sua produzione, riflesso delle tendenze culturali della Russia contemporanea. Il nuovo Millennio ha reso la sottocultura giapponese una vera e propria nicchia nel contesto letterario russo contemporaneo, un processo dove la figura di Čhartišvili risulta centrale, come testimoniano i numerosi riconoscimenti ricevuti dal governo giapponese. Il suo contributo allo sviluppo della conoscenza della cultura giapponese in Russia iniziato con saggi, articoli e traduzioni trova nella seconda parte della sua vita un posto in primo piano nella sua produzione letteraria. Sebbene non sia più ufficialmente attivo come yamatologo e traduttore, la sua missione di promotore della cultura giapponese continua oggi nei suoi romanzi. Di conseguenza, non è un azzardo affermare che Akunin si impone come una sorta di precursore del fenomeno che vede la cultura giapponese parte della letteratura russa contemporanea in qualità di vero e proprio leitmotiv intertestuale e transculturale.

1.1 La prosa di Boris Akunin: tra tradizione e rielaborazione

È il 1998 quando Boris Akunin pubblica *Azazel* (*Azazel*⁶⁶), primo romanzo della serie *Le avventure di Erast Fandorin*, marcando il suo esordio sulla scena letteraria come *bellettrist*. A più riprese nel corso della sua carriera, Akunin ha infatti pubblicamente rifiutato l'appellativo di *pisatel'*, dichiarando esplicitamente i fini della sua scrittura: lanciare sul mercato editoriale russo opere terminologicamente parte della letteratura di massa, poiché predilige il genere del romanzo giallo e si adatta alle richieste del mercato editoriale. Al contempo, appare evidente che intende farsi promotore di opere di alto livello intellettuale, che inneggiano alla grande letteratura russa e mondiale. Pertanto, tenendo conto delle caratteristiche generali della prosa del nostro, Akunin può senza dubbio essere considerato il fautore della *middle literature* in Russia, poiché sin dagli esordi dimostra di essere interessato non alla produzione di nuova cultura, bensì a navigare e trarre linfa creativa da ciò che già esiste, per intrattenere i suoi lettori ed instaurare con loro un dialogo costante. L'Autore, infatti,

⁶⁶ Boris Akunin, *Azazel*' (Mosca: Zacharov, 1998).

non scrive per sé stesso, ma per il suo pubblico allo scopo di creare una comfort zone lontana dai problemi della quotidianità.

Vestendo i panni di Boris Akunin, Čhartišvili si dedica a nuove e più audaci sperimentazioni con la letteratura, sviluppando i suoi interessi nell'attività del suo alter ego letterario. Se dunque Akunin è un *belletrist*, Čhartišvili si occupa di letteratura cosiddetta “seria” ed è per questo un *esseist*. Prima ancora di esordire come scrittore, l'Autore si rivela un grande appassionato del genere del romanzo giallo, delle dinamiche della letteratura di massa e delle strategie di mercato in relazione al settore editoriale. Nel 1996 insieme ad un gruppo di colleghi della casa editrice “Inostranka” fonda la collana “Mirovoj Detektiv” (“Giallo mondiale”), traduzioni delle opere dei grandi maestri del giallo come Agatha Christie e Arthur Conan Doyle. La scelta trova riscontro nella popolarità che in quegli anni aveva il genere del romanzo giallo a livello mondiale, sebbene in Russia fosse ancora etichettato come “letteratura popolare”. Ponendo le basi per quello che sarà successivamente uno degli obiettivi del progetto autoriale Boris Akunin, Čhartišvili intende ridurre il divario tra la letteratura cosiddetta “di massa” e l'élite letteraria, introducendo nel mercato russo opere di autori dall'incontestabile valore letterario ed appartenenti al genere del romanzo giallo. Nel 2001 con la stessa casa editrice avvia la collana “Lekarstvo ot skuki” (“Farmaco contro la noia”) che promuove opere di scrittori della letteratura mondiale appartenenti al genere del romanzo giallo, thriller, poliziesco e d'avventura. L'interesse per il genere del *detektiv* è successivamente confluito nella produzione di Boris Akunin, divenuto una delle figure autoriali chiave nel panorama della letteratura russa contemporanea. I suoi romanzi sono stati tradotti in più di trentacinque lingue e adattati per il cinema e la televisione, costituendo oltretutto un terreno fertile per l'incremento di un dialogo culturale tra Russia e Giappone. Akunin, infatti, sfida e piega le regole che categorizzano la letteratura di massa come letteratura mediocre, ridisegnando e ridefinendo le istituzioni letterarie, occupando lo spazio tra i due poli e favorendo la nascita della letteratura “di mezzo” ed il suo sviluppo nel contesto postsovietico. L'ispirazione per la creazione della sua identità letteraria più famosa giunge a Čhartišvili come un'ispirazione catalizzante durante la scrittura del saggio *Lo scrittore e il suicidio*, in un momento reso particolarmente doloroso dalla morte del padre. Deciso a dare un cambio di rotta alla sua carriera e di dedicarsi a tempo pieno a quello

che fino a quel momento era stato un passatempo, ovvero la scrittura, e temendo inizialmente il giudizio dei suoi colleghi ed un probabile fallimento della sua carriera come scrittore, essendo già una figura nota nei circoli culturali e letterari, Čhartišvili decide di assumere una nuova identità, continuando tuttavia a pubblicare opere critiche e saggi. Seguendo una tradizione molto diffusa nel Giappone medievale, che consisteva nel cambiare nome per consacrare l'inizio di una nuova fase dell'esistenza, Boris Akunin costituisce per Grigorij Čhartišvili l'inizio di una nuova vita: “Non a caso in Giappone si dice che un nome è un destino. Come una persona viene chiamata, così sarà”⁶⁷ (AKUNIN 2007: 78).

Il romanzo *Azazel* e le opere immediatamente successive non riscuotono immediatamente successo, finché il quinto della serie, ovvero lo *sbornik Incarichi speciali* (*Osobyje poručenija*⁶⁸), pubblicato nel 1999, non diventa un best seller. Così, l'intera opera con protagonista il consigliere di stato Erast Petrovič Fandorin giunge a vendere solo in Russia più di 15milioni di copie, rendendo Akunin uno degli scrittori più venduti nella Russia postsovietica. I romanzi *Azazel*⁶⁹ e *Gambetto Turco*⁷⁰ (*Tureckij gambit*⁷¹) sono stati tradotti in giapponese nel 2015, mentre *Leviatano*⁷² e *La morte di Achille*⁷³ nel 2007, tutti ad opera della slavista Numano Kyōko e pubblicati dalla casa editrice “Iwanami Shoten”. Il saggio *Lo scrittore e il suicidio*⁷⁴ è stato tradotto nel 2001 da Mochizuki Tetsuo e pubblicato dalla casa editrice “Sakuhinsha”. In traduzione italiana sono disponibili, sebbene perlopiù ormai fuori commercio, *La*

⁶⁷ Testo originale: “Не зря в Японии говорят, что имя — это судьба. Как человека нарекут, таким он и будет”.

⁶⁸ Boris Akunin, *Osobyje poručenija* (Mosca: Zacharov, 1999). Lo *sbornik* è costituito dalle *povesti Il fante di picche* (*Pikovyj valet*) e *Il decoratore* (*Dekorator*).

⁶⁹ Boris Akunin, *Fandorin no sōsa fairu datenshi satsujiniken*. Tradotto da Numano Kyōko (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2015).

⁷⁰ Boris Akunin, *Fandorin no sōsa fairu toruko sutegoma supaijiken*. Tradotto da Numano Kyōko (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2015).

⁷¹ Boris Akunin, *Tureckij gambit* (Mosca: Zacharov, 1998).

⁷² Boris Akunin, *Fandorin no sōsa fairu Rivaian-gō satsujiniken*. Tradotto da Numano Kyōko (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2007).

⁷³ Boris Akunin, *Fandorin no sōsa fairu Akiresu shōgun ansatsujiken*. Tradotto da Numano Kyōko (Tōkyō: Iwanami Shoten, 2007).

⁷⁴ Grigorij Čhartišvili, *Jisatsu no bungaku-shi*. Tradotto da Mochizuki Tetsuo (Tōkyō: Sakuhinsha, 2001).

*Regina d’Inverno*⁷⁵, *Gambetto turco*⁷⁶, *Assassinio sul Leviathan*⁷⁷, *La morte di Achille*⁷⁸, *Il fante di picche*⁷⁹, *Il decoratore*⁸⁰, *Il consigliere di stato*⁸¹, *Incoronazione*⁸², *Il marchio del fuoco. Le inchieste dell’ispettore Fandorin*⁸³, *Pelagija e il bulldog bianco*⁸⁴, *Pelagija e il monaco nero*⁸⁵, *Pelagija e il gallo rosso*⁸⁶, *Le Città Senza Tempo – Storie di Cimiteri*⁸⁷ e *Il manoscritto segreto*⁸⁸. Nei romanzi in cui sono presenti motivi giapponesi, la traduzione dei riferimenti non risulta particolarmente riuscita. Nel 2025 è stata pubblicata la traduzione del romanzo *L’avvocato del diavolo. Racconto dell’orrore*⁸⁹ (*Advokat besa*⁹⁰).

La vera identità di Akunin resta un mistero sino al 1999, quando Čhartišvili esce allo scoperto, precisando tuttavia la netta distinzione tra sé ed il suo alter ego per personalità, apparenza, stile di scrittura e contenuti ideologici. Tale distinzione è resa graficamente dalla foto presente sul sito Akunin.ru⁹¹, dove Akunin è ritratto come un uomo vestito con abiti tipici del XIX secolo, il suo viso ricorda in un certo qual modo Čhartišvili, ma il vestiario e l’atteggiamento lo fanno apparire, allo stesso tempo, un individuo completamente diverso, un paradosso, questo, che è stato traslato e traspare anche nella scrittura e nella produzione letteraria. La linea di demarcazione che separa Akunin da Čhartišvili è resa deliberatamente labile e poco definita. Sappiamo che

⁷⁵ Boris Akunin, *La Regina d’Inverno*. Tradotto da Pia Pera (Milano: Frassinelli, 2000). È la traduzione italiana del romanzo *Azazel*.

⁷⁶ Boris Akunin, *Gambetto turco*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2000).

⁷⁷ Boris Akunin, *Assassinio sul Leviathan*. Tradotto da Pia Pera (Milano: Frassinelli, 2001).

⁷⁸ Boris Akunin, *La morte di Achille*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2001).

⁷⁹ Boris Akunin, *Il fante di picche*. Tradotto da Emanuela Guercetti (Milano: Frassinelli, 2002).

⁸⁰ Boris Akunin, *Il decoratore*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2002).

⁸¹ Boris Akunin, *Il consigliere di stato*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2003).

⁸² Boris Akunin, *Incoronazione*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2004).

⁸³ Boris Akunin, *Il marchio del fuoco. Le inchieste dell’ispettore Fandorin*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2007). È la traduzione italiana del romanzo *Il Carro di Diamante*.

⁸⁴ Boris Akunin, *Pelagija e il bulldog bianco*. Tradotto da Emanuela Guercetti (Milano: Frassinelli, 2003).

⁸⁵ Boris Akunin, *Pelagija e il monaco nero*. Tradotto da Emanuela Guercetti (Milano: Frassinelli, 2004).

⁸⁶ Boris Akunin, *Pelagija e il gallo rosso*. Tradotto da Emanuela Guercetti (Milano: Frassinelli, 2005).

⁸⁷ Boris Akunin, *Le Città Senza Tempo – Storie di Cimiteri*. Tradotto da Mirco Gallenzi (Milano: Frassinelli, 2006). È la traduzione italiana del romanzo *Storie dal cimitero*.

⁸⁸ Boris Akunin, *Il manoscritto segreto*. Tradotto da Sergio Rapetti (Milano: Frassinelli, 2008). È la traduzione italiana del romanzo *Altyn-Tolobas*.

⁸⁹ Boris Akunin, *L’avvocato del diavolo. Racconto dell’orrore*. Tradotto da Erin Beretta, Mariangela Ferosi, Francesco De Nigris (Milano: Mondadori, 2025).

⁹⁰ Boris Akunin, *Advokat besa* (Tel-Aviv: Babel’. Knigi, 2022).

⁹¹ Il sito web è consultabile al seguente link: <https://www.akunin.ru/portret/> [ultima consultazione febbraio 2026].

Akunin predilige la letteratura del XIX secolo, combina intertestualità, allusioni, citazioni, *pastiche* ad altre tecniche caratteristiche del postmodernismo, eppure il suo ritratto reca alcune analogie con Čchartišvili. Il confine a volte volutamente marcato, a volte reso volutamente indistinguibile tra l'Autore e il suo alter ego letterario è, infatti, parte di quel gioco con il lettore di impianto postmodernista che ha inizio sin dalla sua identità e prosegue nelle sue opere. Riguardo, invece, all'ispirazione per lo pseudonimo e la personalità di Boris Akunin, essa trae origine dall'ammirazione per Michail Bakunin, poiché il gioco sonoro e grafico reso dall'iniziale puntata del nome e il cognome, "B. Akunin", ricrea esattamente il cognome del famoso anarchico del XIX secolo. "Akunin", invece, deriva dalla parola giapponese *akunin* (悪人), composta da *aku* (悪), "malvagio", "cattivo", e *nin* (人), ovvero "persona", letteralmente "persona malvagia". Čchartišvili dichiara così gli intenti e il ruolo che intende creare per Akunin nel novero della letteratura russa contemporanea attraverso le scelte tematiche e stilistiche con cui nutre la sua produzione letteraria. Il riferimento a Bakunin riflette, invece, l'intento di imporsi come un anarchico dell'arte, unendo ed associando tra loro generi, trame ed allusioni letterarie che traggono linfa vitale dalla letteratura e dalla cultura russa, e dalla letteratura mondiale: "Lo stile che usavo all'inizio era anarchico. La letteratura russa era o molto alta o molto bassa. Mescolavo la letteratura con l'intrattenimento"⁹². Nella lingua e nella cultura giapponese il termine *akunin*, invece, definisce un individuo malvagio ma non nell'accezione occidentale, poiché non teme la morte, è forte, ma non meschino e vive secondo regole che egli stesso ha definito, senza sottostare ai precetti della legge. È un individuo pronto a sacrificare senza esitazione la propria vita in nome dei suoi ideali, e che per questo ispira insieme odio e rispetto. In nessuna lingua esiste un termine capace di racchiudere in sé l'essenza dell'*akunin*. L'Autore dichiara allora implicitamente di essere il principale antagonista nelle sue opere, sia per i suoi protagonisti, sia per il suo lettore, una presenza dichiaratamente e volutamente ingombrante nelle sue narrazioni.

⁹² John Thornill, "Lunch with the FT: Boris Akunin", *Financial Times* (2013). Testo originale: "The style I used at the beginning was anarchistic. Russian literature was either very high or low. I mixed literature with entertainment". L'articolo è consultabile al seguente link: <https://www.ft.com/content/77f7ca96-80d4-11e2-9c5b-00144feabdc0> [ultima consultazione aprile 2025].

La produzione letteraria di Akunin in virtù del suo eclettismo e della pluralità di stili, generi e tematiche è stata più volte premiata: nel settembre del 2000, alla Fiera del libro di Mosca viene nominato scrittore russo dell'anno; lo stesso anno vince il Premio Antibuker e il Premio Buker-Smirnoff per il romanzo *Incoronazione, o l'ultimo dei Romanov* (*Koronacija, ili poslednij iz Romanov*⁹³). Ancora nel 2000 vince il concorso "Lica goda" organizzato dal giornale "Komsomol'skaja pravda" nella categoria "Pisatel' goda". Nel 2002 vince il premio televisivo nazionale "TEFI" nella categoria "Miglior sceneggiatore" per la sceneggiatura della serie *Azazel*. Nel 2004 è stato nominato cavaliere dell'ordine francese delle Palme accademiche. Nel 2010 vince il premio letterario "BookMix.ru" per il romanzo *Tutto il mondo è teatro* (*Ves' mir teatr*⁹⁴) e lo stesso anno la classifica della Camera del Libro della Federazione Russa lo consacra tra i primi dieci autori di narrativa più pubblicati nel Paese. Nel 2012 la rivista "GQ" lo nomina "Uomo dell'anno" nella categoria "Scrittore dell'anno" e nel 2014 vince il "Premio Absac" per il primo volume della serie *Storia dello stato russo*. Nel 2021 Boris Akunin è stato nominato lo scrittore più popolare in Russia e nel mondo nella categoria "Storia" secondo i dati del servizio di audiolibri Storytel. Il romanzo *Il Carro di Diamante* è entrato nella top 20 dei libri più ascoltati in Russia piazzandosi al dodicesimo posto. I romanzi *Azazel*⁹⁵ *Gambetto Turco*⁹⁶, *Il consigliere*

⁹³ Boris Akunin, *Koronacija, ili poslednij iz Romanov* (Mosca: Zacharov, 2000). Il titolo del romanzo crea un arguto gioco di parole tra "roman" e "Romanov", così che il titolo può essere letto come "l'ultimo dei romanzi", oppure "l'ultimo dei Romanov", un riferimento alle vicende che si svolgono nel romanzo, ambientato all'epoca dell'incoronazione di Nicola II, l'ultimo degli Zar.

⁹⁴ Boris Akunin, *Ves' mir teatr* (Mosca: Zacharov, 2009).

⁹⁵ Nel 2002 *Azazel* è stato adattato in una miniserie televisiva di quattro episodi diretta da Aleksandr Adabaš'jana. Nel 2014 è uscito nelle sale l'adattamento cinematografico *La regina d'Inverno* (*Zimnjaja koroleva*) diretto da Fëdor Bondarčuk.

⁹⁶ La trasposizione cinematografica diretta da Džanik Fajziev è uscita nelle sale nel 2004.

di stato⁹⁷, *Pelagija e il bulldog bianco*⁹⁸ e *Romanzo di spionaggio* (*Špionskij roman*⁹⁹), e la novella *Il decoratore*¹⁰⁰ sono diventati film per il cinema e serie per la televisione.

1.1.1 Boris Akunin: un progetto editoriale e di marketing multimodale

Čhartišvili crea Boris Akunin non solo come un ben congegnato *nom de plume*, bensì come il fulcro di un progetto letterario e commerciale strutturato su più livelli, sorretto da una solida strategia di marketing minuziosamente pianificata e da una campagna di cross media marketing che si avvale della combinazione tra media tradizionali e digitali. Il “progetto Akunin” costituisce dunque un vero e proprio marchio, pensato per veicolare e favorire la creazione di un autore ed un protagonista di successo che introducano e sostengano lo sviluppo della *middl literatura* in Russia, ed è strutturato come “un progetto, dotato di una chiara strategia di marketing e di un tentativo di piegare i generi per ripensare la natura stessa della letteratura russa”¹⁰¹ (BARABAN, NORRIS 2021: 4). Akunin e Fandorin, infatti, nascono per “salvare”, rispettivamente, la letteratura russa e la Russia del XIX secolo, con l’obiettivo di riconciliare i due poli “alto” e “basso” della letteratura postsovietica attraverso una prosa ibrida, poiché fonde in sé la narrativa di genere e l’eredità letteraria russa. Quali emanazioni dell’universo interiore di Čhartišvili, si ritiene infatti che anche Akunin e Fandorin siano entità ibride, nate dall’incrocio tra culture e tradizioni letterarie. La natura ibrida del progetto si manifesta, oltretutto, nella varietà di formati in cui si declina la sua produzione: i romanzi, i film, le serie televisive, gli audiolibri e i giochi online, insieme creano un universo in cui le opere degli alter ego si sostengono e si

⁹⁷ La trasposizione cinematografica diretta da Filipp Jankovskij è uscita nelle sale nel 2005. L’epilogo del film costituisce un caso peculiare, poiché si discosta da quello presente nell’opera letteraria. Nel romanzo, infatti, Fandorin decide di ritirarsi dalla propria carriera di consigliere di stato, ritenendo che la sua etica e i valori in cui crede non siano più compatibili con quelli del governo. Nel film, al contrario, egli continua a prestare servizio, determinato a contribuire al cambiamento dell’Impero operando dall’interno delle sue strutture.

⁹⁸ La serie televisiva di otto episodi e diretta da Jurij Moroz è andata in onda nel 2009.

⁹⁹ Boris Akunin, *Špionskij roman* (Mosca: AST, 2005). Nel 2012 è uscito nelle sale cinematografiche il film *Špion*, trasposizione del romanzo diretta da Aleksej Andrianov.

¹⁰⁰ La pellicola è uscita nelle sale nel 2024. Erast Fandorin è interpretato dall’attore russo di fama internazionale Danila Kozlovskij.

¹⁰¹ Testo originale: “[...] a project, complete with a clear marketing strategy, and a genre-bending effort to rethink the very nature of Russian literature”.

arricchiscono l'un l'altra. Esse sono intricatamente interconnesse tra loro perché condividono un personaggio, un tema, oppure attraverso il riferimento e l'allusione ad una delle identità letterarie, o ad altre opere. Tale connessione permette a Čhartišvili di promuovere le proprie opere in altre saghe, oppure di arricchire con nuove informazioni e curiosità una serie, oppure ancora di giocare con la sperimentazione stilistica e narrativa, elaborando conclusioni e alterazioni delle trame tra, ad esempio, i romanzi e le rispettive trasposizioni cinematografiche, o televisive. Questo tipo di utilizzo della multimodalità veicola un messaggio chiaro che si ripropone come filo conduttore nell'intera produzione di Akunin, ovvero l'idea che esistano molteplici interpretazioni della storia e di un testo letterario. Le modalità con cui i "pianeti" dell'universo čhartišviliano comunicano tra loro sono dunque variegata e cangiante, sebbene ogni prodotto conservi le caratteristiche della forma mediatica scelta dall'Autore. Ulteriore elemento innovativo è senza dubbio la particolare attenzione che Akunin dedica ai gusti del suo pubblico, tenendo conto dell'evoluzione della domanda dei lettori e delle oscillazioni mercato editoriale, spesso attraverso veri e propri sondaggi pubblicati su vari social media. La sperimentazione coinvolge allora non solo gli aspetti stilistico-formali e i confini stessi della letteratura russa, ma anche i mezzi di promozione e diffusione di quest'ultima secondo un approccio multimodale che si traduce in una sperimentazione che si avvale di tipologie eterogenee di media e formati per le sue opere. Questo approccio permette ai lettori di vivere un'immersione completa nell'universo di Čhartišvili e di instaurare una sorta di legame "intellettuale" con l'Autore. Servendosi di vari social media (Facebook, Live Journal, Telegram, ecc.), oppure durante presentazioni di libri e fiere del libro, il nostro comunica con il suo pubblico, illudendolo e dandogli la percezione di essere parte attiva del processo creativo. Ad esempio, dal 2010 al 2017 Akunin è stata una presenza molto attiva sulla piattaforma My Journal con il suo blog "Ljubov' k istorii", dove dialogava con i lettori e utenti del sito. L'esperienza del lettore di Akunin, dunque, non si ferma ai romanzi, poiché varca il confine tra la realtà e la pagina stampata, o digitale, nel momento della comunicazione con l'Autore. Attualmente, Akunin è molto attivo sull'applicazione di messaggistica Telegram attraverso il suo canale "Eto Boris Akunin", dove pubblica contenuti di argomento letterario e politico. Tuttavia, le impostazioni scelte da Akunin nella gestione del canale non permettono agli utenti di rispondere ai suoi messaggi, ma

solo di leggerli per restare aggiornati su nuovi progetti o romanzi. Considerata allora la proteiforme struttura del progetto editoriale di Čhartišvili e il fatto che è apparso in un momento di epocali cambiamenti sociali e politici, non sorprende che si sia imposto a capo del movimento d'avanguardia di una profonda trasformazione del mercato editoriale postsovietico e dell'editoria russa.

Dopo aver rivoluzionato il panorama letterario postsovietico e il genere del *detektiv*, Akunin si ricongiunge al suo creatore, compare infatti sulla scena editoriale l'ibrido Akunin-Čhartišvili che, come abbiamo già evidenziato, inaugura una nuova fase progettuale, orientata ad una narrativa più "seria", mentre parallelamente si intensificano le sperimentazioni con la multimodalità, adattando le precedenti pubblicazioni in nuovi formati e edizioni. Nel 2012, ad esempio, Akunin annuncia la pubblicazione del romanzo *La città nera* in tre formati: cartaceo, digitale e audiolibro. Se la versione cartacea è una semplice riedizione che presenta illustrazioni simili a quelle delle precedenti edizioni, la versione digitale comprende illustrazioni storiche e autentiche utilizzate per la scrittura del romanzo e pertanto permette un'immersione totale nell'epoca in cui è ambientata l'opera, poiché ne riproduce fedelmente l'atmosfera attraverso ritagli di giornale, litografie e fotografie della Baku del 1914 (KALB 2021: 73). Tuttavia, sono gli audiolibri che oggi interessano particolarmente Akunin, consapevole della popolarità che questo formato e l'ebook hanno sul mercato editoriale. Lo spin-off *Semplicemente Masa* (*Prosto Masa*¹⁰²) segue le avventure del servitore di Fandorin, Shibata Masahiro, più semplicemente noto come Masa, dopo gli eventi narrati nel romanzo *Non dico addio* (*Ne proščajus'*¹⁰³). Questa serie rappresenta l'occasione per l'Autore di cimentarsi in una nuova avventura multimediale e letteraria in collaborazione con la piattaforma Storytel, poiché i due romanzi che compongono la serie sono stati pubblicati per la prima volta unicamente come audiolibri, da qui la denominazione di "*audioserial*"¹⁰⁴. La voce di Akunin è accompagnata da musica jazz, canzoni kazake e giapponesi che creano l'atmosfera e favoriscono l'immersione del lettore nella narrazione. La versione cartacea, pubblicata successivamente, è stata

¹⁰² Boris Akunin, *Prosto Masa* (Mosca: AST, 2020).

¹⁰³ Boris Akunin, *Ne proščajus'* (Mosca: Zacharov, 2018).

¹⁰⁴ Video "Boris Akunin: 'Rossija vyletit iz obojmy važnyh stran'. Pisatel' o Putine, Fandorine i literature" (2020) sul canale YT di Forbes. Il video è consultabile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=55q3qDuMu10> [ultima consultazione febbraio 2026].

minuziosamente curata nello stile per riprodurre la forma di un pregiato cofanetto laccato in tipico stile giapponese e presenta molte illustrazioni che permettono al lettore di visualizzare il Giappone dell'epoca, creando così una versione "da collezione" che inviti il lettore ad acquistarla. La versione digitale, anch'essa pubblicata successivamente, è accompagnata da commenti e brevi testi aggiuntivi dell'Autore che creano una sorta di enciclopedia della vita giapponese, dove vengono rivelati i riferimenti e le citazioni presenti nel testo, e che possono essere consultati durante la lettura o come appendice. Le versioni restano invariate nel contenuto, differendo solo nel formato, che può presentare contenuti inediti ed esclusivi. Questa strategia di marketing, nel concreto, divide i lettori in tre gruppi a seconda delle scelte d'acquisto, e risulta, al contempo, particolarmente proficua ed in linea con la natura progettuale della scrittura di Akunin, poiché invita il lettore ad acquistare tutti i vari formati per poter vivere a pieno l'esperienza dei romanzi e per non perdere nemmeno un dettaglio delle avventure degli eroi. A partire dal 2024, dopo la sospensione della vendita dei suoi libri nelle librerie della Federazione russa, Akunin ha avviato la ripubblicazione di tutti i suoi romanzi sul sito BAbook in formato cartaceo, digitale ed audiolibro. Questa ripubblicazione reca in basso a destra della copertina un nastrino viola in cui figura la scritta "*s rasšifrovkoj*", ovvero "con decodifica", poiché non si tratta di una semplice ristampa, ma di una versione aggiornata di tutte le sue opere, in cui svela i segreti che si celano dietro il testo, e spiega al lettore i riferimenti e le citazioni presenti nella trama e nella struttura narrativa. L'impegnativo lavoro di riedizione ha avuto inizio con i romanzi della serie di Fandorin: le copertine dei volumi della nuova edizione ricreano un rosario di giada di colore verde, un riferimento all'omonimo gioiello particolarmente caro a Fandorin. Possiamo allora comprendere facilmente che, più di altri suoi contemporanei, Akunin è consapevole della necessità per gli scrittori della nostra epoca di utilizzare ogni strumento a loro disposizione e nelle modalità che ritengono più adatte alla realizzazione e alla promozione delle proprie opere. L'Autore interpreta i nuovi media in una posizione letteratura-centrica, ritenendoli come nuove possibilità attraverso cui la letteratura può esprimere sé stessa in continuità con la tradizione. Un esempio emblematico è il romanzo *Quest*, scritto e strutturato perché ricrei un gioco di ruolo. Consapevole della potenza del mezzo tecnologico, Akunin si dedica ad una sperimentazione spericolata che trascende la

tradizione e che ha origine dalla sua più volte dichiarata passione per i giochi online. Il romanzo è, infatti, disponibile in due versioni: la versione online (attualmente non accessibile) è strutturata come un vero e proprio videogioco, poiché per accedere ad ogni capitolo è necessario superare una *quest*; nella versione cartacea, invece, il lettore deve scegliere tra varie opzioni per proseguire nella lettura e giungere ad uno dei finali dell'opera. Le due versioni, benché possano essere lette singolarmente, si completano a vicenda. Proprio questo romanzo riflette in modo emblematico la capacità dell'Autore di sfruttare tutti i mezzi a disposizione, anche quelli digitali, per fornire ai lettori un'esperienza estremamente immersiva nel suo mondo artistico. Proseguendo sulla strada della sperimentazione tra giochi online e narrativa, era stata programmata una versione videogioco del romanzo *Il rosario di giada* (*Nefritovye četki*¹⁰⁵), mai ufficialmente messa sul mercato perché Akunin non ritenne soddisfacente il risultato finale. Colpisce dunque constatare che nelle opere del nostro la storia della Russia del XIX e del XX secolo viene filtrata e transmodalizzata servendosi della tecnologia del XXI secolo, mettendo in discussione la validità dei generi letterari, insieme alle categorie di spazio e tempo. A nostro parere, l'espansione totale dell'Io-artistico di Akunin, tale da superare i confini tra media, storia, letteratura, testo e vita costituisce una delle connotazioni più caratteristiche e innovative della sua prosa. Pertanto, non riteniamo sia un azzardo affermare che nel panorama letterario russo contemporaneo nessuno scrittore è riuscito a sfruttare in modo così efficace le innovazioni nell'ambito dei media e della tecnologia per promuovere le sue opere, nonché le sue identità letterarie. L'Autore riconosce e sfrutta con evidente originalità interpretativa l'innegabile rilevanza dei nuovi media sul lettore contemporaneo che non si ferma solo alla vita quotidiana, ma influenza di fatto anche la letteratura. Proprio Internet permette agli scrittori contemporanei di interagire su più livelli con i propri lettori, al contempo offrendo a questi ultimi l'opportunità di condividere con gli scrittori ed altri lettori le proprie esperienze e le informazioni più variegate (COATI 2011: 52). Nel caso di Akunin, la presenza in rete, oltre alle piattaforme già citate, si manifesta attraverso i

¹⁰⁵ Boris Akunin, *Nefritovye četki* (Mosca: Zacharov, 2006).

siti Akunin.ru e Fandorin.ru¹⁰⁶ che rappresentano un esempio emblematico di come è possibile fondere tecnologia e letteratura. Il sito Akunin.ru non viene aggiornato dal 2005 e non offriva agli utenti la possibilità di interagire né tra loro, né con l'Autore, focalizzandosi, invece, verso una maggiore cura dell'aspetto visuale. Il design e la grafica del sito, ad opera di Artemij Lebedev, uno dei grafici più famosi in Russia, sono particolarmente curati, e ricreano vecchi documenti investigativi e lettere, perché lo scopo ultimo del sito è guidare il lettore in un'immersione nell'epoca e nell'atmosfera ricreata nei romanzi. I materiali presenti sul sito, infatti, fungono da integrazione ai romanzi, permettendo al lettore di visualizzare artefatti storici e la vita dell'epoca, connettendosi più facilmente alle vicende narrate nei romanzi. Il sito Fandorin.ru, sviluppato da un accanito lettore della serie, sebbene sia altrettanto inattivo, offriva la possibilità ai lettori di interagire tra loro, poiché era stato progettato come un ritrovo virtuale per i fan di Akunin; ospitava una vasta community molto attiva, dove gli utenti commentavano inesattezze storiche, aneddoti e pubblicavano fan fiction, distinguendosi come un luogo in cui l'interazione procedeva di pari passo con la pubblicazione di contenuti inediti. Un'ulteriore peculiarità di Fandorin.ru consisteva nel museo virtuale dedicato a Erast Petrovič. Il contributo di queste risorse in rete appare dunque estremamente significativo, perché ha alimentato l'interesse dei lettori, ha dato loro la possibilità di dilettersi in minuziose ricerche topografiche, geografiche e storiche, di discutere delle differenze tra la Mosca del XIX e del XXI secolo, di mettere in evidenza errori ed anacronismi, e di vivere queste storie prima in rete e poi nella vita reale. I viaggi nel mondo artistico di Akunin, infatti, da immersioni virtuali si sono trasformati in passeggiate nella Mosca contemporanea alla ricerca delle tracce di Fandorin e Masa. Le sue opere e i suoi personaggi hanno acquisito così una dimensione sempre più realistica, immersi nella vita e nella storia della Russia. Oltre al sito Fandorin.ru, le iniziative dei lettori più "fedeli" si sono manifestate anche nel mondo editoriale, tra queste segnaliamo in particolare la pubblicazione dei libri *La Mosca di Fandorin* (*Fandorinskaja Moskva*) del 2008 scritto da Andrej Stanjukovič e *La Mosca di Akunin* (*Moskva Akuninskaja*) di Marija Besedina, pubblicato lo stesso

¹⁰⁶ Il sito web è consultabile al seguente link: <https://web.archive.org/web/20131104171044/http://www.fandorin.ru/> [ultima consultazione febbraio 2026].

anno. Entrambi i romanzi prendono forma dalla volontà di indagare in maniera più approfondita la produzione dell'Autore, alla ricerca delle tracce di Fandorin e Akunin nella Russia del passato e del presente.

Dopo quanto illustrato finora, appare evidente che il fiorire quasi inarrestabile di dibattiti in rete e per le strade moscovite, la nascita di un vero e proprio fenomeno editoriale e digitale costituiscono una innegabile testimonianza del contributo fornito da Akunin alla letteratura russa. Il nostro ha dimostrato con notevole ardimento che persino un genere letterario generalmente considerato “basso” è capace di generare delle discussioni erudite (COATI 2011: 56). D'altro canto, la tendenza multimodale della scrittura di Akunin abbraccia l'utilizzo di diverse piattaforme mediatiche e di strumenti della contemporaneità per inscrivere le sue opere a cavallo tra il XIX secolo e la nostra epoca, e per permettere ai lettori di vivere un'esperienza immersiva nelle sue opere. La multimodalità riflette, oltretutto, la tendenza della scrittura akuniniana alla sperimentazione di generi e stili, e alla creazione di diversi progetti e alter ego, secondo un approccio ludico che, indubbiamente, si uniforma ai dettami del postmodernismo, ma che, a nostro parere, sfrutta con maestria per diffondere, promuovere la sua arte e imporsi come fenomeno sia letterario che editoriale.

1.1.2 Il maestro dei “novye detektivy”

Al momento del suo esordio sulla scena letteraria, la produzione di Akunin si compone principalmente di opere che si inscrivono nel genere del romanzo giallo, a lungo accolto negativamente dalla critica, soprattutto in Russia, dove ha vissuto uno sviluppo tardivo rispetto all'Europa, vista l'uniformità della letteratura sovietica e i limiti imposti dalla censura all'estro artistico degli scrittori. I primi studi in Russia, ascrivibili al XX secolo, lo classificarono come un genere della letteratura di massa. In Russia, il genere del *detektiv* ha visto un'evoluzione articolata, suddivisibile in più fasi: negli anni '20 il mercato editoriale ha iniziato ad accogliere romanzi del genere d'avventura e traduzioni di romanzi gialli con tematiche in linea con l'ideologia di regime. Un vero e proprio romanzo giallo autoctono inizia a svilupparsi negli anni '50

e '60; sarà tuttavia necessario aspettare gli anni '70 e '80 con la Perestrojka, perché il romanzo giallo entri a far parte della cultura di massa nazionale. Benché in epoca sovietica questo genere letterario fosse estremamente popolare, il romanzo giallo non soddisfaceva le imposizioni ideologiche e i parametri della letteratura di regime, pertanto la pubblicazione di quei pochi romanzi che superavano il severo vaglio della censura non corrispondeva a una quantità tale da rispondere adeguatamente alla domanda dei lettori sovietici. Negli anni '90 la dissoluzione dell'Urss costituisce un momento ideale per la nascita del *detektiv*. In questo periodo si assiste ad una richiesta così elevata da parte del pubblico che lo stimolo alla produzione di romanzi gialli russi è associata alla traduzione e dunque alla riscoperta (o scoperta) dei grandi scrittori della tradizione occidentale, in particolare americana. È in questo contesto in fermento e continua evoluzione che sulla scena letteraria appare Boris Akunin, autore di “nuovi *detektivy*” che hanno immediatamente attirato l'attenzione della critica per l'intricato impianto intertestuale e transculturale, associato alla narrazione storica. È infatti nel 1998 Akunin inizia a pubblicare con la casa editrice “Zacharov” la collana “*novyy detektiv*” – letteralmente “nuovi gialli” – inaugurata dalla serie di romanzi con protagonista l'eroe-gentiluomo Erast Fandorin. Il progetto è indubbiamente ambizioso, poiché sin dalla sua elaborazione si propone di racchiudere tutte le tipologie del romanzo giallo in un'unica collana. La novità apportata al genere in seno alla letteratura russa si manifesta nell'unione tra il romanzo storico e il *detektiv*, in un prodotto che reinterpreta le tecniche del postmodernismo. È importante sottolineare in questo contesto che la combinazione tra storia e romanzo giallo non risulta innovativa o inusuale nel contesto della letteratura mondiale, poiché ne costituisce un sottogenere. In seno alla letteratura russa, tuttavia, tale fusione tra generi letterari risulta senza precedenti, rendendo di fatto Akunin il fautore di tutto un nuovo filone di opere della letteratura russa di massa. Questa compenetrazione osmotica tra storia e narrativa non presenta margini di difficoltà, poiché la figura del detective è simile a quella dello storico; d'altronde, inscrivere l'indagine di un crimine come motivo dell'intreccio di trama in un romanzo di ambientazione storica permette di soddisfare la necessità di verosimiglianza del lettore. Attraverso la presenza di riferimenti e l'adozione di generi e stili della letteratura classica associati al romanzo giallo, Akunin afferma la capacità del *detektiv* di superare i confini della letteratura di massa. D'altro canto, associare i

riferimenti storici all'interno di un'indagine permette implicitamente ad Akunin di mettere in dubbio l'esistenza del concetto di verità storica, e veicolare l'idea che la storia sia un discorso e che, pertanto, deve essere letto come un testo (WHITEHEAD 2021: 84).

Ciò che colpisce, è che le opere del nostro si dimostrano sin da subito capaci di soddisfare a pieno la domanda del mercato editoriale e i gusti dei lettori, perché ispirate alla tradizione di Alexandre Dumas, offrendo enigmi intellettuali arricchiti da giochi letterari costituiti da citazioni ed allusioni sia letterarie che storiche, secondo una combinazione tra la letteratura del XIX secolo e l'intrigo investigativo. Le opere di Akunin traggono ispirazione dai grandi maestri del giallo occidentale per la costruzione delle trame e dei personaggi, e sono dunque capaci di soddisfare quella nascente classe media che in Russia costituisce il pubblico di lettori più vasto. Tuttavia, l'ispirazione si arricchisce dell'estro creativo dell'Autore. Nei romanzi classici occidentali e nelle saghe dei grandi romanzieri del giallo il detective resta una figura immutabile, statico nonostante le indagini e le avventure che si ritrova ad affrontare. Nel caso dei Akunin, invece, prendendo come esempio Erast Fandorin, il personaggio vive quello che in letteratura è conosciuto come il motivo del viaggio dell'eroe tipico del romanzo di formazione, e pertanto non è un eroe immutabile, bensì cresce, acquisendo esperienze di vita indagine dopo indagine, cambia e si evolve, aggiungendo un tassello sempre nuovo alla sua personalità. Ulteriore caratteristica che inserisce la produzione di Akunin nella cosiddetta letteratura "alta" è la profonda introspezione psicologica a cui sono sottoposti i personaggi secondari, i vari Watson che assistono il detective nelle sue indagini. I suoi romanzi si configurano allora come peculiarmente intellettuali, perché

per Akunin il fine dello scrittore consiste nella creazione di un genere 'alto', in questo caso un tipo di giallo superiore allo standard, in cui si propone di miscelare stili propri di Dostoevskij e di Tolstoj, con la letteratura 'bassa' dei moderni gialli russi (CIFARIELLO 2007: 163).

Nei suoi romanzi, Akunin si approccia alla storia con un tono leggero ed ironico, spesso arricchendola con scene che giocano con la comicità ed i riferimenti storici, riuscendo comunque a ricreare alla perfezione l'atmosfera dell'Ottocento russo, o di

altre epoche storiche, in cui il lettore si ritrova immerso non solo per mezzo di riferimenti letterari, ma anche grazie all'attenta selezione del materiale storico. Il legame tra storia e letteratura si manifesta allora nella presenza di diversi livelli testuali, romanzi stratificati in cui figurano, ad esempio, elementi dell'epica nella forma di motivi e personaggi (numerosi riferimenti all'Iliade omerica figurano nel romanzo *La morte di Achille*). Ciò non si traduce, tuttavia, nell'assenza di motivi caratteristici del genere del romanzo giallo. Akunin opera, infatti, una riscrittura di temi e procedimenti attraverso la rielaborazione di scene e opere note non solo della grande letteratura, ma anche dei romanzi gialli ai quali si ispira (Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, ecc.). Ciò testimonia indubbiamente la sua grande capacità di padroneggiare le tecniche compositive del genere, mostrando e svelando i procedimenti letterari ai suoi lettori, e la natura di narrativa delle sue opere, che non pretendono realismo nonostante l'ambientazione storica¹⁰⁷. Akunin è riuscito, infatti, ad unire la tradizione del romanzo giallo russo e del giallo occidentale, espandendo i confini di questo genere attraverso la sintesi di elementi del giallo classico, del romanzo storico, di spionaggio, d'amore e della narrativa epica insieme alle tecniche del postmodernismo. I "nuovi *detektiv*" di Akunin si trovano, dunque, in una sorta di crocevia tra generi e non rispettano del tutto i principi connotativi del giallo e per questo il sottotitolo della serie di Fandorin, "*novyj detektiv*", risulta senza alcun dubbio appropriato. La serie, così come le produzioni successive, ovvero *Romanzo giallo di provincia* e *Le avventure del maestro*, combinano elementi del romanzo giallo d'ambientazione storica ed altri generi della narrativa di massa, caratteristica in realtà comune nei gialli contemporanei, ma non nella ancora embrionale tradizione russa. Teniamo questa caratteristica in considerazione anche alla luce di un ulteriore elemento innovativo apportato da Akunin al genere del *detektiv*, poiché nei suoi romanzi l'indagine del crimine assume parallelamente le caratteristiche di un'indagine artistica, laddove le inchieste del detective coprono in realtà tutta una serie di interessi dell'Autore, che diventano tema centrale delle sue opere. La peculiarità della scrittura akuniniana risiede dunque nella sperimentazione con i confini tra generi e con il

¹⁰⁷ Rančín, "Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija: povestvovanie v četyrëkh glavach s preduvedomleniem, neliričeskim otstupleniem i epilogom".

concetto stesso di “genere letterario”. I romanzi della saga di Fandorin, infatti, non solo si sviluppano a partire da associazioni tra diverse tipologie e sottogeneri del romanzo giallo – dal romanzo di spionaggio (*Gambetto turco*), al romanzo giallo ermetico (*Leviatano*). Il genio creativo di Akunin, infatti, ha condotto alla nascita di nuovi sottogeneri della letteratura poliziesca. Associando al romanzo giallo gli elementi connotativi di altri generi letterari come il romanzo dickensiano e il romanzo decadente tra gli altri, Akunin ha creato un giallo dickensiano – *Colui che ama la morte* (*Ljubovnik smerti*¹⁰⁸), e un giallo decadente – *Colei che ama la morte* – emanazione dell’inarrestabile pulsione a sperimentare con la letteratura. Nello specifico, per i romanzi della saga di Fandorin il nostro Autore associa il *detektiv* a generi ed opere letterarie del XIX secolo, ovvero il periodo storico in cui hanno luogo le avventure dell’eroe. Ricreando l’atmosfera, ispirandosi ai generi e alle opere dell’epoca, e allo stile dei grandi prosatori e poeti dell’Ottocento russo (e non solo), i romanzi gialli di Akunin di fatto violano le regole compositive del genere, al contempo mettendo in discussione l’assunto sulla presunta immobilità ed invariabilità dei generi letterari, e dei confini che li separano. Osserviamo dunque come l’impegno alla sperimentazione, a testare le potenzialità stesse della letteratura, caratteristico della produzione di Akunin, ha inizio proprio a partire dai suoi “nuovi *detektivy*”. Queste opere, infatti, rispettano solo parzialmente le “regole” del romanzo giallo per antonomasia, poiché in esse figurano alcuni elementi che appartengono al reame dell’irreale e del soprannaturale. Fandorin è, ad esempio, un protagonista peculiare, dalle capacità quasi sovraumane: durante gli anni trascorsi in Giappone apprende le misteriose tecniche dei *ninja*, trasmutandosi in una figura a metà tra un uomo e un supereroe, un superuomo dei fumetti che paradossalmente vive nella Russia del passato zarista. Spesso anche le situazioni in cui il protagonista e il suo fedele servitore, Masa, si trovano immischiati sono al limite della commedia, estremamente divertenti per quanto assurde, e ricordano senza dubbio scene dei fumetti, in particolare dei manga giapponesi. Sebbene non si ritenga esatto considerare i romanzi gialli di Akunin come dei fantasy, è indubbio che in essi figurano elementi che sono al confine tra realtà ed irrealtà, proprio come nei fumetti, in cui vi è una forzatura della sospensione dell’incredulità.

¹⁰⁸ Boris Akunin, *Ljubovnik smerti* (Mosca: Zacharov 2001).

Altrettanto al confine tra irreal e reale è la commistione tra fede ortodossa, misticismo religioso, fantastico e l'indagine di un crimine nella serie *Romanzo giallo di provincia*, e nella natura videoludica della serie *Le avventure del maestro*, dove il romanzo *F. M.* è una riscrittura di uno dei *sancta sanctorum* della letteratura mondiale, *Delitto e Castigo*. Così, i romanzi gialli di Akunin presentano come elementi innovativi la centralità della storia del XIX secolo, non solo russa, ma mondiale, usata spesso come movente del crimine, un protagonista crocevia tra l'eroe epico, l'acuto detective e il personaggio di un manga, nonché l'uso ironico e spregiudicato della letteratura classica nella forma di riferimenti e citazioni. La tendenza interculturale di questi romanzi, riflesso dell'identità interculturale dell'Autore, incarnata soprattutto dall'ampio spazio dedicato alla cultura giapponese, ne costituisce una peculiarità, e ulteriore caratteristica che supporta l'uso dell'aggettivo "intellettuale" in relazione alla sua produzione, che Akunin stesso definisce "*intellektual'nye detektivy*". Oltretutto, i suoi gialli superano i confini stabiliti dal genere stesso, assumendo una funzione quasi metafisica. I suoi eroi non intraprendono solo la ricerca di un colpevole, l'indagine per la risoluzione di un crimine nasconde un percorso umano di natura spirituale, oppure un conflitto di natura etica. Quella di Akunin è dunque una narrativa nuova, un nuovo "romanzo giallo".

Il peculiare rapporto con il suo lettore è un ulteriore elemento connotativo della produzione di Akunin. L'Autore riesce, infatti, a creare un particolare dialogo tra il lettore e il testo, che nel romanzo giallo costituisce un elemento caratteristico del genere, perché prevede che il lettore vesta gli abiti del detective, incaricato di indagare ed interpretare le prove alla ricerca del colpevole. Tuttavia, l'elemento indubbiamente più interessante della prosa di Akunin è l'indagine del lettore che non si ferma alla ricerca del colpevole: immerso in un testo caratterizzato da una ricca varietà di citazioni, il lettore viene coinvolto in un'ulteriore indagine che procede di pari passo con l'indagine principale, ovvero la ricerca dei riferimenti e delle citazioni intessuti nella trama. Il lettore viene così indotto a cercare un significato nascosto in ogni pagina, parola o simbolo, anche quando tale significato nascosto, in realtà, non è presente. Infatti, l'indagine spesso termina con dei ludici vicoli ciechi, poiché l'Autore gioca con i suoi lettori, prendendosi gioco di loro, laddove molte citazioni non hanno

alcun significato se non quello di trarre in inganno. Il lettore si ritrova così intrappolato in una ragnatela di riferimenti e, nel tentativo di comprenderli tutti e di conferire a tutto ciò che legge un significato più profondo o di attribuirgli un significato nascosto, cade sempre più nella trappola dell'Autore. Ne consegue che il suo lettore di riferimento è informato e ha una certa conoscenza della letteratura russa (WHITEHEAD 2021: 83). Proprio questa tendenza ha probabilmente scatenato una polarizzazione nelle critiche ad Akunin. Alcuni infatti apprezzano, altri criticano aspramente l'eccessiva presenza di citazioni e riferimenti, perché li considerano dissacranti ed irrispettosi nei confronti del patrimonio letterario russo e mondiale.

Constatiamo allora che la sperimentazione di Akunin iscrive nel genere del *detektiv* tutta una serie di innovazioni, tra queste emerge l'unione tra il ruolo attivo del lettore e la tendenza intertestuale di questo genere, invitandolo a compiere un'indagine parallela mirata a identificare le citazioni, i riferimenti storici, e possibili significati più profondi presenti nella narrazione a livello metatestuale ed intertestuale. Oltretutto, sia l'intertestualità che la metatestualità hanno lo scopo di rendere il lettore cosciente che si tratta di narrativa e dunque dell'utilizzo dell'arte come strumento, "*art as device*". Si viene così a generare un gioco di stampo postmodernista, dove il lettore si trova tuttavia intrappolato in una *quest*, in una sfida contro l'unico depositario della verità ultima: l'Autore. Persino la voce narrante gioca con il lettore e tende ad essere un narratore inaffidabile, una sorta di riferimento ai narratori di Gogol', poiché mette in evidenza anche l'illusione fittizia della presunta simultaneità dell'azione e della narrazione attraverso commenti disseminati nella trama. Così, ogni lettore vive attraverso la lettura dei suoi romanzi esperienze diverse in base alla sua capacità di decodifica e al suo livello di istruzione ed erudizione. Il lettore si trova spesso a dover interpretare riferimenti storici che travalicano il solo ambito della storia russa, includendo anche richiami alla storia del Giappone. L'Autore invita così il suo lettore ad essere una presenza attiva nel processo interpretativo, attento a rintracciare i prototipi storici che hanno ispirato i suoi personaggi, e a interrogarsi sulla natura degli eventi narrati, distinguendo tra fatti storicamente attestati, invenzione narrativa e rielaborazione della storia. Il lettore capace di riconoscere i suoi indizi crede allora di occupare una posizione addirittura superiore al detective, ennesima illusione indotta dal gioco tra Autore e lettore. Alla fine della strenua ricerca, il lettore realizza di non

poter superare né il detective né l'Autore. Questo rapporto sbilanciato di conoscenza nella triade autore-detective-lettore è classico del genere, ma nel caso di Akunin è enfatizzato dai riferimenti letterari, metatestuali, linguistici e storici da cui traspare con chiarezza l'intento di mettere in discussione il concetto stesso di conoscenza (WHITEHEAD 2021: 88). L'ampio spazio dedicato ai riferimenti intertestuali, benché questa sia una caratteristica del romanzo giallo, supera la norma imposta dal genere. Tale superamento di confini può essere spiegato dalla volontà di Akunin di accrescere le aspettative del lettore in vista di una sempre maggiore presenza di citazioni da interpretare, un modo per indurlo a continuare ad acquistare i suoi romanzi. Oppure, potrebbe indicare il desiderio di continuare a sfidare il suo lettore per testare il suo livello di cultura (WHITEHEAD 2021: 93) in una sorta di gioco di identificazione, un videogioco in cui è necessario superare delle *quest* per passare al livello successivo. Riconoscere i riferimenti permette di accumulare punti e di aumentare di livello, così da poter classificare i lettori in vari gruppi in base al "livello" di conoscenza. Questo investe il lettore dell'effimera sensazione di trovarsi sullo stesso piano dell'Autore, e lo induce a sviluppare un senso di superiorità nei confronti dei lettori dei livelli inferiori, ritenuti meno capaci, perché non sono in grado di stare al passo con l'indagine organizzata da Akunin. Tuttavia, alla fine il lettore si trova dinnanzi ad una realtà inevitabile: in questo gioco l'unico vero vincitore è Akunin. Il gioco instaurato tra autore e lettore nell'opera di Boris Akunin è dunque una sfida tra forze impari, laddove la percezione d'equità costituisce solo un'illusione accuratamente costruita, articolata attorno a un avvincente crimine da risolvere.

1.1.3 Postmodernismo e riscrittura della storia nell'opera di Boris Akunin

L'uso spregiudicato delle tecniche del postmodernismo da parte di Boris Akunin pone la sua prosa all'interno di una peculiare cornice nel contesto della letteratura russa contemporanea. L'Autore appartiene, infatti, alla corrente occidentale del postmodernismo che si manifesta in citazioni, riferimenti, allusioni e *pastiche*. L'intricata e sapientemente intessuta rete di riferimenti trasporta il lettore nei capolavori della grande letteratura russa e della letteratura mondiale, al contempo

intrattenendolo con storie e avventure avvincenti. Molto interessante, a nostro parere, la funzione dei prestiti letterari, non semplici frammenti di opere altre, ma citazioni e riferimenti funzionali alla sperimentazione stilistico-formale, spesso trasmutati in dettagli storici. Le allusioni nascondono allora un significato più profondo, spesso simbolico, atto a diffondere il mondo artistico e il credo ideologico dell'Autore. L'impianto intertestuale viene spesso inscritto nella struttura dei romanzi, trasformato in motivi letterari o nel fulcro delle trame attraverso la creazione di un vero e proprio testo secondario parallelo al testo primario, sfruttando il procedimento del doppio codice e dell'intertestualità. Nelle sue opere, l'intelaiatura di riferimenti ricrea lo spirito e lo stile dei grandi classici della letteratura russa e mondiale, mettendo in pratica un vero e proprio dialogo tra letterature e culture. D'altro canto, il livello della storia conferisce una peculiare atmosfera ai suoi romanzi gialli, trasportando il lettore moderno nel passato russo. Il livello della storia si intreccia, spesso, con il livello mitologico, caratterizzato da riferimenti biblici (Azazel, l'angelo caduto che diventa il nome di una società segreta, il mitologico mostro marino Leviatano diventa il nome di un transatlantico) e riferimenti all'epica classica (un generale eroe della Guerra di Turchia è considerato al pari di un nuovo Achille, Fandorin insegue Odisseo tra le strade di Baku, la città nera). L'intertesto si nutre anche dell'interculturalità, che si manifesta in citazioni e riferimenti di culture altre, in particolare della cultura giapponese, elemento connotativo della prosa akuniniana e vasto patrimonio dal quale attinge per attirare lettori appassionati dell'Oriente e del Giappone e, al contempo, per promuovere i rapporti culturali tra Russia e Giappone. Questi riferimenti intertestuali pongono solide basi analitiche per stabilire un paragone, un confronto tra la cultura russa e la cultura giapponese di natura didascalica. L'insieme di riferimenti letterari e culturali, spesso presentati nella forma di simboli e stereotipi, permettono ad Akunin di creare una letteratura di intrattenimento che, al contempo, aspira ad essere educativa e capace di parlare della contemporaneità. Le sue opere, sebbene ambientate nel passato, travalicano lo spazio e il tempo, perché sono infuse di commenti e critiche sulla contemporaneità e la letteratura deliberatamente e sapientemente celati. Pertanto, i riferimenti al passato costituiscono un intertesto di questioni contemporanee, ma affrontate da una prospettiva storica (BARABAN 2004: 404), perché interpretate da Akunin come problemi e questioni connaturate nella storia russa. Il progetto letterario

del nostro è dunque infuso dell'estetica postmodernista perché sia capace di comunicare con la situazione culturale nella Russia postsovietica. Allo stesso tempo, la dimensione ludica della scrittura di Akunin risulta funzionale ad arricchire l'esperienza del lettore (BARABAN, NORRIS 2021: 12) e a veicolare la visione del mondo dello scrittore attraverso una letteratura di intrattenimento, nella quale le fonti vengono rielaborate e integrate nella narrazione, perdendo il loro significato originale per adattarsi alle esigenze narrative. L'intertexto akuniniano attinge, infatti, da classici stranieri e russi che rivivono nei suoi personaggi: suor Pelagija, ad esempio, è una fusione tra Miss Marple e Padre Brown. Alcune citazioni sono esplicite e chiare per tutte le tipologie di lettori, altre invece sono nascoste tra i fili di trama e nella costruzione degli eroi. Le citazioni e i riferimenti si manifestano anche nella riscrittura di famose scene della grande letteratura, tale che in questi romanzi la storia sembra occupare una posizione subalterna alla storia letteraria¹⁰⁹. In realtà, il continuo oscillare tra passato e presente, associato all'estetica postmodernista, rappresenta per Akunin lo strumento privilegiato per veicolare la sua concezione artistica in relazione alla storia e alla letteratura. L'intertexto, infatti, non solo coinvolge il lettore, ma funziona anche come un sottotesto che rievoca associazioni tra passato e presente, mettendo in discussione quei problemi che spesso si sono ripresentati a cicli alterni nella storia russa. Seguendo i dettami del postmodernismo, questo materiale viene plasmato e manipolato per soddisfare le necessità narrative e stilistico-formali di Akunin. Questi riferimenti perdono così il loro significato originale, infondendo il testo di riflessioni sulla situazione russa contemporanea, anche letteraria, e rendendo i suoi romanzi ambientati nel passato in grado di filtrare le correnti culturali della nostra epoca.

Lo stile di Akunin, manifestazione di un postmodernismo non elitario ed apolitico, meno impegnato socialmente, riflette i cambiamenti economici, sociali e culturali che hanno caratterizzato la Russia a partire dal 1991, nonché gli interessi del nostro Autore ad affermarsi come un fenomeno editoriale. Attraverso un approccio postmodernista ai classici della letteratura russa e della letteratura mondiale, Boris Akunin è riuscito a colmare la distanza che si era creata tra gli ambienti intellettuali e le preferenze del

¹⁰⁹ Khagi, "Boris Akunin and Retro Mode in Contemporary Russian Culture".

pubblico, poiché proprio la presenza di un intertesto minuziosamente costruito in romanzi della letteratura di massa ha contribuito a rendere le sue opere particolarmente erudite. Infatti, il progetto e la figura di Akunin dimostrano che la cosiddetta letteratura “popolare” risulta sia estremamente coinvolgente per il lettore e ironica, nonché in grado di invitare alla riflessione su questioni e problematiche connaturate in seno alla società russa contemporanea. In relazione al rapporto tra intertesto e storia, invece, nel gioco postmodernista fatto di citazioni ed allusioni, anche i personaggi di Akunin sono costruiti sulla base di noti prototipi storici o letterari (cfr. § 3.1.2). Alternando anche solo impercettibilmente, o non alterando i nomi di questi prototipi, l’Autore intende sottolineare la natura non puramente storica dei suoi romanzi, piuttosto una versione narrativa di fatti storici realmente accaduti, sottolineando implicitamente l’idea che possono esistere più versioni della storia. I riferimenti storici si fanno portavoce della sua propria versione della storia, una Russia non fittizia, piuttosto una sua versione alterata. Akunin descrive un paese imperfetto, vessato dalla corruzione, di cui i personaggi ispirati ai prototipi storici sono una rappresentazione simbolica. I riferimenti storici e i simulacri creano così un testo postmodernista stratificato a più livelli, in cui figura una spiccata ironia. Un esempio particolarmente interessante è il governatore di Mosca, il Principe Dolgorukoj, simulacro del principe Vladimir Andreevič Dolgorukov, emblema di una Russia “in decomposizione” ed irrimediabilmente corrotta; oppure una versione del XIX secolo del sindaco di Mosca negli anni 1992-2010 Jurij Lužkov, oppure ancora un riferimento a Jurij Dolgorukij. I simulacri, dunque, non solo ricordano ed imitano i prototipi, ma soprattutto ne incarnano l’anima, le tendenze culturali, sociali e politiche, in altre parole sono emanazioni dell’atmosfera dell’epoca in cui hanno vissuto. Akunin rivela così la sua profonda conoscenza della storia russa e la capacità di rivisitare il materiale storico per riflettere sul presente.

La storia assume pertanto un ruolo centrale nella formazione e nella produzione letteraria di Boris Akunin. Il suo intellettuale di riferimento è Karamzin, la serie *Storia dello stato russo* si afferma, infatti, come una risposta a *Storia dello Stato Russo* (*Istorija gosudarstva Rossijskogo*); i protagonisti del primo romanzo della serie di Fandorin, ovvero Erast e Liza – il primo grande amore dell’eroe, destinata ad una morte tragica – sono un evidente riferimento ai personaggi della *povest’* karamziniana

La povera Liza (Bednaja Liza). Come si è già sottolineato, Akunin esordisce in un momento storico peculiare, in cui, oltretutto, il dibattito sulla storia russa raggiunge un'intensità senza precedenti. Il tragico epilogo dell'utopia socialista risvegliò tutta una serie di sentimenti nostalgici per una Russia che si riteneva fosse andata persa con la Rivoluzione. Pertanto, la centralità della narrazione storica e l'ambientazione principalmente attinente alla Russia imperiale hanno indotto parte della critica a classificare la prosa di Akunin come il risultato dell'accumularsi di sentimenti nostalgici per la Russia zarista che si era diffuso nella Russia postsovietica (NORRIS, SUNDERLAND 2012: 588). La "sua" Russia è stata interpretata come un idillio di armonia e ordine, particolarmente evidente in relazione ai tumulti della Russia sovietica e postsovietica, il che ha portato parte della critica a ritenere, erroneamente, che nei suoi romanzi abbia luogo una romanticizzazione della Russia zarista attraverso il suo eroe, un personaggio estremamente positivo, fedele servitore di uno stato autoritario. Nella spericolata fusione tra storia e narrativa, non sono passate inosservate le posizioni critiche che Akunin esprime servendosi dei suoi personaggi, ed interpretate come russofobe, un concentrato di odio verso la patria. In realtà, Akunin non è un nostalgico dell'Impero e non è animato da sentimenti russofobi. Nei suoi romanzi ci viene presentata una sua personale versione del passato, un corso degli eventi alternativo, costruito sui punti e i buchi oscuri della storia, utilizzati per ambientare le sue opere in linee temporali dominate dalla variabile "come sarebbe stato se...?". Le versioni della storia di Akunin, poiché parallele alla storiografia, veicolano, pertanto, riflessioni su quella Russia che è sparita con la Rivoluzione del 1917. Figlio dell'Impero sovietico e studioso – attraverso i suoi romanzi – di un altro impero, per di più precedente, nella sua prosa Akunin riesce a cogliere con grande sensibilità le dinamiche e le contraddizioni dell'esperienza imperiale. Ironia e parodia, allusioni, citazioni e *pastiche*, la centralità della narrazione storica, e questa apparente atmosfera nostalgica pervadono dunque la narrazione. Nella Russia contemporanea questa nostalgia è alimentata da miti e leggende sull'epoca imperiale, e pertanto si fonda su un'immagine vaga ed evanescente del passato, che lo rende più desiderabile del presente. Akunin si appropria di questa particolare forma di nostalgia e la immerge in satira ed ironia, senza prendere posizione nel dibattito tra nostalgici sovietici e nostalgici dell'impero, ma prendendosi gioco di entrambi e, al contempo,

commentando il suo presente. Utilizzando una tecnica tipica del postmodernismo, ovvero quella della riorganizzazione dei simulacri, egli crea nelle sue opere uno strato illusorio di atmosfera nostalgica per la Russia zarista, nascondendo in realtà nel livello sottostante una critica del passato. Dimostrando quanto sia futile esprimere nostalgia per una Russia che non esiste più, nelle sue opere la centralità della storia funge da tentativo di comprendere perché la Russia ha così tante difficoltà nell'istituire uno stato democratico. La nostalgia postsovietica del passato presovietico viene ironicamente contestata da Akunin attraverso la descrizione non solo dei fasti del XIX secolo, ma anche dei momenti oscuri della storia russa. I riferimenti diventano così dettagli storici per dipingere una versione ambivalente e sfumata della storia (BARABAN 2004: 402), libera da giudizi negativi o positivi. Queste scelte autoriali hanno sollevato in parte della critica l'accusa di distorsione del passato della Russia, sebbene in realtà si tratti di una strategia che l'Autore usa per criticare l'idealizzazione o l'eccessiva condanna di qualsiasi periodo della storia russa. Le allusioni al passato sono per questo rese riconoscibili allo scopo di mostrare con chiarezza il collegamento con il presente. Il continuo oscillare tra passato e presente è spesso inscritto in situazioni rese volontariamente comiche e parodiche da Akunin, supportato dalla presenza di anacronismi inseriti nel testo, poiché i suoi romanzi non hanno la pretesa di essere storicamente accurati. Akunin costruisce questa cornice che avvolge la narrazione servendosi del procedimento della "modalità retrò":

Le caratteristiche principali della modalità retrò sono le seguenti: in primo luogo, la presentazione della storia come spettacolo che sacrifica l'autenticità storica in nome dei "piaceri del pittoricismo"; in secondo luogo, la gestione del passato come storia di stili estetici, presentando i tempi passati come "una copia di una copia", ovvero componendo l'intertexto di artefatti precedenti; in terzo luogo, la trasformazione della narrazione storica in un commento sul presente o sul passato più recente¹¹⁰.

D'altro canto, la riscrittura della storia in Akunin acquisisce un'ulteriore connotazione. In *The Future of Nostalgia* (2001), Svetlana Boym identifica due forme di nostalgia,

¹¹⁰ Khagi, "Boris Akunin and Retro Mode in Contemporary Russian Culture". Testo originale: "Retro mode's main characteristics are as follows: first, the presentation of history as spectacle that sacrifices historical authenticity for the sake of 'the pleasures of pictorialism'; second, the treatment of the past as the history of aesthetic styles, presenting times gone by as 'a copy of a copy,' i.e., composing the intertext of preceding artifacts; third, the transformation of historical narration into commentary on the present or the more recent past".

restaurativa e riflessiva. La nostalgia restaurativa si basa sul concetto di *nostos*, ovvero del ritorno a casa, mentre la nostalgia riflessiva sull'*algia*, il desiderio, la sofferenza. La prima è intesa come il tentativo di recuperare l'essenza del concetto di patria e casa, la seconda invece si basa sulla distanza e sullo scetticismo sulla possibilità del ritorno, che Frederick Jameson identifica con la nostalgia modernista pura che esprime il dolore per un passato perduto e ormai irrecuperabile. Nella sua prosa, Akunin combina entrambe le forme di nostalgia: da un lato attraverso la rappresentazione dell'arte letteraria russa, infusa di speranza per il futuro; dall'altro ironizzando proprio sul concetto stesso di nostalgia quando posto in relazione al passato russo. Nell'associare *nostos* e *algia*, Akunin sottolinea ancora una volta l'insensatezza delle dispute attualmente in corso sulla natura della storia russa¹¹¹.

In ultima istanza, possiamo sostenere con sicurezza che la decostruzione di temi e motivi considerati patrimonio della cultura mondiale e l'associazione con elementi di una cultura invece di massa, l'unione del sacro e del profano costituiscono parte della sperimentazione di Akunin con la letteratura, il tentativo di creare una cultura "di mezzo". In questa missione, la storia si fonde con la narrativa, così che anche il confine tra finzione e storia è così labile da renderli indistinguibili nella prosa di Akunin. I generi e i procedimenti letterari, così come le categorie temporali – percepiti come immutabili e stabiliti a priori – vengono svelati e messi in discussione dall'Autore per mezzo della combinazione tra testi e generi differenti, dell'associazione tra la storia del XIX secolo e il presente attraverso riferimenti storici e letterari, e dell'uso di tecnologie della nostra epoca. Nelle sue opere, unendo storia e finzione, Akunin sottolinea l'idea della possibilità dell'interpretazione soggettiva della storia in quanto entità discorsiva che può essere letta come un testo (WHITEHEAD 2021: 84). Proprio perché la storia può essere interpretata soggettivamente, e perché è possibile accettare l'esistenza di versioni alternative della storia, Akunin utilizza la strategia narrativa di descrivere non una, ma più trame criminali nei suoi gialli, dove i suoi detective indagano su vari crimini e scovano numerosi colpevoli. La cornice storica dei romanzi gialli agisce come intrigo costruito sulla base di eventi storici realmente accaduti: un

¹¹¹ *Ibidem*.

evento storico documentato minuziosamente da Akunin fonda le premesse per un intrigo investigativo, mentre la combinazione di eroi immaginari e personaggi storici fittizi crea l'illusione di verosimiglianza. Ulteriore strategia dell'Autore è la riscrittura degli eventi storici, soprattutto quando la presenza di punti bui permette di manipolare l'apparente verità storica, modificandone dunque l'interpretazione, ma non i risvolti. Akunin ottiene così una sua personale visione della storia. Riflettere i problemi della nostra contemporaneità in una narrazione ambientata nel passato per argomentarli e affrontarli in un'ottica di distanziamento è uno dei maggiori successi della sua produzione ed un modo per mettere in discussione il concetto di verità storica, sostenendo l'idea di un movimento circolare e non lineare della storia (WHITEHEAD 2021: 89). Passato e presente si inscrivono nella sua prosa come uniti da un rapporto simbiotico, evidenziando l'idea che esistano versioni alternative della storia e molteplici verità che la qualificano come un testo, implicando l'esistenza di infinite possibilità riguardo alla narrazione del passato (NORRIS 2021: 157). Anche i suoi personaggi sono un importante mezzo di riscrittura della storia, ancora più evidente nei numerosi simulacri ispirati da personaggi storici o letterari, che vengono infusi del potere di influenzare il corso della storia e a provocarne la diramazione in numerose linee temporali alternative, ognuna coerentemente plausibile e storicamente legittima.

1.2 Boris Akunin e la fascinazione per il Paese del Sol Levante: un tentativo di conciliare culturalmente Russia e Giappone

Etnicamente georgiano, identificatosi come scrittore russo ed esperto della cultura nipponica, Akunin è un'entità "androgina"¹¹², poiché la sua produzione è situata al crocevia tra culture ed è espressione delle tendenze inter- e transculturali che caratterizzano la letteratura russa contemporanea. Nelle sue opere ha luogo, infatti, un interessante dialogo culturale tra le culture russa e giapponese che alimenta la sua produzione e si snoda in echi culturali, storici e letterari. Appassionato di letteratura sin dall'infanzia, probabilmente per merito della madre, Akunin sviluppa l'interesse

¹¹² Ciplakov, "Zlo, vznikajuščee v doroge, i dao Erasta".

per la cultura giapponese in giovane età, dopo aver letto un libro sui samurai ed aver assistito ad uno spettacolo di teatro *Kabuki*¹¹³ a Mosca. Il Giappone e la sua cultura gli appaiono così esotici che un giovane e curioso Grigorij, nel tentativo di conoscere il mondo che si trovava al di là della Cortina di ferro, si interessa a questa realtà che percepisce estremamente estranea e affascinante. Inizia a studiare giapponese all'università, specializzandosi in storia del Giappone, e grazie ad un programma di scambio dell'Università statale di Mosca, nell'anno 1977-1978 sperimenta la vita da studente straniero in un'università alla periferia di Tōkyō, un'opportunità rara negli anni '70 dell'Unione Sovietica. Sebbene fosse ben consapevole che il Giappone non era l'Occidente, all'epoca della sua prima esperienza lo riteneva nondimeno un paese occidentale, probabilmente in virtù dei forti legami economici e politici con gli Stati Uniti. Arrivato nel Paese del Sol Levante il giovane Čartišvili sperimenta un vero e proprio shock culturale e identitario, poiché si rende conto che essere cittadino sovietico non significava vivere nel miglior paese al mondo come era stato indotto a pensare per tutta la sua vita. All'epoca del suo viaggio, in Urss era diffusa una conoscenza superficiale del Giappone e costruita su alcuni degli elementi considerati più caratteristici della sua cultura, come i samurai, le geishe, il *karate* (空手) e l'*ikebana* (生け花), mentre tra gli scrittori giapponesi più noti indubbiamente figurava il nome di Abe Kōbō. Fatta eccezione per questi simboli, il Giappone era una realtà del tutto estranea per un cittadino sovietico, geograficamente vicina, ma ideologicamente distante. Una volta giunto in Giappone, scopre che la situazione non risulta sostanzialmente diversa per i giapponesi, che dell'Urss avevano una conoscenza superficiale, e la associavano alla disputa sulla sovranità delle Isole Curili, alla *mastrioška* e a Fëdor Dostoevskij. Il contatto con la cultura giapponese e il mondo esterno hanno dunque profondamente influenzato la sua visione del mondo, arricchita da un'esperienza che, chiaramente, ha plasmato profondamente il suo essere, la sua stessa identità: “Dal Giappone è tornata una persona completamente diversa da quella

¹¹³ Il *Kabuki* (歌舞伎) è una forma di teatro tradizionale nata nel XVII e caratterizzata da scenografie elaborate, costumi e trucco vistosi e, al contrario del teatro *Nō*, da una recitazione costituita da movimenti dinamici. Unisce recitazione, danza e musica.

che era partita”¹¹⁴. Vivere in Giappone e studiarne la cultura, tradurre le grandi opere della sua letteratura gli ha permesso di carpirne l’essenza, una conoscenza che, oggi, si impegna a diffondere tra i suoi compatrioti, e che agisce, al contempo, come stimolo alla scrittura. La quasi inarrestabile potenza creativa della cultura giapponese si manifesta nella produzione di Akunin e Čartišvili in opere eterogenee che si nutrono delle riflessioni e delle percezioni dell’Autore in relazione al Paese del Sol Levante.

Akunin comprende profondamente la cultura giapponese, che traspare e si snoda in una ramificazione di immagini e percezioni nella sua prosa. Egli ne avverte la natura, l’identità e i cambiamenti, i quali si trasmutano in ispirazione per nutrire la sua produzione. L’Autore è ben consapevole, ad esempio, del fatto che oggi il Giappone sta affrontando un importante processo di transizione iniziato dopo la Seconda guerra mondiale. I giapponesi contemporanei sono più inclini rispetto al passato ad imparare una lingua straniera, hanno raggiunto maggiore consapevolezza nella necessità di un’etica del lavoro meno ferrea e più attenta alla salute dell’individuo. E sebbene il loro sistema di valori si affidi ancora alle tradizioni del passato, è in atto sul suolo nipponico un’evoluzione della sua società che impone una revisione delle percezioni globali, poiché il vero Giappone vive al di là dei simboli e degli stereotipi. I giapponesi stanno infatti affrontando un notevole cambiamento culturale, generato dalla fusione dei valori dell’Oriente e dell’Occidente in un prototipo dell’uomo del futuro, una nuova creatura “androgina” che riunirà in sé la tradizione culturale orientale ed occidentale, lo Yin e lo Yang¹¹⁵. Il nostro Autore comprende profondamente le forze entropiche che si muovono sul suolo giapponese e trasfonde la sua produzione con l’“androgina” letteraria. Nonostante ciò, i cambiamenti in atto nella civiltà giapponese, osserva Akunin, si muovono con lentezza e non uniformemente in seno alla coscienza nazionale del tessuto sociale. Infatti, nonostante i grandi progressi compiuti verso la globalizzazione, nelle fasce più conservatrici ed anziane della società è ancora ben radicata quella mentalità isolazionista che vede il Giappone come un

¹¹⁴ Anna Žebrovskaja, “Prilozhenie k Fandorinu”, *TEMA* (2007). Testo originale: «Из Японии вернулся совсем другой человек, чем тот, который туда уехал». L’articolo è consultabile al seguente link <https://tema.in.ua/article/1598.html> [ultima consultazione febbraio 2026].

¹¹⁵ Grigorij Čartišvili, “Japonec: natura i kul’tura”. L’articolo è consultabile al seguente link: <https://litlife.club/books/6285/read?ysclid=maclem57r9323515721&page=1> [ultima consultazione febbraio 2026].

paese insulare ed autosufficiente, eccezionale nella sua identità costituita da lingua-cultura-nazionalità. Le nuove generazioni sono invece sempre più propense ad aprirsi al mondo, promuovendo un cambiamento culturale in cui si assiste alla convivenza tra nuove e vecchie tradizioni. Nonostante le sue potenzialità nel settore tecnologico, industriale e finanziario, il Giappone fa ancora fatica ad essere incisivo sul piano della cooperazione internazionale proprio a causa del retaggio isolazionista della sua identità culturale. La difficoltà della lingua giapponese e la scarsa conoscenza dell'inglese costituiscono un'ulteriore ostacolo alla completa partecipazione del Giappone sul piano della globalizzazione. Akunin lo definisce per questo un "grande muto" ("*velikij nemoj*"¹¹⁶). La diffusione della cultura giapponese avviene infatti in assenza di un vero e proprio dialogo culturale, e soprattutto attraverso prodotti dell'arte visuale, come l'animazione, l'*ikebana*, la moda e il cinema. Nonostante nel panorama letterario giapponese ci sia un numero elevatissimo di scrittori e poeti in confronto ad altre letterature, solo un gruppo di pochi eletti ha raggiunto una considerevole fama in Occidente. Sebbene muto, il Giappone ascolta e apprende dall'esterno, assorbendo tutto ciò che ritiene possa favorire il suo sviluppo, condividendo con il mondo una determinata immagine di sé costruita sul soft power e prodotti culturali principalmente visuali, e dunque in grado di superare la barriera linguistica. Il dialogo culturale tra il Giappone e il mondo è dominato dall'incomprensione reciproca: i giapponesi non riescono a capire l'"Altro" e, viceversa, il mondo si illude di conoscere la cultura giapponese, poiché la percepisce ormai parte della sua quotidianità. Comprensione e incomprendimento, tuttavia, ruotano intorno a simboli, stereotipi e miti che non riflettono appieno la realtà, un gioco di specchi che diventa motivo e procedimento nell'opera di Akunin. L'incomprensione reciproca, ad esempio, genera ancora stupore nei giapponesi che entrano in contatto con stranieri che parlano la loro lingua e dimostrano di conoscere la loro cultura e le loro tradizioni. D'altronde, a parti inverse l'incomprensione causa pregiudizi e stereotipi nella costruzione dell'immagine dei giapponesi, della loro cultura e delle loro tradizioni, generando tutta una serie di equivoci sul carattere nazionale giapponese. Ad esempio, Akunin sottolinea che un'immagine comunemente accettata sui giapponesi li vede agili e veloci, quando in

¹¹⁶ *Ibidem*.

realtà sono estremamente (e sorprendentemente) lenti. Sono generalmente considerati un popolo astuto, sebbene, in realtà, siano alquanto ingenui, leali verso la famiglia, gli amici, il luogo di lavoro e il proprio paese. Di contro, è indubbiamente vero che esiste una certa mancanza di libertà di immaginazione causata dalla repressione dell'individualismo. I giapponesi, dunque, stanno cambiando come ogni civiltà ed è arrivato il momento che anche l'Occidente riconosca questi cambiamenti in atto e modifichi le modalità con cui interpreta la loro cultura. I vecchi strumenti di interpretazione dell'“Altro” devono tenere conto del fatto che il Paese del Sol Levante sta diventando sempre più cosmopolita, pur conservando la sua unicità nazionale. Il fondamento della cultura giapponese è costituito dalla convivenza tra nuove influenze e tradizioni. Se le altre culture si costruiscono attraverso la stratificazione, la cultura giapponese dedica al nuovo una sezione separata, dove nessuna delle varie sfere, il nuovo e il vecchio, sono in conflitto, bensì convivono. Questo si può spiegare con il peculiare spirito di adattamento di questo popolo a condizioni di vita sempre nuove. Questa peculiarità della loro cultura può essere spiegata dalla loro esperienza storica, poiché dopo secoli di isolamento, quando il Paese è stato forzatamente aperto al mondo esterno, il Giappone ha vissuto momenti storici che hanno profondamente alterato lo *status quo*, il progresso è avvenuto attraverso un continuo reinventarsi, imparando ed incorporando gli elementi estranei alla loro identità, ma senza mai intaccare il nucleo della loro identità culturale. Per Akunin, i giapponesi, più di altri popoli sono dunque avvezzi al sentimento di precarietà della vita (in particolare in riferimento al grande terremoto del Tōhoku del 2011), sono ben consapevoli del senso di instabilità e impermanenza insito nell'esistenza, fulcro del loro modo di vivere e pensare, poiché la loro stessa terra incarna la precarietà della stabilità e dell'equilibrio. Così, l'“Io” nella società giapponese diventa quasi effimero, un'entità vagante che in questa precarietà capisce che nulla è eterno. Questo si riflette anche nella lingua giapponese, dove a seconda del sesso, dell'età, della posizione sociale, dell'educazione, della percezione di sé o dell'interlocutore ci sono molteplici modi per dire “io”: *watashi* (私) *boku* (僕), *ore* (俺), e così via: “Penso che questa fluttuazione dell'epicentro della

coscienza sia in qualche modo collegata all'inaffidabilità del punto di appoggio"¹¹⁷. Così l'essenza della vita in Giappone, dell'"Io" così come della collettività, è scandita dall'impermanenza. Eppure, per Akunin proprio questa precarietà come legge fondamentale dell'esistenza definisce un sistema solido come nessun altro al mondo. La resilienza di questo popolo è evidente anche nell'atteggiamento nei confronti della morte, una consapevolezza che non cercano di dimenticare come nella cultura occidentale, perché compresa come non intrinsecamente negativa, ma insita nell'esperienza di vita, per loro ancora più sentita poiché per i giapponesi la loro terra è sia madre che nemica. Proprio il non temere la morte si associa alla spiccata capacità di adattamento di questo popolo affatto turbato da questa consapevolezza nel suo benessere spirituale. D'altronde, l'interpretazione giapponese della morte si manifesta anche nell'accettare senza giudizi etici o morali il suicidio. Proprio i suoi studi sulla letteratura giapponese hanno ispirato Akunin per la scrittura di *Lo scrittore e il suicidio*, particolarmente colpito dal destino che ha accomunato quattro dei cinque scrittori giapponesi più noti dell'epoca moderna: Dazai Osamu¹¹⁸, Akutagawa, Kawabata Yasunari¹¹⁹, e Mishima morirono suicidi, l'unico a morire per cause naturali fu Natsume Sōseki¹²⁰. L'influenza della cultura giapponese pervade la scrittura di Akunin, frutto dell'esperienza accumulata dalle traduzioni di autori giapponesi, da cui ha appreso l'importanza del minimalismo, della sobrietà, della bellezza nella semplicità e nella discrezione¹²¹. L'Autore è stato profondamente influenzato anche dall'atteggiamento giapponese nei confronti della vita, in particolare della vita intesa

¹¹⁷ "Boris Akunin: 'Ja dumaju, čto japoncy šatkost' ekzistencii oščuščajut gorazdo ostree drugich nacij. V etom, vosmožno, i zaključaetsja steržen' japonkosti'", *Altapress.ru* (2011). Testo originale: «Думаю, эта флуктуация эпицентра сознания как-то связана с ненадежностью точки опоры». L'articolo è consultabile al seguente link: <https://altapress.ru/proisshestvija/story/boris-akunin-ya-dumayu-chto-yapontsi-shatkost-ekzistentsii-oshchushchayut-gorazdo-ostree-drugih-natsiy-v-etom-vozmozhno-i-zaklyuchaetsya-sterzhe-64054?ysclid=maclebphsy724987589> [ultima consultazione febbraio 2026].

¹¹⁸ Dazai Osamu (1909-1948) è stato uno degli scrittori giapponesi più influenti del XX secolo, autore dei romanzi *Lo squalificato* (*Ningen Shikkaku*) e *Il sole si spegne* (*Shayō*), nei quali emerge una profonda riflessione sulla condizione dell'uomo nel Giappone del secondo dopoguerra.

¹¹⁹ Kawabata Yasunari (1899–1972) è stato uno dei maggiori scrittori di letteratura giapponese moderna. Ha pubblicato il suo capolavoro, *Il paese delle nevi* (*Yukiguni*), nel 1937 ed è stato insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1968.

¹²⁰ Pseudonimo di Natsume Kinnosuke (1867-1916) è stato uno scrittore, un saggista ed un esperto di letteratura inglese; tra le sue opere più importanti si ricordano *Io sono un gatto* (*Wagahai wa neko de aru*) e *Il guanciale d'erba* (*Kusamakura*).

¹²¹ "ZIMA 4 YEARS. Lučšie materialy. Boris Akunin o knigach, Londone i social'nyh setjach", *Zima Magazine* (2020): <https://zimamagazine.com/2020/05/boris-akunin-svoimi-slovami-premera-rubriki/> [ultima consultazione giugno 2025].

come Cammino, un percorso di crescita verso un ideale (cfr. § Appendice 1). La dedizione è la chiave del modo di vivere giapponese, l'ideale di raggiungere la perfezione, che Akunin ha tentato di infondere nella sua attività di scrittore.

Akunin si afferma, pertanto, come un individuo capace di comprendere i complicati sistemi di rappresentazione dell'alterità, in particolare le modalità con cui la Russia ha rappresentato il Giappone in letteratura. Nell'articolo "L'immagine del giapponese nella letteratura russa", Čhartišvili ritiene che l'interesse russo per il Giappone – la sua letteratura, la sua arte – da parte della coscienza collettiva e del grande pubblico si fondi su basi precarie ed un amore per l'esotico (ČHARTIŠVILI 1996: 192). Nella storia delle relazioni russo-giapponesi, il Giappone letterario si configura allora come una proiezione dell'immaginario degli autori che agisce come simulacro della realtà. Oggi come in passato, il Giappone non solo è tornato "di moda", ma continua ad essere esotico nella percezione comune perché suscita insieme rispetto ed invidia per lo sviluppo tecnologico e la ricchezza che ha conquistato a partire dal secondo dopoguerra, finendo spesso con l'essere idealizzato. Nella sua produzione Akunin critica duramente, avvalendosi di satira e ironia, questo modello di interazione culturale (cfr. § 2.1). I rapporti russo-giapponesi, infatti, sono caratterizzati da una certa complessità, frutto di antiche inimicizie, tragici conflitti e immagini costruite su stereotipi e pregiudizi. Akunin ha a lungo studiato le relazioni russo-giapponesi, tanto da aver tenuto svariate lezioni a riguardo presso l'Università di Chiba. Questa esperienza, che ha poi infuso nei suoi romanzi, e il suo impegno nella promozione della conoscenza reciproca tra i due Paesi gli hanno permesso di osservare la disparità che sussiste tra la conoscenza della Russia da parte degli studenti giapponesi – molto marginale, quasi inesistente – e, invece, la più vasta conoscenza russa del Giappone. Per l'Autore, questo squilibrio è causato in parte dall'assenza in Russia di un organo come la Japan Foundation¹²² (Kokusai Kōryū Kikin). D'altronde, ciò che Akunin nota è oltretutto una conoscenza non solo squilibrata ma soprattutto superficiale, spesso confusa. Se le generazioni precedenti e la classe politica sono state troppo influenzate da stereotipi radicati nel tempo, le nuove generazioni potrebbero rappresentare una

¹²² La Japan Foundation (国際交流基金) nasce nel 1972 come organizzazione supervisionata dal Ministero degli Affari Esteri per la promozione e la diffusione della cultura giapponese nel mondo, e per favorire lo scambio culturale e la comprensione reciproca tra il Giappone e altri paesi.

speranza per la costruzione di una comprensione reciproca, libera dall'influenza di stereotipi e miti. La cultura è dunque la strada su cui investire per raggiungere finalmente tale obiettivo. La produzione di Akunin si inserisce proprio in questo contesto, poiché ironicamente sfrutta stereotipi e simboli di entrambe le culture allo scopo di decostruirli e mostrare a Russia e Giappone che è possibile comprendersi e conoscersi. Se la conoscenza dell'“Altro” veicola la conoscenza dell'“Io”, allora nel caso della cultura russa e della cultura giapponese è possibile osservare questo postulato proprio nelle modalità con cui Boris Akunin manipola i riferimenti al Giappone per affermare la sua personale visione e interpretazione della contemporaneità, della storia, della letteratura e della cultura russa. Čhartišvili infonde nel suo alter ego letterario la sua conoscenza del Giappone, lasciando a lui l'onere di riprendere il compito che aveva assunto come promotore della cultura giapponese quando era impegnato come traduttore e critico letterario, lavorando per mostrare non solo l'immagine di una cultura omogenea, ma di una letteratura e di una cultura in continuo dialogo con il mondo e, in particolare, con la cultura russa. Egli mostra la vera essenza dell'identità del Giappone, sfruttando e piegando gli stereotipi etnici e culturali esistenti nella società russa alle sue necessità narrative. Proprio sfruttare a suo vantaggio la tendenza alla stereotipizzazione del Giappone e della sua cultura gli permette, attraverso la stratificazione di significati, di mostrarne la vera essenza: un paese meravigliosamente imperfetto, bellissimo nelle sue eterne contraddizioni, regolato e sregolato allo stesso tempo, non esotica terra di samurai e geishe, ma di masse di esseri umani che si muovono in sincro ricreando inconsapevolmente una strana danza. Avvalendosi di stereotipi e della narrazione di un Giappone del passato, Akunin ci parla del presente, attraverso significati nascosti che solo un'analisi dei suoi riferimenti e dei *realia* relativi al mondo giapponese e dei procedimenti letterari con cui li inserisce nelle sue opere può svelare.

CAPITOLO 2. IL GIAPPONE COME ORIZZONTE

IMMAGINATIVO: TASSONOMIA E INTERPRETAZIONE CRITICA

DEI MOTIVI GIAPPONESI

Eclettico e proteiforme, il progetto letterario di Boris Akunin si pone in contiguità con la spericolata e dissacrante sperimentazione formale tipica del postmodernismo letterario, manifestandosi in una prosa che riscrive e ripensa le regole della letteratura classica in una dirompente rielaborazione – del tutto personale del nostro Autore – di generi e archetipi della letteratura mondiale. Nel *melting pot* akuniniano emerge, come si è già sottolineato, la singolarissima compenetrazione osmotica di un ampio immaginario giapponese che permea il testo del nostro ad una profondità tale che sarebbe riduttivo considerarlo una mera riproduzione di un intertesto giapponese. A nostro parere, la sussistenza di un *byt* giapponese e di motivi giapponesi nella produzione di Akunin testimoniano la presenza di un codice culturale sincretico che si iscrive trasversalmente nei romanzi, manifestandosi con diversa intensità, direttamente o indirettamente, a vari livelli dell'organizzazione testuale, dall'intreccio alla costruzione dei personaggi, ai temi e ai motivi, al cronotopo, ai procedimenti linguistici e formali, fino al nucleo germinale, la struttura compositiva e alla sussistenza di un intertesto giapponese. Il codice culturale giapponese è dunque pervasivo e si impone come componente imprescindibile nella produzione di Boris Akunin.

Il testo akuniniano costituisce, dunque, uno spazio artistico in cui il codice culturale giapponese può essere esplicito, attraverso rimandi evidenti a motivi giapponesi, personaggi giapponesi e l'utilizzo del Giappone come cornice spazio-temporale. D'altro canto, può manifestarsi anche in forme implicite, mediante riferimenti a testi e generi letterari alloctoni, nascosti all'interno della trama o nella struttura dei romanzi, oppure per mezzo di citazioni ed allusioni sapientemente celate nel tessuto narrativo. Il codice culturale si configura allora come multistrato e si declina in riferimenti eterogenei, immersi in uno spazio artistico ibrido che veicola l'incontro – spesso anche lo scontro – tra due codici culturali, quello russo e quello

giapponese. I romanzi del nostro costituiscono allora uno spazio testuale favorevole al confronto tra nazioni e popoli, divulgandone peculiarità e stereotipi, sia culturali, sia relativi alle letterature nazionali. Tale connotazione emerge nei passaggi testuali dove la cultura russa e la cultura giapponese si incontrano. Determinate situazioni narrative assumono così una doppia chiave di lettura, perché interpretabili secondo due prospettive, una culturalmente giapponese e l'altra culturalmente russa. I due punti di vista si sovrappongono e si intrecciano in un'organizzazione testuale che consente all'Autore di mostrare ciò che è ritenuto lecito per la cultura nipponica e ciò che, invece, non è tollerabile per la cultura russa, e viceversa. Il confronto e la giustapposizione con forme, stili e generi inscrivibili nella sfera letteraria giapponese evidenziano la natura sperimentale della sua prosa. La produzione di Akunin assume, oltretutto, un evidente intento didascalico, perché descrive e rappresenta varie caratteristiche della cultura giapponese, illustrando i valori, gli usi e i costumi del suo popolo. Inoltre, poiché ogni situazione può essere letta nel contesto sia della cultura giapponese che della cultura russa, proprio l'incontro/scontro tra i due codici culturali genera fraintendimenti, situazioni comiche e spesso imbarazzanti per i personaggi coinvolti, indice dell'inclinazione ludica della sua scrittura. La componente postmodernista si manifesta, invece, in una sperimentazione – multiforme e poliedrica – con i generi e i motivi della letteratura giapponese mediante l'intertestualità, la metanarrazione e il metatesto, il doppio codice, il gioco con il lettore e l'esotismo.

Riflesso dell'io-autoriale, diviso tra l'uomo Čartišvili e il suo doppio Akunin, l'opera del nostro è intrinsecamente duale. Se infatti l'Autore riveste una posizione *super partes* in qualità di mediatore nel contesto delle due culture a confronto, i numerosi narratori e personaggi assumono invece il ruolo di rappresentanti dei due codici culturali e sono dunque estremamente polarizzati. I romanzi di Akunin sono, infatti, frutto di un'attenta e controllata, ma non per questo meno eclettica e sovversiva, sperimentazione linguistica e formale. Reinterpretando i generi letterari, egli sperimenta diverse tipologie di narratori e punti di vista narrativi. Narratore esterno, interno, narrazione in prima persona, frammenti di giornale e diari, appunti e documenti investigativi occupano le pagine delle sue opere. Spesso assistiamo alla compresenza di punti di vista e narratori, in una polifonia ispirata dalla prosa di

Dostoevskij. D'altronde, il ruolo di mediatore gli si addice con naturalezza, alla luce del fatto che Čhartišvili/Akunin si definisce scrittore russo, pur essendo georgiano di nascita. Proprio la sua stessa alterità gli permette di comprendere il posto e il destino della Russia nel mondo da una prospettiva sia interna che esterna, sebbene non del tutto estranea (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 75). Immediatamente sotto il livello comico ed ironico che introduce l'incontro tra sistemi culturali comunemente considerati agli antipodi, Akunin ricrea sapientemente situazioni di "incongruenza e inappropriatezza" (KIKHNEY ET AL. 2020: 439), parte integrante dei procedimenti che interessano il dialogo culturale. Tuttavia, l'incontro tra culture non è sempre conflittuale, si rivela infatti estremamente produttivo nei casi in cui prevale l'aspirazione alla comprensione reciproca. La prosa del nostro reinterpreta e riproduce questo meccanismo dell'interazione culturale mediante la creazione di personaggi ibridi che riflettono la natura peculiare dei suoi testi e mostrano non solo i punti di contrasto, ma anche quelli di affinità e di convivenza tra i due codici culturali.

L'esempio più indicativo è l'eroe akuniniano Erast Petrovič Fandorin, un personaggio ibrido e creato "chimicamente"¹²³, perché la sua personalità è stata meticolosamente costruita mediante la fusione di elementi culturali russi e giapponesi, associati ad una certa componente britannica. Simulacro di ben note figure letterarie apprezzate da Akunin come l'eroe lermontoviano Grigorij Pečorin, l'Evgenij Onegin di Aleksandr Puškin e il principe Andrej Bolkonskij di *Guerra e Pace* (*Vojna i mir*), Erast Petrovič presenta anche caratteristiche non tipicamente russe: è riservato, dal sangue freddo, scrupoloso e non considera l'autorità come una sacra istituzione. La sua russicità si fonde con le abilità investigative e la personalità di famosi eroi letterari non russi come James Bond e Sherlock Holmes, mentre i suoi valori e la sua levatura

¹²³ Thornill, "Lunch with the FT: Boris Akunin". Erast Petrovič Fandorin è un personaggio costruito su differenti prototipi letterari, perché concepito come esempio per i lettori, soprattutto i più giovani. Akunin ha sottolineato che l'eroe è stato ispirato anche dall'oligarca russo Michail Chodorkovskij, leader dell'organizzazione politica "Russia Aperta" ("Otkrytaja Rossija") che opera a sostegno della democrazia e dei diritti umani. L'imprenditore è stato arrestato per frode fiscale nel 2003 e scarcerato nel 2013 a seguito dell'approvazione di un'amnistia da parte della Duma. La comunità internazionale considera il suo processo ingiusto e motivato da ragioni politiche, poiché Chodorkovskij in passato ha più volte denunciato lo stato di corruzione in cui vige la Russia di Putin. L'associazione Memorial l'ha inserito infatti nella lista dei prigionieri politici. Dal 2017 è considerato un *inoagent* e vive in esilio a Londra.

morale e spirituale sono ispirate al codice d'onore dei samurai, il *Bushidō*¹²⁴. Erast Petrovič è quindi un eroe familiare, perché basato su prototipi facilmente riconoscibili. Proprio nella costruzione del suo protagonista più noto, Akunin sfrutta, infatti, tecniche tipiche del postmodernismo, come il doppio codice e il gioco con il lettore, poiché infonde in lui le caratteristiche distintive e peculiari di eroi e investigatori della letteratura mondiale, particolarmente familiari e amati dai lettori (BOBKOVA 2009: 63-64). Avviluppato, spesso suo malgrado, in un gioco di allusioni, richiami e rimandi, il lettore si ritrova coinvolto in un'“indagine nell'indagine” atta a identificare non solo i vari malfattori che si nascondono abilmente nella trama del romanzo giallo, ma anche il materiale utilizzato per costruire e plasmare gli eroi, in una versione che potremmo definire “rusa” del romanzo più famoso di Umberto Eco, *Il nome della rosa*. Il doppio codice e il gioco con il lettore, infatti, sono tecniche tipicamente associate alla poetica postmoderna di autori come il già menzionato Eco, Ishiguro Kazuo e David Fowles. N. Bobkova scrive sull'utilizzo della tecnica del doppio codice nelle saghe di Fandorin e Pelagija che

B. Akunin, utilizzando la tecnica del “doppio codice”, amplia la cerchia di lettori: nel processo di lettura sono coinvolti non solo gli amanti della “storia poliziesca”, ma anche i lettori della letteratura classica russa e straniera. Per ogni lettore esiste un proprio “codice” che è interessante da decifrare per i lettori con abilità di lettura di diverso livello¹²⁵ (BOBKOVA 2009: 62).

A riguardo, riteniamo fondamentale aggiungere che il ricorso ad un certo esotismo nella forma di un codice culturale giapponese, nonché nell'intricata commistione e giustapposizione di miti e leggende dell'Estremo Oriente, contribuisce ad allargare ulteriormente il pubblico di lettori. Fandorin si presenta allora come un giovane di bella presenza e dotato di un intelletto acuto e uno spiccato talento come investigatore, nonché inverosimilmente baciato da una fortuna sfacciata, capace di vincere ogni

¹²⁴ Il *Bushidō* (武士道), letteralmente “la via del guerriero”, è il codice etico e morale dei samurai sviluppatosi tra il XII e il XVII secolo, un insieme di valori, principi e comportamenti tramandati di generazione in generazione nella casta dei guerrieri.

¹²⁵ Testo originale: «Б. Акунин, используя прием «двойного кодирования», расширяет круг читателей: в процесс чтения вовлекаются не только любители «детективной истории», но и читатели классической русской, зарубежной литературы. Для каждого из читателей существует свой «код», разгадывать который небезынтересно читателям разного уровня читательского развития».

gioco e scommessa, e di cavarsela in ogni occasione, resiliente anche alle prove più dure. Nel corso di un lungo soggiorno in Giappone, l'eroe acquisisce capacità quasi sovrumane, impara infatti le arti di combattimento ed elusive dei leggendari *ninja*, interiorizza la spiritualità orientale e il codice morale dei samurai. Fandorin è dunque un personaggio formalmente costruito per confrontare e giocare a mischiare e intrecciare la mentalità giapponese e la mentalità russa, mostrando somiglianze e differenze, in un contesto spesso comico e ironico (SOROKIN 2011: 264). La costruzione del personaggio ben si presta a rappresentare il pensiero sia occidentale che orientale, perché “il diplomatico russo è un uomo dalla mente profonda, quasi giapponese”¹²⁶ (AKUNIN 2015a: 102) sostiene Aono Gintaro, personaggio giapponese apparso nel romanzo *Leviatano*.

Ulteriore giustapposizione e rimescolamento di tratti giapponesi e russi è Shibata Masahiro, semplicemente noto come Masa¹²⁷, il servo e fedele “vassallo” di Fandorin, un tributo, forse, a Shimada Masahiko¹²⁸, *enfant terrible* della letteratura giapponese contemporanea. L'origine del cognome è invece certa, poiché ispirato ad un samurai del XVI secolo, tale Shibata Kazuie (AKUNIN 2023c: 263). Masa è nato e ha vissuto parte della sua vita in Giappone, ma l'incontro con Erast Petrovič sancisce la sua trasmutazione da eroe giapponese a eroe ibrido, frutto della compresenza simultanea di valori russi e giapponesi. Vivendo al fianco del suo padrone in Russia, il codice culturale russo inizia infatti a convivere in armonia con la sua cultura di origine, in un paradossale quanto comico intreccio di identità polari, una imperfetta, ma non per questo meno interessante, fusione di valori orientali e occidentali, spesso

¹²⁶ Testo originale: «Русский дипломат — человек глубокого, почти японского ума».

¹²⁷ L'introduzione del personaggio è spesso accompagnata dall'innesto “semplicemente Masa” che, come un *fil rouge*, rende il personaggio di Masa parte del sovratesto dell'opera di Akunin. Il titolo del primo romanzo della serie *Le avventure di Masahiro Shibata* è infatti *Semplicemente Masa*.

¹²⁸ Shimada Masahiko (1961-) è uno scrittore giapponese contemporaneo. Laureatosi in lingua russa presso l'Università di Studi Stranieri di Tōkyō, già ai tempi dell'università si dedicava alla scrittura. Nel 1983, ancora studente, pubblica la sua prima opera, *Divertimento per gentiluomini di sinistra* (*Yasashii sayoku no tame no kiyūkyoku*) che, insieme ad altre opere scritte nell'arco di un triennio, concorre per il Premio Akutagawa. Anche dopo la laurea nel 1984 continua a scrivere, spaziando dal romanzo alle storie brevi, dalle opere teatrali ai saggi. Nel 1984 l'opera *Musica per il regno dei sonnambuli* (*Muyū ōkoku no tame no ongaku*) vince il Premio letterario Noma come scrittore emergente. Dopo un anno a New York in qualità di insegnante presso la Columbia University, nel 1989 pubblica il romanzo *Messaggero dei sogni* (*Yumetsukai*), la sua opera manifesto. Scrittore postmodernista, dissacrante, ironico e satirico nei confronti della letteratura classica al pari di Akunin, si avvale della parodia, della satira, del *pastiche* e della metanarrativa. I riferimenti intertestuali legano tutta la sua produzione, dai romanzi ai saggi.

esageratamente caricaturale. Deciso di cambiare nome per accogliere appieno la cultura russa, si converte all'ortodossia, divenendo così Michail Erastovič, sebbene nella sua stanza continui a bruciare incenso davanti all'altare buddista. La coppia Fandorin-Masa è per questo intrisa di una notevole potenza simbolica, poiché traspare come uno dei nodi centrali della produzione del nostro Akunin, da cui si diramano le tematiche principali. Il loro rapporto, infatti, unisce due inquietudini russe, l'intimità con l'Occidente e con l'Oriente, poiché la silenziosa deferenza di Masa incarna sia il classismo dell'*ancien-régime* dell'aristocrazia europea, sia la stratificata meticolosità dello *shogunato* giapponese (RICHMOND-GARZA 2017: 286). La natura ibrida della prosa akuniniana si riversa allora nei personaggi, infusi degli elementi cardine della sua produzione, manifestazione della sua visione del mondo, e supportati da una ragnatela di riferimenti e allusioni letterarie, di riflessioni sulla letteratura e la contemporaneità. Non a caso, proprio la dualità dell'opera di Akunin sposta sul piano narrativo l'irrisolvibile questione della distanza culturale tra Est ed Ovest e l'idea che tale polarizzazione non significhi necessariamente scontro e incomprensione, piuttosto una tensione dialettica estremamente produttiva, che mette in discussione l'ideologica ed immutabile diversità tra Oriente e Occidente. A ciò, l'Autore associa la ben nota questione della natura ibrida della Russia e la sua posizione – geografica quanto culturale – di confine. Nell'interpretazione akuniniana della realtà e del posto della Russia nel mondo, il suo Paese, più di altri, in virtù della sua natura "di frontiera", manifesta la capacità di penetrare le culture dell'Oriente e, dunque, di comprendere ed interpretare la cultura giapponese e l'anima del Giappone oltre gli stereotipi marcatamente occidentali, un credo che si cristallizza nei suoi eroi. Proprio questa natura ibrida della Russia le permetterebbe di comprendere le altre culture senza imporre la propria, poiché costituisce una sorta di unità di principi polari (SOROKIN 2011: 266). Anche l'opera di Akunin si trova allora nell'intersezione tra Oriente e Occidente, di cui il codice giapponese è evidente manifestazione. Questo codice affiora in diverse forme e a più livelli nel testo, intervenendo anche a livello formale, evolvendosi progressivamente insieme al cronotopo della produzione del nostro a partire dal ciclo di Fandorin, ambientato tra XIX e XX secolo, proseguendo poi nei romanzi ambientati in epoca sovietica (*Romanzo di spionaggio*, *Quest*, la serie *Album di famiglia*, e altri), sino alle opere ambientate nella nostra contemporaneità (ciclo *Le*

avventure del maestro, in cui la narrazione del presente è legata a doppio filo con il passato, e altri). Pertanto, nelle opere ambientate nel XIX secolo, ad esempio, i riferimenti delineano il Giappone e l'orizzonte di comprensione del Paese del Sol Levante e della sua cultura da parte dell'uomo russo dell'epoca, sebbene ci siano alcuni elementi ascrivibili anche al Giappone moderno e dunque più familiare al russo contemporaneo (KIKHNEY ET AL. 2020: 441). Il codice culturale si sviluppa così anche nella forma di motivi che seguono di pari passo l'evoluzione temporale della produzione di Akunin. Infatti, sebbene principalmente ambientati nel passato, i romanzi sono ricchi di riferimenti oggi parte della cultura popolare mondiale. A ciò si aggiunga che nell'opera di Boris Akunin il codice culturale giapponese si presenta uniformemente, sebbene eterogeneo nelle sue manifestazioni, perciò è possibile classificare i motivi nipponici in base a determinate tematiche ricorrenti nella sua produzione. In questo capitolo e nel successivo si intende allora delineare tale classificazione; lo studio e l'analisi di questi riferimenti ha infatti permesso di identificare cinque categorie:

1. Rappresentazione del popolo giapponese;
2. Interpolazioni in lingua giapponese;
3. *Realia* culturali e storici;
4. Riferimenti letterari;
5. Spiritualità e filosofia giapponese.

Di conseguenza, l'influenza di questi riferimenti contribuisce a mostrare la specificità della produzione di Akunin nel contesto della letteratura russa contemporanea, nonché delle relazioni culturali tra Russia e Giappone. La categorizzazione tematica del codice giapponese permette di studiare i riferimenti sia interpretandoli singolarmente, sia nel complesso della produzione del nostro. Queste categorie suggeriscono quali elementi culturali sono più ricorrenti nella produzione di Akunin e la funzione che assolvono nella costruzione del dialogo culturale tra la cultura russa e la cultura giapponese, dove si delineano interessanti modalità di rappresentazione dell'“Altro” nel contatto tra codici culturali, ma anche nella costruzione delle opere stesse. L'opera di Akunin inaugura infatti una modalità di rappresentazione dell'alterità che colpisce per la

peculiare natura dialogica. Il Giappone conversa con il codice culturale russo, si oppone agli stereotipi creati dalla cultura occidentale, facendo valere la propria cultura e facendo sentire la propria voce attraverso i personaggi giapponesi, positivi e negativi, che abitano le pagine dei suoi romanzi. Il Paese del Sol Levante non è solo oggetto della narrazione, passivamente usato per le sue finalità narrative e strutturali, ma risponde proteggendo la sua cultura, affermando sé stesso e occupando il suo posto non come agente passivo, ma attivo componente della prosa che lo descrive. Il Giappone si afferma allora come soggetto, in una narrazione non unilaterale, ma bilaterale, intrattenendo un vero e proprio dialogo, dove afferma sé stesso ed esprime giudizi e percezioni sul suo “Altro”, ovvero la cultura russa. Masa, ad esempio, esprime giudizi schietti, spesso sprezzanti, sulla Russia e l’Occidente, dai canoni di bellezza occidentali sino ai modi di vivere degli uomini dell’Ovest, costituendo altresì uno dei principali elementi di originalità di questa prosa (RICHMOND-GARZA 2017: 286).

La produzione di Boris Akunin incarna allora uno spazio culturale adducibile all’idea di “terzo spazio” (BHABHA 1994: 312), dove la tensione nata dall’incontro tra due culture reinterpreta il concetto di confine. In altre parole, il progetto del nostro riflette con originalità interpretativa la natura transculturale e transnazionale della nostra contemporaneità, ibrida perché in essa hanno luogo legami e relazioni culturali e personali nate da migrazioni di popoli e dall’interazione di culture. Lo spazio artistico creato da Akunin dimostra che le identità culturali non sono entità fisse e stabili, ma si formano attraverso il contatto con l’alterità, qui trasposto anche nella forma di artifici e procedimenti letterari. L’opera akuniniana trae allora linfa creativa dalla negoziazione della cultura russa con elementi della sua contemporaneità e della sua stessa identità, e dall’incontro con la cultura giapponese, contemporaneamente traducendosi in un’indagine interna alla letteratura e alla cultura russa. Posta al confine tra Oriente e Occidente, la cultura russa rispecchia questa influenza bipolare che Akunin racchiude e nutre nella sua produzione, definita un’entità “androgina” (KAZAČKOVA 2013: 127), poiché capace di combinare sia la tradizione orientale che la tradizione occidentale in uno spazio artistico creolizzato. La sua produzione è “androgina” perché è duale, come duale e “androgino” è l’Autore stesso, diviso tra l’identità di Čchartišvili, quella di Akunin e le altre identità letterarie. Proprio in un

contributo pubblicato su “Inostrannaja literatura”, Grigorij Salvovič delinea l’emergere irreversibile in seno alla nostra epoca di una letteratura “androgina” che reca in sé i valori dell’Oriente e dell’Occidente. L’“androgina” letteraria, secondo Čhartišvili, ha iniziato a crearsi progressivamente nel corso del XX secolo, nell’intersezione tra un Oriente avido lettore di letteratura occidentale e un Occidente che introduce nel proprio orizzonte letterario, quasi con il contagocce, autori orientali, spesso totalmente sconosciuti, un amore non corrisposto, un’ossessione non del tutto reciproca tra Est e Ovest¹²⁹. Attualmente, l’“androgina” prolifera con successo negli Stati Uniti e in Inghilterra, dove l’inglese agisce in qualità di lingua franca. Più sorprendente, forse, l’emergere entropico di un’entità androgina sul suolo nipponico:

Il Giappone attualmente non si associa né all’Oriente né all’Occidente, come fosse a sé stante. In 30 anni di prosperità e 50 anni di americanizzazione, è cresciuta e maturata una nuova generazione che non solo è più alta dei suoi genitori di 20 centimetri, ma, cosa più importante, è guidata da un diverso sistema di valori. Il Giappone è molto più vicino all’America e all’Europa che al vicino continente asiatico. I giapponesi della nuova generazione (è caratteristico che la chiamino “*shinjinrui*”, “nuova umanità”) hanno una propria letteratura, che la critica giapponese ha definito “cross-culturale”, e gli scrittori “meticci culturali”, ovvero gli stessi androgini¹³⁰.

Proprio il Giappone, elemento particolarmente centrale nella sua produzione e caro al suo Io-personale, rappresenterebbe allora una cultura “androgina” e quindi simbolo della possibilità di ridurre il binomio Oriente/Occidente ad un’entità indivisibile, in cui le differenze non si annullano, ma convivono in armonia. A riguardo, ancora in *Lo scrittore e il suicidio* leggiamo:

Lì avrà luogo un’esperienza senza precedenti per la creazione di un nuovo terrestre che, forse, per la prima volta nella storia riuscirà a superare l’eterna bipolarità del mondo e a

¹²⁹ Grigorij Čhartišvili, “No net Vostoka i Zapada net (O novom androgine v mirovoj literature)”, *Inostrannaja literatura*, №9 (1996). L’articolo è consultabile al seguente link: <https://magazines.gorky.media/inostran/1996/9/no-net-vostoka-i-zapada-net-o-novom-androgine-v-mirovoj-literature.html?ysclid=lvfbfebs30895870404> [ultima consultazione gennaio 2026].

¹³⁰ *Ibidem*. Testo originale: «Японию теперь не относят ни к Востоку, ни к Западу, она как бы сама по себе. За тридцать лет благополучия и пятьдесят лет американизации выросло и возмужало новое поколение, которое не только на 20 сантиметров выше своих родителей, но, что более существенно, ориентировано на иную систему ценностей. От Японии гораздо ближе до Америки и Европы, чем до расположенного по соседству азиатского материка. У японцев новой генерации (характерно, что ее называют «син-дзинруй», «новое человечество») своя литература, которую японская критика нарекла «кросскультурной», а писателей — «культурными метисами», то есть теми же андрогинами».

unire organicamente le conquiste delle culture occidentale e orientale [...]»¹³¹ (AKUNIN 2013c: 296).

Questo nuovo prototipo di essere umano sarà in grado di combinare razionalità e intuizione, rigidità e flessibilità, senso dello spazio e senso del tempo, comprensione della vita e della morte, il sapere del “come” e il sapere del “perché”. Proprio dalla storia giapponese si può rinvenire l’inizio di tale processo, invocato nel romanzo *Leviatano*:

Il nostro imperatore ha intrapreso un grande esperimento: unire la saggezza orientale con la mentalità occidentale. Noi giapponesi comprendiamo con umiltà la scienza europea delle conquiste quotidiane, ma allo stesso tempo non perdiamo di vista lo scopo ultimo dell’esistenza umana: la morte e la successiva forma superiore di esistenza. Gli uomini dai capelli rossi sono troppo individualisti, il prezioso “io” oscura i loro occhi, distorce l’immagine del mondo circostante e impedisce loro di vedere il problema da diverse angolazioni. L’anima dell’europeo è inchiodata al suo corpo con chiodi di ferro, non le è permesso di elevarsi¹³² (AKUNIN 2015a: 102-103).

E ancora nel romanzo *Il Carro di Diamante*:

Oh no, non sono un inventore. Fare scoperte è la specialità di voi *gaijin*. I giapponesi non sono mai stati degli inventori, il nostro elemento è l’Ordine, e i pionieri sono sempre figli del Caos. Ma siamo bravi, invece, a trovare un buon uso per le invenzioni altrui, e su questo non riuscirete a starci dietro. Lasciateci un po’ di tempo, signor Fandorin: impareremo tutti i vostri trucchetti e poi vi mostreremo quanto siete stati incapaci a usarli¹³³ (AKUNIN 2015e: 410).

¹³¹ Testo originale: «Там развернут небывалый эксперимент по созданию нового землянина, который, возможно, впервые в истории сумеет преодолеть извечную биполярность мира и органично соединит в себе достижения западной и восточной культур [...]».

¹³² Testo originale: «Наш император решился на великий эксперимент: совместить восточную мудрость с западным умом. Мы, японцы, смиренно постигаем европейскую науку повседневных завоеваний, но в то же время не упускаем из виду конечную цель человеческого существования — смерть и следующую за ней более высокую форму бытия. Рыжеволосые слишком индивидуалистичны, драгоценное «я» застит им глаза, искажает картину окружающего мира и не позволяет взглянуть на проблему с разных углов зрения. Душа европейца пригнана к его телу железными гвоздями, ей не дано воспарить».

¹³³ Testo originale: «— О нет, я не изобретатель. Делать открытия — это по вашей, *гайдзинской* части. Японцы не бывают изобретателями, наша стихия Порядок, а первооткрыватели всегда — дети Хаоса. Но зато мы отлично умеем находить чужим открытиям хорошее применение, и тут уж вам за нами не угнаться. Дайте срок, господин Фандорин: мы научимся всем вашим фокусам, а потом вам же и покажем, как неумело вы ими пользовались».

Il primo brano su cui abbiamo deciso di soffermarci allude, con evidente abilità stilistica, alla Restaurazione Meiji e alle riforme della *Bunmei kaika*¹³⁴. Prendendo le mosse dall'idea che gli europei eccellono nella tecnica, perché la loro mente – spiccatamente sensibile ai tecnicismi – sublima la capacità di guardare i fenomeni nel dettaglio e dalla forma mentis dominata dal “come”, il passaggio continua descrivendo la mentalità asiatica come più predisposta ad interpretare i fenomeni nella loro interezza, senza perdersi nei dettagli, perché insignita della rara saggezza di comprendere il fine ultimo di tutte le manifestazioni della realtà. Se per gli asiatici il fine è più importante del processo, per la cultura europea è vero il contrario. Le riforme della *Bunmei kaika* erano dunque indirizzate verso un'armonica fusione della saggezza asiatica e della tecnica occidentale che avrebbe permesso al Giappone, in conformità con i suoi neonati desideri imperialisti e coloniali, di affermarsi al di sopra delle nazioni dell'Asia e di porsi dinnanzi all'Europa come suo pari. Nel secondo brano, invece, il personaggio di Don Tsurumaki definisce l'ordine quale principio fondamentale su cui si struttura la società giapponese, basata sul collettivismo e sul rifiuto dell'individualismo. Di contro, il genio creativo è invece figlio del caos ed è dunque prerogativa dei *gaijin* (外人), ovvero degli stranieri. Ma a questa apparente “mancanza” di inventiva, i giapponesi contrappongono invece sensibilità e intelligenza nel trarre il massimo vantaggio dalle scoperte altrui. Sebbene l'avvertimento del Don risuoni come una profezia nella forma di un'ontologica minaccia all'Occidente, intendiamo evidenziare, in questo specifico caso, la capacità dell'Autore di giocare con le parole per collegare passato e presente, Russia e Giappone, attraverso riflessioni in retrospettiva sulla storia dei due Paesi. Questo momento della storia giapponese, descritto in entrambi gli estratti, assume le fattezze di un'eco che richiama alla memoria del lettore un periodo ben noto della storia russa, ovvero il processo di occidentalizzazione imposto da Pietro il Grande tra il XVII e il XVIII secolo. Il *fil rouge* con cui Akunin lega Russia e Giappone risuona con ancora più chiarezza nel brano successivo:

¹³⁴ *Bunmei kaika* (文明開花), letteralmente “civiltà e apertura culturale”, è l'insieme di pratiche fortemente caldeggiate dai leader Meiji in favore dell'adozione degli usi e dei costumi dell'Occidente.

— Dite, Shirota, avete legato la vostra vita alla Russia. Posso chiedervi il perché?
 L'impiegato ascoltò la domanda, socchiuse gli occhi con aria tesa. Rispose con chiarezza, con fare militare, come se si fosse preparato in anticipo:
 — Signor viceconsole, ho deciso di legare la mia vita al vostro paese, perché il Giappone ha molto bisogno della Russia. L'Oriente e l'Occidente sono troppo diversi, non possono fondersi senza un intermediario. Un tempo, il ruolo di ponte tra il Giappone e la grande Cina era la Corea.
 Ora, per unirsi in armonia con la grande Europa, abbiamo bisogno della Russia. Grazie all'aiuto del vostro paese, che abbraccia in sé sia l'Oriente che l'Occidente, la mia patria fiorirà e entrerà a far parte delle grandi potenze del mondo. Certo, non ora, ma tra venti o trent'anni. Ecco perché lavoro al consolato russo...
 Erast Petrovič tossì imbarazzato, non si aspettava una risposta così premurosa, mentre l'idea che un paese asiatico arretrato potesse trasformarsi in una grande potenza in vent'anni era semplicemente ridicola. Tuttavia, non doveva offendere il giapponese.
 — Comprendo, — proferì lentamente Fandorin, sentendosi come se non avesse raggiunto del tutto il suo obiettivo.
 — Inoltre, avete una bellissima letteratura, — aggiunse l'impiegato e si inchinò come per far capire che non aveva più nulla da aggiungere¹³⁵ (AKUNIN 2015e: 335-336).

Dalle parole di Shirota riecheggia con forza l'idea che, un giorno, anche la Russia, sarà in grado di riunire in sé con armonia Oriente e Occidente, proprio come il Giappone ha tentato in passato, riuscendo nella nostra epoca ad attuare questa metamorfosi e ad elevarsi allo stato superiore di entità "androgina". Attraverso la traslazione retroattiva della poetica akuniniana dal presente al passato, poiché le parole di Fandorin sull'assurdità che una potenza asiatica possa, nel giro di un ventennio, diventare pari ad uno dei grandi imperi europei sono state smentite dalla storia, allora l'idea di Shirota che, un giorno, la Russia riuscirà a riunire in sé Oriente e Occidente si sposta dalla prospettiva storica alla nostra contemporaneità, metafora di una speranza, espressa con una nota quasi ottimista dal nostro Autore, da cui traspare la fusione tra Io-personale e

¹³⁵ Testo originale: «— Скажите, Сирота, вот вы связали свою жизнь с Россией. Могли ли я спросить, почему?

Письмоводитель выслушал вопрос, напряженно прищурился. Ответил четко, по-военному, словно подготовился заранее:

— Господин вице-консул, я решил связать свою жизнь с вашей страной, потому что Россия очень нужна Японии.

Восток и Запад слишком различны, им не слиться друг с другом без посредника. Когда-то в древности роль моста между Японией и великим Китаем выполняла Корея.

Теперь, чтобы гармонично соединиться с великой Европой, нам необходима Россия. Благодаря помощи вашей страны, которая объединяет в себе и Восток, и Запад, моя родина расцветет и вольется в ряды великих держав мира. Конечно, не сейчас, а лет через двадцать или тридцать. Вот почему я служу в русском консульстве...

Эраст Петрович смущенно кашлянул — он не ожидал столь чеканного ответа, а идея о том, что отсталая азиатская страна может через двадцать лет превратиться в великую державу, была просто смехотворной. Однако обижать японца не следовало.

— Понятно, — протянул Фандорин, чувствуя, что не очень-то достиг цели.

— Еще у вас очень красивая литература, — добавил письменоводитель и поклонился, как бы давая понять, что добавить ему больше нечего».

Io-autoriale. L'eco delle similitudini tra Russia e Giappone, diffusa sfruttando la particolare propensione della letteratura russa all'interculturalità, riecheggia nella mentalità quasi giapponese di Fandorin, ricondotta da Aono alla natura semi-asiatica della Russia, perché "la Russia è in molte cose simile al Giappone: lo stesso Oriente che tende verso Occidente"¹³⁶ (AKUNIN 2015a: 103). Tale affermazione può essere, forse con un azzardo, interpretata come una dichiarazione di intenti dell'Autore. Secondo Aono, e forse anche Akunin, la Russia dovrebbe abbandonare l'individualismo dilagante nella sua società per abbracciare la sua eredità asiatica, e dovrebbe dunque puntare ad un più sano collettivismo, per poter realizzare quella sognata armonia profilata da Shiota, come ad esempio sostiene Aono:

Solo che, a differenza nostra, i russi dimenticano la stella verso cui è diretta la nave e girano troppo il collo da una parte all'altra. Sposare il proprio "io" o dissolverlo in mezzo al potente "noi": in questo sta l'antitesi tra Europa e Asia. Credo che la Russia abbia buone possibilità di passare dalla prima strada alla seconda¹³⁷ (AKUNIN 2015a: 103).

Se la parte finale del brano e l'accento sul collettivismo possono essere interpretati come un'allusione all'ascesa del comunismo, ciò che emerge con chiarezza è che, sin dalle sue origini, proprio l'esistenza della Russia incrina l'apparentemente stabile polarizzazione del mondo, perché ora percepita come Oriente, ora percepita come Occidente, a volte percepita come irrimediabilmente distante così "dall'alba" come "dal tramonto". In ultima istanza, da un passaggio emblematico del romanzo *La rana di Bashō* (*Ljaguška Basë*¹³⁸) si profila l'idea che le difficoltà intrinseche in seno all'Impero russo e, per estensione, alla Russia contemporanea, siano causate dal governo di un'aquila a due teste, una che guarda a sinistra verso Ovest, e una che guarda a destra verso Est. Il perenne ed ontologico conflitto tra le due teste – poiché ognuna di esse cerca di trainare l'altra verso la propria direzione – si traduce in una situazione di stallo, per cui "l'aquila non vola da nessuna parte, ma semplicemente si

¹³⁶ Testo originale: «Россия во многом похожа на Японию: тот же Восток, тянущийся к Западу».

¹³⁷ Testo originale: «Только, в отличие от нас, русские забывают о звезде, на которую держит курс корабль, и слишком уж вертят шеей по сторонам. Выпятить свое «я» или растворить его среди могучего «мы» — вот в чем противоположность Европы и Азии. Мне кажется, что у России есть хороший шанс свернуть с первого пути на второй».

¹³⁸ Boris Akunin, *Ljaguška Basë* (BAbook, 2023).

agita ora a destra, ora a sinistra”¹³⁹ (AKUNIN 2023b: 98). La nascita di un essere “androgino” rappresenterebbe, invece, la possibilità per l’aquila di riunire le due teste, non scegliere una strada, piuttosto seguirle entrambe, in un metaforico superamento dello stallo.

Le voci degli eroi giapponesi di Akunin si sovrappongono e si mescolano, in una polifonica frammentazione del credo artistico dell’Autore che possiamo ricostruire solo avvicinandoci alla sua produzione considerandola come un unico, articolatissimo sovratesto. L’elemento giapponese nella sua prosa si arricchisce allora di nuovi significati, e possiamo interpretarlo come il tentativo di Akunin di conciliare la letteratura russa con le culture occidentale e orientale, di conciliare la Russia con il mondo, creando un terreno fertile, forse, alla nascita di un nuovo essere “androgino”. Questo capitolo e il successivo intendono dimostrare che i *realia* relativi al Giappone si prestano ad una pluralità di approcci e di interpretazioni, simbolo di una prosa pantagruelica che si pone l’ambizioso obiettivo di infondere alla parola russa un’anima giapponese.

2.1 Rappresentazione e (de)costruzione: la funzione degli stereotipi etnici e culturali

Una delle forme più evidenti in cui si traduce il codice culturale giapponese è la rappresentazione di un’immagine – multiforme e stratificata – del popolo del Sol Levante, delineata attraverso i personaggi giapponesi che abitano le trame dei romanzi, attenta ricostruzioni di tipi umani e funzionale a veicolare una riflessione sul concetto di alterità e le sue modalità di rappresentazione. Questa immagine risulta estremamente peculiare, perché caratterizzata da un’evidente dualità che si manifesta in due percezioni che coesistono e si sostengono a vicenda come compresenza di verità e stereotipi. Di conseguenza, una percezione risulta fondata su stereotipi e pregiudizi di natura storica e culturale che si sono accumulati nel tempo, un velo semiotico di simboli e significati che ingloba e nasconde il vero Giappone. La seconda è, invece,

¹³⁹ Testo originale: «[...] орел никуда не летит, а только дергается, то влево, то вправо».

riconducibile all'immagine che Akunin intende reinterpretare del popolo giapponese e che, nelle sue diverse varianti, propone come oggettiva. Queste percezioni sono correlate ed interdipendenti, poiché assolvono la medesima funzione, ovvero decostruire con originalità interpretativa gli stereotipi associati al Giappone e al suo popolo, analizzandoli criticamente con l'obiettivo di superare narrazioni tendenti alla semplificazione e per fornire dei modelli alternativi più complessi. Sebbene una delle caratteristiche della letteratura "di mezzo" si traduce, spesso, nell'utilizzo di simboli culturali e letterari riconoscibili per suscitare un senso di familiarità nel lettore, la presenza di riferimenti a simboli e stereotipi nelle opere di Akunin assume, oltretutto, un carattere funzionale. Non mera riproduzione storicamente attendibile, ma spazio discorsivo in cui l'Autore si interroga indirettamente sui procedimenti di costruzione e di rappresentazione dell'alterità. Nel corso della storia dell'evoluzione umana e letteraria, la narrazione ha svolto un ruolo fondamentale nella formazione dell'identità per mezzo di ripetizioni e dispositivi di memorizzazione. La narrazione, in qualità di incarnazione della memoria, ha fornito un contributo fondamentale nella formazione e nel mantenimento dell'immagine di sé dei popoli (COBLEY 2001: 37-38). P. Cobley scrive:

Perciò, contrariamente alla posizione di Lévi-Strauss, la narrativa non rivela l'universalità; piuttosto, è stata determinante nella promozione della differenza, aiutando a preservare alcuni ricordi e non altri, e contribuendo a legare alcune persone in una data comunità e non altre¹⁴⁰ (COBLEY 2001: 38-39).

Dunque, riproponendo una percezione stereotipata, ma mistificatoria, del popolo giapponese, l'Autore decostruisce tali stereotipi, criticandoli implicitamente, profilando un'immagine più complessa. Come si è cercato di evidenziare in precedenza, si ritiene fondamentale tener conto del cronotopo delle singole opere per interpretare il continuum culturale che si iscrive nella prosa del nostro Autore. La quasi totalità dei romanzi è infatti ambientata nel passato e per questo riproduce e ripropone simboli e stereotipi caratteristici di determinati momenti della storia russa. L'opera di Akunin è, tuttavia, in continuo dialogo con il presente, i temi che affronta

¹⁴⁰ Testo originale: "Thus, in contrast to Lévi-Strauss' position, narrative does not reveal universality; rather it has been instrumental in the promotion of difference, helping to preserve some memories and not others, and helping to bind some people into a given community and not others".

nella sua produzione sono estremamente contemporanei, sebbene reinterpretati in una cornice storica per offrire una riflessione in prospettiva. Decontestualizzate dalla nostra epoca e dalle implicazioni che tale inquadramento comporta, le tematiche discusse dall'Autore acquisiscono una natura atemporale, quasi immanente, presentandosi come questioni non storiche, ma nazionali e identitarie, nonché ontologiche. Akunin utilizza tale approccio anche in relazione alla rappresentazione apparentemente stereotipizzata dei suoi personaggi. La decostruzione di stereotipi, soprattutto del passato, si configura come una critica implicita ad un modello di interazione ricorrente in ambito interculturale, ovvero la semplificazione della realtà quando questa risulta troppo lontana dall'identità culturale di riferimento. A questa tendenza, Akunin oppone invece la costruzione di un'immagine articolata e multiprospettica del popolo giapponese, a volte caricaturale. Ma la caricatura non è altro che una ironica iperbole, denuncia poco velatamente sprezzante ad un'inclinazione stereotipizzata che distorce la realtà. L'ironia che sempre contraddistingue il tono dei narratori non è solo caratteristica della scrittura akuniniana, ma un espediente per evidenziare – nella forma di montaggio di immagini e percezioni – quanto la natura di determinate immagini stereotipizzate sia spesso paradossale, cosa “altra” rispetto alla realtà.

La natura simulativa della prosa di Akunin è, dunque, paragonabile ad un mosaico di immagini infuse di frammenti della realtà. L'Autore reinterpreta il modello di interazione culturale a cui si è accennato, mostrando come i personaggi europei/occidentali si relazionano con un personaggio giapponese. A ciò, si aggiunga che Akunin non abbandona mai la vena didascalica che permea i suoi romanzi, contrastando la scarsa conoscenza dei russi dell'epoca (e, per estensione, dei suoi contemporanei) riguardo al Giappone ed il suo popolo attraverso il personaggio di Fandorin. I personaggi acquisiscono quindi una valenza che supera la narrazione, la loro esistenza non è solo frutto di finzione narrativa. Nel romanzo *Leviatano*, in cui appare il primo personaggio giapponese del ciclo fandoriniano, si ripropone con estrema chiarezza uno stereotipo estremamente diffuso nei secoli XIX e XX, ovvero la presunta natura barbarica del popolo giapponese e, più in generale, dei popoli dell'Asia:

Il secondo è il signor Gintaro Aono, un “nobile giapponese” (così è scritto nel registro dei passeggeri). Un asiatico come tanti: basso, magro, non capisci quanti anni ha, con baffi sottili, e pungenti occhietti a fessura. A tavola in genere tace. Alla domanda sulla sua professione, imbarazzandosi, borbottò: “ufficiale dell’esercito imperiale”. Alla domanda riguardo la spilla si imbarazzò ancora di più, fulminò il commissario con uno sguardo di odio e, scusandosi, si precipitò fuori dalla porta. Non aveva nemmeno finito la zuppa. Sospetto? Certo che sì! In generale, un selvaggio è un selvaggio. Nel salone sfoggia un brillante ventaglio di carta, come un gay degli allegri covi in rue Rivoli. Si aggira per il ponte con infradito di legno, in una vestaglia di cotone e senza pantaloni. Gustave Gauche, certo, è per la libertà, l’uguaglianza e la fratellanza, ma non avrebbero dovuto far entrare un tale macaco in prima classe¹⁴¹ (AKUNIN 2015a: 21).

In una placida notte, sangue innocente viene versato in una apparentemente tranquilla e aristocratica strada della Ville Lumière. Un efferato omicidio, in cui hanno perso la vita dieci persone, tra cui dei bambini, è avvenuto tra le mura della dimora di un nobile inglese, collezionista di arte orientale. La scomparsa dalla casa della vittima di un idolo d’oro raffigurante il dio indiano Shiva e di uno scialle indiano, che si ipotizza sia stato usato per avvolgere la statuetta, fa pensare si tratti di una rapina meticolosamente pianificata. Successivamente, il ritrovamento della statuetta nella Senna e la sua classificazione come arma del delitto sposta l’attenzione sullo scialle, vera refurtiva dell’assassino. Il pregiato artefatto si rivela, infatti, essere la mappa per trovare il perduto tesoro di un ricco *rajah* indiano. Il ritrovamento sulla scena del crimine di una spilla d’oro, appartenente, con molta probabilità, ad uno dei passeggeri di prima classe di un transatlantico di lusso e, dunque, all’assassino, conduce il commissario della polizia francese Gustave Gauche, incaricato di gestire le indagini, a bordo del Leviatano, alla vigilia della sua prima navigazione. La struttura compositivo-narrativa

¹⁴¹ Testo originale: «Второй — месье Гинтаро Аоно, «японский дворянин» (так написано в пассажирском регистре). Азиат как азиат: невысокий, сухонький, не поймешь какого возраста, с жидкими усиками, колючие глазки в щелочку. За столом в основном помалкивает. На вопрос о занятиях, смутившись, пробормотал: «офицер императорской армии». На вопрос о значке смутился еще больше, обжег комиссара ненавидящим взглядом и, извинившись, выскочил за дверь. Даже суп не доел. Подозрительно? Еще бы! Вообще же дикарь дикарем. В салоне обмахивается ярким бумажным веером, будто педераст из развеселых притонов за рю Риволи. По палубе разгуливает в деревянных шлепанцах, хлопчатом халате и вовсе без панталонов. Гюстав Гош, конечно, за свободу, равенство и братство, но все-таки не следовало такую макаку в первый класс пускать».

dell'opera, organizzata secondo l'alternanza dei punti di vista dei personaggi¹⁴², permette ad Akunin di focalizzarsi sulle varie percezioni suscitate dalla conoscenza con il nobile giapponese Aono Gintaro.

Un importante aspetto da considerare all'interno del romanzo è l'evidente divario tra le modalità di interazione di Fandorin con il cittadino giapponese e quelle, invece, degli altri personaggi. Tale divario e questa specifica costruzione narratologica si adattano armonicamente alla natura interculturale della produzione akuniniana, capace di sintetizzare i modelli di interazione tra l'“Io” e l'“Altro”, manifesto del credo artistico di Akunin. Reinterpretando le modalità con cui avviene il dialogo interculturale in presenza di stereotipi di natura etnica e culturale nelle sue diverse varianti, strumentalizzando le rappresentazioni di una percezione negativa dei personaggi giapponesi, Akunin mette in evidenza la fisiologizzazione dell'aggettivo “asiatico” come denotativo dell'inferiorità razziale del popolo giapponese. Il termine, lungi dall'avere un'accezione neutrale per connotare la provenienza geografica dei vari popoli che abitano il continente asiatico, attinge a tutta una serie di pregiudizi di natura razziale cristallizzatisi nel tempo. Nel celebre e controverso saggio *Orientalismo*, Edward Said sostiene che una delle connotazioni fondamentali del discorso orientalista occidentale risiede nella tendenza a costruire e perpetuare una narrazione unificatrice, volta a ridurre una molteplicità di gruppi etnici e culturali distinti in un'unica categoria omogenea. Il discorso orientalista mira allora ad annullare le differenze interne e le complessità storiche, riducendo l'intera eterogeneità dell'Oriente a una sola identità essenzializzata, appunto asiatica, sebbene la critica di Said si focalizzi soprattutto sull'Oriente islamico. Il termine “asiatico” e la sua densa stratificazione di significati sono dunque arbitrari, riflesso della natura effimera della terminologia “Oriente” e “Occidente”, non categorie immanenti dell'esistenza, ma costrutti discorsivi del pensiero. Akunin, tuttavia, non focalizza la discussione nell'ambito degli studi

¹⁴² Il punto di vista narrativo di Fandorin è assente: il protagonista non si intromette mai nell'indagine, il lettore lo vede muoversi nella narrazione attraverso i punti di vista degli altri personaggi. L'indagine si svolge sotto diverse angolazioni perché costituita da differenti focalizzazioni narrative, tali da rendere ogni passeggero un probabile sospettato. *Leviatano* è infatti un giallo che ricalca lo stile dei romanzi di Agatha Christie, ovvero l'omicidio in un ambiente chiuso, simile ad *Assassinio sul Nilo*. Nella maggior parte dei suoi gialli, Akunin aderisce, infatti, alla formula classica di questo genere, caratterizzata da un omicidio in uno spazio ristretto, dalla compresenza dei punti di vista dei personaggi, incluso il criminale, dal trasferimento dell'azione in un paese esotico o in un'epoca storica diversa dalla contemporaneità, dalla morte apparente dell'eroe e dal duello finale tra il detective e il criminale (BOBKOVA 2009: 63).

postcoloniali, nella sua prosa l'esotismo agisce come un prisma che riflette criticamente le modalità di interazione culturale, e i preconcezioni che sempre si interpongono come ostacolo nell'incontro e nel dialogo con l'alterità. Ancora in *Leviatano* si legge a tal proposito: "Volente o nolente provi invidia per il selvaggio signor Aono che va in giro per la nave con la sua vestaglia giapponese e questo non sorprende nessuno: è un asiatico"¹⁴³ (AKUNIN 2015a: 67). La vicenda narrata nel suddetto romanzo è datata al 1878, un periodo in cui lo *Japonisme*¹⁴⁴ iniziava a diffondersi gradualmente in Europa e in Russia nei salotti dell'élite culturale dell'epoca attraverso le esposizioni di stampe e di ceramiche giapponesi, e mediante una fiorente letteratura. L'esotismo riverbera nella prosa del nostro Boris Akunin attraverso una fitta serie di riferimenti, immagini di decori, gingilli, opere d'arte e decorazioni, apparentemente inserite nel tessuto narrativo come mera reinterpretazione dei gusti letterari dell'epoca, associati al genere del romanzo poliziesco. Da una più attenta analisi, invece, traspare una sperimentazione formale con i processi di decostruzione. Il riferimento al romanzo *Madame Crisantemo* (*Madame Chrysanthème*) di Pierre Loti in *Leviatano*, la stanza della signorina Wanda nel romanzo *La morte di Achille*, agghindata secondo le ultime tendenze parigine, tra queste *ukiyo-e* raffiguranti geishe e attori di teatro *Kabuki*, il portasigarette giapponese in avorio e la gonna dal taglio giapponese con raffigurato il Monte Fuji che appartengono a Kolombina nel romanzo *Colei che ama la morte*, elementi tipici dell'esotismo, ne veicolano, in realtà, una dura critica. Decostruiti e decontestualizzati, tali dettagli narrativi vengono infine svuotati di senso, fungendo da componente attiva nella satirica e provocatoria critica di immagini-leitmotiv di tutta una tradizione letteraria affascinata dall'Oriente. Difatti, nonostante il graduale emergere di un genuino interesse per l'arte giapponese, percepita come esotica e misteriosa, un profondo pregiudizio riguardo l'inferiorità del popolo giapponese era altrettanto diffuso. L'Oriente risultava attraente solo quando lontano, trasfigurato in decorazione,

¹⁴³ Testo originale: «Поневоле позавидуешь дикому мистеру Аоно, который расхаживает себе по кораблю в своем японском шлафроке, и никого это не удивляет — азиат».

¹⁴⁴ Lo *Japonisme* si riferisce al fascino e all'adozione, da parte dell'Occidente, dell'arte, della cultura e dell'estetica giapponese, in particolare tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Ha influenzato diversi movimenti artistici, tra cui l'Impressionismo e l'Art Nouveau, ed è caratterizzato da elementi come la semplicità, l'asimmetria e l'uso di motivi naturali.

allegoria, metafora e raffinato ornamento sia in letteratura che nelle arti figurative, così come nelle decorazioni di interni. La fascinazione per l'Oriente assume, pertanto, i contorni di un amore che funziona solo a distanza, quando l'oggetto del desiderio è lontano, spesso immaginario e idealizzato. Quando l'Oriente è descritto con accuratezza, non più come una seducente terra esotica, ornamento tanto letterario quanto decorativo, l'immagine artificiale si infrange come fragile vetro. Si assiste così ad una scissione tra l'Oriente reale, ripudiato e aborrito, e quello artificiale ma gradito.

Il termine "*aziat*" rivendica allora tutta una serie di ulteriori significati che attribuiscono ad Aono una natura barbarica e selvaggia, paragonandolo ad un rozzo primate. La sua fisionomia è percepita come una conferma dell'immagine stereotipata dell'uomo giapponese e, più in generale, dell'uomo asiatico: una figura di bassa statura e dalla corporatura minuta, il volto apparentemente senza età, contraddistinto da baffi sottili e da occhi penetranti, un'indole silenziosa, quasi impenetrabile. Calza sandali in legno, i *geta*¹⁴⁵, e uno *yukata*¹⁴⁶, ed è solito portare con sé un ventaglio di carta che usa spesso per sventolarsi. La reazione alle domande sulla sua professione e la sua spilla d'oro causano reazioni estremamente sospettose. Il sorriso che sembra costantemente occupare il suo volto, anche in occasioni considerate inappropriate per la coscienza europea, induce a pensare che per i giapponesi si tratti non di una manifestazione di felicità, piuttosto di noia, o addirittura disgusto. In una delle proverbiali iperboli di Akunin, il processo di alterizzazione coinvolge persino il simbolismo dell'espressività. L'attenzione riservata al suo abbigliamento, così come le reazioni che esso suscita negli altri personaggi, si inscrivono all'interno del processo di alterizzazione che pone le basi alla costruzione discorsiva dell'identità "asiatica". L'aspetto esteriore e il vestiario diventano, in questo senso, strumenti privilegiati attraverso cui si articola il discorso orientalista, poiché rappresentano il primo livello di contatto e di riconoscimento dell'"Altro". Quando tali elementi visivi si discostano dai codici

¹⁴⁵ I *geta* (下駄) sono dei sandali in legno tradizionali giapponesi che ricordano sia gli zoccoli che le infradito. Sono caratterizzati da una suola in legno rialzata da due tasselli, tenuta sul piede con una stringa che divide l'alluce dalle altre dita del piede.

¹⁴⁶ Lo *yukata* (浴衣) è un indumento tradizionale giapponese in cotone, utilizzato prevalentemente nel periodo estivo durante i *matsuri* (祭り), ovvero i festival, le visite ai templi, gli *hanabi* (花火), ovvero gli spettacoli pirotecnici, e ad altri eventi estivi. Si tratta di un abbigliamento informale. Con *yukata* si definisce anche la vestaglia fornita nei *ryokan* (alberghi tradizionali giapponesi) e solitamente indossata dopo il bagno; infatti, *yukata* significa letteralmente "abito da bagno".

estetici e culturali propri dell’“Io” occidentale, la differenza viene immediatamente interpretata come esotica, e quindi come incomprensibile o estranea, in quanto collocata al di fuori dell’orizzonte culturale e valoriale del soggetto osservante. La distanza tra il senso di valori dell’“Io” e il senso di valori dell’“Altro” provoca una conseguenziale degradazione dell’oggetto percepito come estraneo, fino alla vera e propria barbarizzazione e alla convinzione di una superiorità razziale e identitaria dell’“Io”:

Eppure, i rappresentanti della razza gialla non sono come noi, e non è affatto per il taglio degli occhi. Esteriormente sembrano molto simili a esseri umani, ma appartengono a una razza completamente diversa. Anche i lupi sono simili ai cani, ma la loro natura è diversa. Certo, i pellegialla hanno la propria base morale, ma è così estranea al cristianesimo che una persona normale non può comprenderla. Sarebbe meglio se non indossassero abiti europei e non sapessero maneggiare gli utensili da tavola, questo crea una pericolosa illusione di civiltà, mentre in realtà, sotto la liscia scriminatura nera e la lucida fronte gialla, avviene qualcosa di difficile da immaginare persino per noi. [...]

L’aspetto e la condotta del signor Aono erano un evidente mistero.

Come nel caso del delitto di via Grenelle. Era oltretutto strano, come questo Gauche non si era ancora reso conto che tra tutti il principale sospettato dovrebbe essere il giapponese¹⁴⁷ (AKUNIN 2015a: 115).

Immediata conseguenza di questo meccanismo di interazione è la diffusione di un clima di sospetto e sfiducia, proprio Aono risulta infatti il primo sospettato per il crimine, fino ad essere formalmente accusato, e soltanto l’intervento di Fandorin permette all’uomo di salvarsi da una condanna a morte.

All’Autore, deciso a evidenziare la decostruzione degli stereotipi e la natura artificiale di determinate immagini altrimenti percepite come verità assolute, non resta che coinvolgere il lettore, invitandolo a ricostruire significati e simboli. La natura ludica della scrittura di Akunin si manifesta in un’indagine affidata al lettore e che procede parallela a quella del detective, alla quale vale la pena accennare. Questo gioco

¹⁴⁷ Testo originale: «Все-таки представители желтой расы не такие, как мы, — и дело вовсе не в разрезе глаз. Внешне очень похожи на людей, но они совсем другой породы. Ведь волки тоже похожи на собак, но естество у них иное. Конечно, у желтокожих есть своя нравственная основа, но она до такой степени чужда христианству, что нормальному человеку постичь ее невозможно. Лучше бы уж они не носили европейского платья и не умели обращаться со столовыми приборами — это создает опасную иллюзию цивилизованности, а на самом деле под прилизанным черным пробором и гладким желтым лбом творится такое, что нам и вообразить трудно. [...]

В облике и поведении мистера Аоно была явная тайна.

Как и в преступлении на улице Гренель. Даже странно, как это Гош до сих пор не понял, что по всем признакам главным подозреваемым должен быть японец».

postmodernista assume una forma strutturata, eterogeneamente scissa in diverse componenti del testo e del romanzo. Nel caso specifico dei due brani tratti da *Leviatano*, vogliamo porre l'attenzione sulla descrizione dell'abbigliamento del signor Aono: l'uomo calza i *geta*, tipici sandali in legno giapponese, definiti nel romanzo "*derevjannye šlěpancy*", e uno *yukata*, definito prima "*chlopčatyj chalat*" e poi "*japonskij šlafrok*". L'"ignoranza" dei personaggi assume un carattere strumentale, descrizione allusiva, capace di tratteggiare contorni indistinti dell'oggetto, eppure associazione chiara per i lettori che conoscono gli indumenti in questione, tipici della cultura giapponese. Per coloro, invece, che non conoscono né lo *yukata* né i *geta*, oppure o l'uno o l'altro, inizia una sfida con l'Autore, una nuova indagine. Infatti, come sostiene S. Hinds, proprio "alcune allusioni sono costruite in modo da portare con sé una sorta di commento incorporato, una sorta di annotazione riflessiva, che sottolinea o intensifica la loro richiesta di essere interpretate come allusioni"¹⁴⁸ (HIND 1998: 1). Il gioco di allusioni ne evidenzia la natura strumentale ed artificiale, non semplice ornamento ma, come la pistola di Čechov, elemento consapevolmente inserito per veicolare una funzione specifica. In questo caso, Akunin manifesta l'intento, tipico della scrittura postmodernista, di coinvolgere il lettore nel processo creativo, apparentemente agente attivo della prosa, trasmutandolo in detective quanto, se non di più, del suo stesso eroe. Il gioco con il lettore è veicolato dalla tecnica del doppio codice che permette all'Autore di trasportare il lettore su diversi piani semantici. Il primo livello, quello più superficiale, è costituito dal romanzo giallo, lo strato più accessibile e, soprattutto, quello che risulta più attraente per il lettore di massa, appassionato di vari tipi di avventure con una trama intricata, simile a un rompicapo (BOBKOVÁ 2009: 63). Sotto il livello più superficiale, si nasconde un'intricata ragnatela di riferimenti, allusioni e immagini relative al Giappone, di cui spesso Akunin tratteggia un'immagine sfocata, lasciando al lettore il compito di decifrarla. L'affascinante gioco letterario è dunque aperto al lettore di qualsiasi livello culturale, i codici sono infatti variegati, proteiformi, alcuni espliciti, altri impliciti, sapientemente nascosti nei fili di trama, nelle personalità e nei destini dei personaggi.

¹⁴⁸Testo originale: "Certain allusions are so constructed as to carry a kind of built-in commentary, a kind of reflexive annotation, which underlines or intensifies their demand to be interpreted as allusions".

Ritroviamo qui l'evidente intento ludico della narrazione di Akunin, costruita per rappresentare una forma di intrattenimento capace, tuttavia, di veicolare messaggi e descrizioni, seppur ironici e "leggeri", relativi alla nostra contemporaneità.

La ricostruzione fedele degli stereotipi è funzionale alla loro decostruzione. In questo complesso sistema di immagini e stereotipi, le figure di Erast Petrovič e del suo fedele servo e amico giapponese Masa assumono dunque una funzione cruciale. La prima apparizione del giapponese nel romanzo *La morte di Achille* è particolarmente significativa, poiché, accanto all'etichetta già analizzata di "asiatico", emerge l'uso inappropriato del termine "cinese". Akunin sfrutta la confusione tra cinesi e giapponesi per generare fraintendimenti e situazioni comiche, evidenziando al contempo stereotipi culturali e percezioni errate dell'"Altro":

L'ultimo a scendere dal vagone fu un asiatico basso, dalle gambe storte e la corporatura robusta, con un viso autorevole dalle grosse guance. Indossava una livrea verde che si armonizzava molto male con i sandali di legno a cinghia e il ventaglio di carta colorata che pendeva da un laccio di seta al collo. Il nanerottolo teneva tra le mani un vaso quadrangolare verniciato, in cui cresceva un piccolo pino, come se fosse stato portato alla stazione di Mosca direttamente dal regno dei lillipuziani. [...]

— E per il vostro cinese, c'è uno stanzino speciale annesso alla camera!

— Non è c-cinese, è giapponese, — spiegò il giovane [...] ¹⁴⁹ (AKUNIN 2014a: 4-5).

"*Kitaec*" assume così una funzione quasi sinonimica di "*aziat*", poiché veicola il medesimo immaginario di pregiudizi e stereotipi. Akunin decostruisce questi simboli presentando al lettore un personaggio dalle caratteristiche fisiche e psicologiche che divergono da quelle di Aono. Sebbene anche Masa non sia particolarmente alto, il suo fisico è tuttavia tarchiato e il suo viso paffuto, senza baffi e con corti capelli neri; il suo vestiario è una fusione tra l'abbigliamento occidentale – una livrea verde – e quello orientale – dei *geta*, ma definiti "*derevjannye sandalija*" – e anche lui porta un ventaglio che lega al collo. Tra le mani trasporta un bonsai, sarcasticamente e

¹⁴⁹ Testo originale: «Последним из вагона спустился низенький, кривоногий азиат плотного телосложения с чрезвычайно важным толстощеком лицом. Он был одет в зеленую ливрею, очень плохо сочетавшуюся с деревянными сандалиями на ремешках и цветастым бумажным веером, что свисал на шелковом шнурке с его шеи. В руках коротышка держал четырехугольный лакированный горшок, в котором произрастала крошечная сосна, словно перенесшаяся на московский вокзал прямо из царства лилипутов.

— А для китайца вашего при номере особая каморка имеется!

— Это не к-китаец, а японец, — объяснил молодой человек [...]».

ironicamente definito una “*krošečnaja sosna*”, proveniente dalla terra dei lillipuziani date le piccole dimensioni, manifestazione del gioco postmoderno con i lettori. Il codice culturale giapponese assume allora un ulteriore compito, decisamente fondamentale nel contesto della prosa postmodernista dell’Autore, poiché figura come la matassa utilizzata per intessere l’articolato gioco con il lettore (KIKHNEY ET AL. 2021: 440), volto a rendere straniente e al contempo familiare la sua esperienza di lettura. Elementi connotativi della cultura giapponese per l’uomo russo contemporaneo, e dunque già noti al lettore, non vengono chiamati con la loro denominazione, ma attraverso sottili allusioni, un gioco che si ripresenta con costanza nelle opere di Akunin:

Ad esempio, nel racconto *Dalla vita delle schegge* (*Iz žizni ščepok*, S.G.) del ciclo *Il rosario di giada*, un piatto giapponese di sushi molto diffuso nella Russia moderna è chiamato “polpette di riso” (questo nome viene utilizzato anche in altri testi). Si fa menzione del sumo nel racconto *Prima della fine del mondo* (*Pered koncom sveta*, S.G.), e anche questo non viene chiamato con il nome usuale [...] ¹⁵⁰ (KIKHNEY ET AL. 2021: 441).

Il Giappone che si delinea nella sua produzione è, allo stesso tempo, un mondo estraneo e incomprensibile per un russo di fine XIX secolo, e una realtà familiare per il russo contemporaneo, perché parzialmente penetrato nella cultura popolare. E ancora:

Il riferimento a realia giapponesi – le immagini comuni del Giappone (sushi, sakè, ikebana, sumo, bonsai, ecc.) – funge da strumento per giocare con il lettore: l’autore non nomina questo fenomeno direttamente nel testo, e al lettore viene chiesto di indovinare a quale dei “punti di riferimento” popolari del Giappone facciamo riferimento in questo caso ¹⁵¹ (KIKHNEY ET AL. 2021: 444).

In questo gioco con il lettore, all’immagine storicamente familiare del signor Aono, viene associata quella di Masa, non un timido e giovane rampollo di una famiglia di guerrieri di antico lignaggio, ma un ingenuo donnaiolo con un passato nella *yakuza*, la

¹⁵⁰ Testo originale: “For example, in the story “From the Life of Slivers” from the cycle “Jade Rosary”, a widespread in modern Russia Japanese dish of sushi is called rice balls (in other texts this name is also used). There is a mention of sumo wrestling in the story “Before the End of the World”, and it is also not called by the usual name [...]”.

¹⁵¹ Testo originale: “The mention of Japanese realities – the common images of Japan (sushi, sake, ikebana, sumo, bonsai, etc.) – acts as a tool for playing with the reader: the author does not name this phenomenon directly in the text, and the reader is asked to guess which of the popular “landmarks” of Japan we are talking in this case”.

mafia giapponese, familiare al lettore contemporaneo. Focalizzandoci, invece, sulla scelta del suo vestiario, questa non è casuale, perché assume una connotazione estremamente simbolica. Rappresenta, da un lato, l'adozione da parte dei giapponesi di capi d'abbigliamento occidentali a seguito dell'apertura del Giappone al mondo esterno e il conseguente processo di occidentalizzazione voluto dal governo Meiji. Tale minuzia storica risulta aliena al narratore, ai personaggi e al lettore, fermamente ancorati ad un'immagine dei giapponesi vestiti in abiti tradizionali. Dall'altro lato, la peculiare scelta di vestiario simboleggia la natura interculturale dell'eroe che, riflettendo l'identità duale del suo padrone, arriva a fondere in sé la cultura giapponese e la cultura russa.

Scene simili al brano citato si ripetono spesso nella serie di Fandorin, ma questa precisazione sull'identità giapponese e non cinese di Masa, ripetitiva e costante, a volte da parte del protagonista, altre da parte del servo, non consiste solo nella creazione di un raddoppio comico. L'intromissione incalzante di Akunin attraverso i suoi personaggi diventa uno strumento per criticare implicitamente il fenomeno per cui l'Asia e perlopiù l'Asia orientale è percepita come una sorta di monolite etnico. La tendenza a identificare i popoli dell'Asia orientale — e, più in generale, anche di altre regioni del continente — semplicemente come “asiatici”, oggi come nella linea spaziotemporale di Fandorin riflette una tendenza tassonomica che ignora le profonde differenze fisiche e culturali che esistono nell'immenso continente asiatico. In questo processo, tali differenze vengono annullate: i gruppi vengono resi artificialmente omogenei all'interno di categorie più ampie, espressione di un'incapacità di riconoscere la diversità e di distinguere gli individui provenienti dalle varie nazioni asiatiche, i quali vengono invece associati in base a tratti superficiali, come il colore della pelle o le caratteristiche fenotipiche del volto (LU 2024: 400; OKURA 2021: 149). Nella prosa di Akunin l'utilizzo del termine “asiatico” evidenzia allora la natura non empirica del concetto di razza, poiché privo di derivazione biologica, ma generato da istanze sociali e politiche in quanto categoria finalizzata a evidenziare e perpetrare disuguaglianza ed esclusione. Il concetto di razza è allora utilizzato per creare e contrassegnare determinate categorie di esseri umani, e non il contrario (GEE ET AL. 2023: 94), mentre Akunin a questa idea contrappone il messaggio che nel vasto continente asiatico ogni popolo ha la sua identità, la propria storia e la propria cultura,

sebbene queste siano continuamente in dialogo e si influenzino vicendevolmente. Nell'ultimo romanzo della serie di Fandorin, *Non dico addio*, si legge:

— Non me lo sarei mai aspettato da lei, signore, — si offese in principio Masa. — Solo gli *akahige* ignoranti possono confondere un giapponese con un cinese. Per i cinesi siamo stranieri quanto i bianchi.

Ma il signore rispose con una citazione da un *kōan*:

— Una testa pensante è simile a un cespo di cavolo¹⁵² (AKUNIN 2018: 336).

Attraverso le parole di Masa, Akunin mette in luce un fraintendimento ricorrente che si rispecchia ancora oggi, ovvero l'incapacità degli *akahige* (赤髭) — i barbarossa, così i giapponesi identificavano gli europei — di distinguere tra cinesi e giapponesi, e come i cinesi percepiscano i giapponesi come altrettanto diversi da loro quanto i bianchi. A questa osservazione, Fandorin risponde con un *kōan*¹⁵³, ossia un'affermazione paradossale. Tale risposta risveglia in Masa la consapevolezza che forse il piano del suo signore, ovvero di confondersi all'interno di una comunità cinese, possa funzionare, spingendolo a elaborare una storia credibile per calarsi nella parte e portare a termine la missione assegnatagli da Fandorin. In questo breve estratto sembra che Akunin entri in contraddizione e avvalori lo stereotipo, anziché decostruirlo. In realtà, proprio ricorrere ad un *kōan*, un'affermazione paradossale, che in questo caso

¹⁵² Testo originale: «— Уж от вас я этого не ожидал, господин, — обиделся вначале Маса. — Только невежественные *акахи* могут спутать японца с китайцем. Для китайцев мы такие же чужаки, как белые.

Но господин ответил цитатой из коана:

— Думающая голова подобна кочану капусты».

¹⁵³ Il *kōan* (公案) è un paradosso, aneddoto o domanda apparentemente illogica. È utilizzato nella tradizione Zen del Buddismo (soprattutto nelle scuole Rinzai e, in parte, Sōtō) come strumento di meditazione e insegnamento spirituale. A riguardo, Benedict scrive: "L'importanza del *kōan* non risiede nelle verità scoperte da questi ricercatori della verità, che sono le verità universali dei mistici. Risiede nel modo in cui i giapponesi concepiscono la ricerca della verità. I *kōan* sono chiamati 'mattoni con cui bussare alla porta'. 'La porta' è nel muro costruito attorno alla natura umana non illuminata, che si preoccupa se i mezzi disponibili siano sufficienti e fantastica su una nuvola di testimoni attenti che assegneranno lodi o biasimi. È il muro dell'*haji* (恥) la vergogna che è così reale per tutti i giapponesi. Una volta che il mattone ha sfondato la porta e questa si è spalancata, si è liberi di volare e si getta via il mattone. Non si continua a risolvere altri *kōan*. La lezione è stata appresa e il dilemma giapponese della virtù è stato risolto". Testo originale: "The koan are called 'bricks with which to knock upon the door.' 'The door' is in the wall built around unenlightened human nature, which worries about whether present means are sufficient and fantasizes to itself a cloud of watchful witnesses who will allot praise or blame. It is the wall of *haji* (shame) which is so real to all Japanese. Once the brick has battered down the door and it has fallen open, one is in free air and one throws away the brick. One does not go on solving more koan. The lesson has been learned and the Japanese dilemma of virtue has been solved" (BENEDICT 2019: 125).

suona quasi come una beffa, e non ad una risposta più ragionevole, serve a denunciare e a mettere a nudo la natura artificiale dello stereotipo.

Poiché le avventure di Fandorin hanno luogo in un arco narrativo che va dal 1876 al 1921, il tempo della narrazione copre anche gli anni della Guerra russo-giapponese. Nonostante il conflitto in corso, proprio in quegli anni si è osservato in Russia un peculiare aumento dell'interesse dell'élite culturale verso la cultura e l'arte giapponese (DIAKONOVA 2008: 43). Nel romanzo *Tutto il mondo è teatro*, la pièce teatrale ispirata al teatro *Nō*¹⁵⁴ giapponese scritta da Fandorin e che parallelamente racconta la trama del romanzo nella forma teatrale, risulta ispirata proprio da questa fascinazione per il Giappone:

Lo spettatore si annoia. Sarebbe bene qualcosa di nuovo, di esotico, con il profumo di un'altra cultura. Avete detto che avete vissuto in Giappone? Se potessimo tradurre qualcosa sulle geishe e i samurai. Dopo la guerra, il pubblico è avido di tutte le cose giapponesi¹⁵⁵ (AKUNIN 2010: 50).

All'interesse per il Giappone si associava tuttavia un graduale crescendo dei timori nei confronti del cosiddetto “pericolo giallo”, nel caso specifico della Russia incarnato esclusivamente dal Giappone. Il romanzo *Il Carro di Diamante* rappresenta il catalizzatore di questa duplice percezione, perché Akunin reinterpreta con fedeltà storica il sentimento di avversione diffuso in Russia nei confronti dei giapponesi durante la guerra nel primo volume dell'opera, mentre nel secondo trasporta il lettore indietro nel tempo, nel Giappone del 1878. Nonostante i tentativi di dichiararsi neutrale, nel 1905 Fandorin viene suo malgrado coinvolto dalla polizia russa per contrastare i piani di una presunta spia giapponese. Per Fandorin e per il suo fedele servitore Masa, la Russia e il Giappone rappresentano una connotazione identitaria che supera la semplice appartenenza etnica, oppure sentimenti puramente nazionalisti. Per entrambi effettuare una scelta tra le due nazioni appare impossibile, da qui la loro posizione neutrale in relazione alla Guerra russo-giapponese. Il conflitto assume i

¹⁵⁴ Il *Nō* (能) è una forma di teatro tradizionale che coinvolge l'uso di movimenti lenti, di maschere, la musica e il canto. Nasce nel XIV secolo come un'unione tra poesia, danza e dramma.

¹⁵⁵ Testo originale: «Зрителю надоедает. Хорошо бы что-то новое, экзотичное, с ароматом иной культуры. Вот вы говорили, что жили в Японии? Перевели бы что-нибудь про гейш и самураев. После войны публика стала падка на всё японское».

contorni di uno scontro tra le loro due patrie e, conseguentemente, tra le loro identità. Masa è infatti giapponese di nascita, ma legalmente russo in virtù del suo passaporto; Fandorin è russo di nascita ma la sua identità è stata plasmata dalla cultura giapponese. Il paradosso sopraggiunge implacabile quando Masa, a causa dei numerosi arresti perché sospettato di essere una spia giapponese, è costretto a travestirsi da cittadino cinese:

Fandorin si procurò per il suo servo un passaporto temporaneo a nome di un nativo cinese, così che ora Masa, uscendo di casa, era costretto a indossare una parrucca con una lunga treccia e, secondo il documento, si chiamava con il nome impossibile “Ljančan Šanchoevič Čajunevin”. A causa di tutte queste prove, il cameriere perse l’appetito, si emaciò e smise persino di spezzare i cuori delle cameriere e delle sarte, tra cui aveva goduto di un successo vertiginoso in epoca prebellica¹⁵⁶ (AKUNIN 2015e: 31).

La rinuncia all’identità giapponese e il fasullo travestimento in un cittadino cinese rappresentano l’apoteosi, il grado più alto dell’ironia e della satira akuniniana, il momento in cui realtà e immagine si fondono, trasformandosi in entità discorsive, mirate a decostruire frammento per frammento – con dissacranti *calembour* – i metodi di rappresentazione dell’alterità. Riproducendo gli stereotipi e il linguaggio dell’epoca, l’Autore offre una fedele ricostruzione dei timori scaturiti dall’idea che una nuova Orda d’Oro fosse alle porte della Russia, pronta ad invaderla: “Ma quali asiatici! Dei nuovi unni invero! Nessuna concezione di una guerra civilizzata”¹⁵⁷ (AKUNIN 2015e: 58). Questa immagine si associa gradualmente ai timori cristiani sulla venuta dell’Anticristo già presenti nella tradizione letteraria russa del Simbolismo e inaugurata con il poema *Panmongolismo* (*Panmongolizm*) di Vladimir Solovëv, in cui l’esercito giapponese incarna il nemico di Cristo. Ricalcando questa immagine, ne *Il Carro di Diamante* le vittorie militari ottenute dai soldati giapponesi sul campo vengono giustificate dai personaggi russi come frutto di un potere diabolico:

¹⁵⁶ Testo originale: «Фандорин выхлопотал для своего слуги временный паспорт на имя китайского уроженца, так что теперь Маса, выходя из дому, был вынужден надевать парик с длинной косой и, согласно документу, звался невозможным именем «Лянчан Шанхоевич Чаюневин». От всех этих испытаний камердинер утратил аппетит, осунулся и даже перестал разбивать сердца горничным и белошвейкам, у которых в довоенное время пользовался головокружительным успехом».

¹⁵⁷ Testo originale: «Но каковы азиаты! Воистину новые гунны! Никаких представлений о цивилизованной войне!».

— Chi è il nostro Sovrano?
L'Unto da Dio, vero? Quindi il Signore deve proteggerlo dal giapponese senza Dio, no?
E che succede?
Hanno sbaragliato l'esercito amante di Cristo! E chi ci sta massacrando? Un popolino insignificante, debole. Questo perché dietro i giapponesi c'è Satana, è lui che dà forza ai pellegialla¹⁵⁸ (AKUNIN 2015e: 78).

E ancora nella *povest' Il fante di picche*, catturato per errore al posto del camaleontico e sfuggente Fante, un povero Masa, ancora una volta scambiato per un cinese e vessato da dei gendarmi, viene additato come un “*nechrist*” (AKUNIN 2015b: 104).

Il concetto di “pericolo giallo”, sviluppato dai filosofi religiosi russi negli anni '90 dell'Ottocento, riemerse in un disegno del Kaiser Guglielmo II inviato allo Zar Nicola II, raffigurante un Budda infuocato, trasportato dalle nuvole, simbolo di una minaccia mistica e sovrumana per l'Occidente. Le successive iterazioni di questo immaginario variarono, raffigurando la minaccia nella forma di maree, pestilenze o sciami, metafore che ne enfatizzavano la natura aliena e non umana (LITTLEWOOD 1996: 27–28). Questo immaginario ha di fatto dominato le narrazioni della Guerra, causando oltretutto la diffusione di veri e propri miti, dicerie e leggende volte a giustificare i successi militari ottenuti da una nazione a lungo considerata inferiore. La degradazione del nemico e la diffusione di dicerie inverosimili costituivano strumenti tipici della propaganda, comunemente usati in tempo di guerra. Litografie, vignette ed articoli dipingevano un'immagine dei giapponesi tutt'altro che realistica e lusinghiera. Uno stereotipo diffuso ritraeva i nipponici come un popolo falso, apparentemente amichevole, ma dalle intenzioni ostili. Di conseguenza, nonostante l'immagine pittoresca del Giappone e il fascino per la sua cultura, la Guerra russo-giapponese spinse la propaganda russa a dipingere i giapponesi in una luce fortemente negativa. Ciò intensificò il dualismo che aveva a lungo caratterizzato l'interpretazione russa del Giappone, oscillante tra ammirazione e disprezzo. Come Akunin ha evidenziato in opere precedenti, gli stereotipi negativi sui giapponesi si erano già radicati in Russia ben prima del conflitto. Ad esempio, le fonti riportano che durante la guerra lo zar Nicola II sminuì le capacità

¹⁵⁸ Testo originale: «— Государь наш кто?

Помазанник Божий, верно? Значит, Господь должен его от японца безбожного оберегать, так? А что творится?

Лущуют христолобное воинство в хвост и в гриву! И кто лущует-то? Народишко мелкий, слабосильный.

Оттого это, что за японцем Сатана стоит, это он желтокожим силы придает».

militari del Giappone, definendo i soldati nipponici “piccole scimmie marroni” (macachi), nonostante esprimesse occasionalmente ammirazione personale per alcuni aspetti della cultura giapponese (STEINBERG ET. AL. 2005: 396). La stampa spesso ricorreva a una demonizzazione grossolana, usando termini dispregiativi come *japoški*, invece di *japoncy*. La rappresentazione del “pericolo giallo” nella grafica popolare russa vedeva i giapponesi spesso raffigurati come fisicamente piccoli, militarmente inferiori e culturalmente arretrati, rispecchiando la visione sprezzante dello Zar e il tono derisorio prevalente nella cultura di massa. L’immaginario popolare caricaturava spesso i giapponesi come “macachi” deboli, dalla pelle giallastra, dagli occhi a mandorla e simili a scimmie. Le caricature russe evidenziavano due temi principali: il disprezzo per le loro capacità militari e il razzismo interiorizzato, evidente anche nella cultura di guerra popolare, con termini dispregiativi come “muso giallo” e “occhi a mandorla” che accompagnavano caricature esagerate dei tratti del viso dei giapponesi. Tuttavia, queste rappresentazioni erano meno incentrate sul razzismo intrinseco e più sull’enfatizzazione dei giapponesi come l’“Altro”: un nemico straniero, esotico e imperscrutabile, capace di azioni sorprendenti e imprevedibili. Idee sbagliate sulle tradizioni giapponesi alimentavano affermazioni assurde, mentre la casta dei samurai e il simbolismo che tale istituto rappresentava erano bersaglio di umiliazioni e scherni. Difatti, l’uso improprio del termine “samurai” – anche dopo il 1868, anno in cui la casta fu abolita – nel riferirsi a qualsiasi militare giapponese, ufficiale o soldato, delinea l’emergere di uno stereotipo che sarà ricorrente nell’ambito delle relazioni conflittuali tra Russia e Giappone (ALPATOV 2017: 34-35). La decostruzione di questa immagine, arricchita di simbologia cristiana e alimentata da antiche inquietudini, sposta il punto di vista dall’agente all’oggetto dello stereotipo. La diffusione di informazioni errate, di fantasie e stereotipi induce il capitano Gauche a provare pena per il povero giovane diplomatico Fandorin che si appresta a sperimentare la vita in Giappone, perché lo considera un paese “dove tutti, senza eccezione, sono come il signor Aono, tutti vivono in casette delle bambole con i tetti spioventi e si sventrano per un nonnulla”¹⁵⁹ (AKUNIN 2015a: 29). Il passaggio menzionato enfatizza la

¹⁵⁹ Testo originale: «[...] где все поголовно такие, как меcье Аоно, все живут в кукольных домиках с загнутыми крышами и чуть что выпускают себе потроха».

percezione dell'alterità come sinonimo di inferiorità, tale da rendere il Giappone affascinante e attraente solo se riflesso dell'immagine artificiale tratteggiata con cromie festose dallo *Japonisme*, mentre risulta fastidiosamente incivile e retrogrado, la sua presenza intollerabile quando è spogliato del velo di artificiosità.

La risposta giapponese ai pregiudizi dell'Occidente inaugura uno dei momenti più interessanti del romanzo *Semplicemente Masa*. L'opera è ambientata dopo la morte del protagonista, quando Masa decide di tornare in terra natia dopo circa quarant'anni trascorsi in Russia, intervallati da brevi soggiorni in Europa e negli Stati Uniti. In una reminiscenza del passato, riflettendo in retrospettiva sui tanti anni trascorsi al fianco del suo padrone, Masa riporta un interessante colloquio con il Barone Tanaka, un giapponese che aveva prestato servizio in Russia ai tempi dello Zar Alessandro III. Il ricordo si iscrive sul piano discorsivo e serve alla decostruzione degli stereotipi, attraverso una suggestiva quanto fedelmente storica testimonianza delle difficoltà affrontate dagli "esponenti della razza gialla" nel tentativo di adattarsi alla vita in Occidente:

— Quanta strada ha percorso il nostro Giappone da quando prestavo servizio nel reggimento di Novočerkassk dello zar Alessandro III... Mi guardavano come se osservassero il rappresentante di un paese selvaggio. Si stupivano del fatto che avevo la giusta presa di coltello e forchetta, e che sapessi esprimermi almeno in francese. Come se fossi una scimmia addestrata. Che cosa mi è costato lottare per il rispetto dei miei compagni del circolo degli ufficiali! Ho dovuto superare i pregiudizi e i preconcetti, il disprezzo per la "razza gialla". Quando parlavo della nostra grande e antica cultura, mi ascoltavano con indulgenza. Mi chiedevano: "Avete un vostro Puškin? E Čajkovskij?..." E invece oggi siamo una grande potenza¹⁶⁰ (AKUNIN 2020: 316).

Il pregiudizio sulla natura selvaggia dei nipponici li dipinge come "scimmie ammaestrate", sorprendentemente capaci di usare coltello e forchetta, e di parlare lingue straniere. Akunin approfondisce tale pregiudizio dapprima traslando la questione dalla narrativa al piano argomentativo, mostrando uno dei meccanismi tipici

¹⁶⁰ Testo originale: «— Какой путь прошла наша Япония с тех пор, когда я служил в Новочеркасском государя Александра Третьего полку... На меня там смотрели, как на представителя дикарской страны. Поражались, что я правильно держу нож с вилкой и могу художественно изъясняться по-французски. Словно я был какой-то дрессированной мартышкой. Чего мне стоило завоевать уважение товарищей по офицерскому собранию! Пришлось преодолевать предубеждения и предрассудки, презрение к «желтой расе». Когда я рассказывал про нашу великую, древнюю культуру, меня слушали снисходительно. Спрашивали: «А свой Пушкин у вас есть? А Чайковский?...» И вот сегодня мы — великая держава».

dell'orientalismo occidentale, ovvero la degradazione della cultura orientale, e l'idea dell'unicità e della superiorità della cultura dell'Occidente. Simile è la condizione vissuta da Aono, per il quale sette anni a Parigi non sono bastati per adattarsi alle strambe abitudini dei “*ryževolosye varvary*”. Rifiutato e ripudiato perché manifestazione di un'alterità, il giapponese risponde rifiutando a sua volta di adattarsi e uniformarsi alla cultura che lo “ospita”, una condizione ancora più evidente a bordo del *Leviatano*, perché “sul piroscafo mi sento come un chicco di riso, caduto per errore in una ciotola di pasta”¹⁶¹ (AKUNIN 2015a: 91). Estraniato e immerso in una cultura che non gli appartiene, la reazione di Aono è un conseguente rifiuto dell'alterità, in un vero e proprio circolo vizioso di reciproche incapacità comunicative che funziona da ambo i lati.

Meccanismi di rifiuto e denigrazione dell'“Altro” interessano, tuttavia, anche la Russia, a cui è riservato, da parte dei personaggi europei presenti nei romanzi, un atteggiamento speculare a quello che la Russia riserva all'Asia. Il nostro Autore riconduce allora il discorso alla questione della Russia, al suo posto in Europa e nel mondo, al suo presente e al suo futuro, in un discorso traslato in prospettiva storica. In *Leviatano*, quando il baronetto inglese Milford-Stockes fa la conoscenza di Fandorin si lascia andare a tutta una serie di riflessioni sulla Russia nella forma di corrispondenza privata con la sua amata. Immensa quanto pericolosa a causa dei suoi costumi barbari e dell'eresia ortodossa, la Russia avanza minacciosa verso il civilizzato mondo europeo, la sua popolazione percepita alla stregua di una nuova generazione di guerrieri unni. In una lunga parentesi viene descritta la rappresentazione dei russi come una nuova orda asiatica, una minaccia che si ricollega ad antichi timori cristiani in una Russia che cerca di allineare la sua identità a quella europea, ignorando, però, la componente asiatica che pulsa in seno alla società e, dunque, al popolo russo. Proprio questa Russia si riferisce al Giappone utilizzando il medesimo linguaggio, nonché le medesime immagini che subisce dall'Occidente, riversando l'offesa ad un'ulteriore vittima che ritiene inferiore. Emerge qui un curioso parallelismo che Akunin proietta con insistenza nella sua prosa, riproponendo

¹⁶¹ Testo originale: «[...] на пароходе, я чувствую себя рисовым зернышком, по ошибке попавшим в миску с лапшой».

immagini speculari della Russia e del Giappone quali destinatari della medesima avversione da parte del Vecchio Continente. Essi risultano, così, altrettanto ripudiati e altrettanto indesiderati, così diversi eppure così simili nel loro rapporto con la culla della civiltà occidentale. La prosa del nostro apre allora alle riflessioni più disparate, a strade poco battute, percorsi di ricerca alternativi, immersi in una narrazione che intreccia vite, culture, memorie e storie al crocevia tra Russia e Giappone.

Ulteriore e altrettanto efficace strumento per la decostruzione degli stereotipi è la contrapposizione di immagini complesse del Giappone e del suo popolo che fungono da modelli alternativi. Se gli stereotipi si configurano come ripetitivi nelle tematiche come nel linguaggio, con una marcata vena didattica Akunin promuove una rappresentazione il più possibile oggettiva del Giappone e una profonda immersione nella sua cultura. Ad un Giappone pittoresco e perlopiù rivestito da un velo di esotismo, Akunin oppone invece la realtà storica, tratteggiata in una prosa elaborata. Così, l'arrivo di Fandorin nel Paese del Sol Levante nel 1878 come viceconsole dell'ambasciata russa apre la possibilità alla descrizione del vero Giappone dell'epoca:

Tutto, nel quartiere indigeno, era curioso per il giovane: sia le baracche fragili, inchiodate con assi grezze ancora vive, sia le lanterne di carta sui pali e gli odori sconosciuti. I giapponesi apparivano estremamente brutti per il funzionario. Di bassa statura, gracili, con volti grossolani, camminavano in modo affannoso, con la testa incassata nelle spalle. Le donne in particolare lo delusero. Invece dei meravigliosi kimono colorati che Fandorin aveva visto nelle illustrazioni, le giapponesi indossavano degli stracci sbiaditi e informi. Avanzavano a passettini minuscoli su gambe mostruosamente storte, e per di più avevano i denti completamente neri! Questa scoperta spaventosa, Erast Petrovič la fece quando vide due comari chiacchierare in un angolo. Si inchinavano a vicenda e sorridevano ampiamente, simili a due piccole streghe con i denti neri. Eppure, al consigliere titolare piaceva molto di più qui che al decoroso Bund. Ecco il vero Giappone! Per quanto rozzo, anche qui ha i suoi pregi, cominciò a trarre le prime conclusioni Erast Petrovič. Nonostante la povertà, è pulito ovunque. Ed è uno. La gente comune è estremamente gentile e non si sente inferiore. E sono due¹⁶² (AKUNIN 2015e: 203-204).

¹⁶² Testo originale: «Всё в туземном квартале молодому человеку было в диковину: и хлипкие, на живую доску сколоченные лачуги, и бумажные фонарики на столбах, и незнакомые запахи». Японцы показались чиновнику чрезвычайно некрасивыми. Низкорослые, щуплые, с грубыми лицами, ходят как-то суетливо, вжав голову в плечи. Особенно огорчили женщины. Вместо чудесных ярких кимоно, какие Фандорин видел на картинках, японки носили какие-то блеклые бесформенные тряпки. Мелко-мелко переступали чудовищно косолапыми ногами, а еще у них были совершенно черные зубы! Это жуткое открытие Эраст Петрович сделал, когда увидел на углу двух болтающих кумушек. Они посекундно кланялись друг другу и широко улыбались, похожие на двух маленьких чернозубых ведьм. И все же титулярному советнику нравилось здесь гораздо больше, чем на чинном Банде. Вот она, истинная Япония! Пусть неказиста, но и здесь есть свои достоинства, стал делать первые выводы Эраст Петрович.

La permanenza di Fandorin in Giappone, più precisamente nella città di Yokohama, permette al giovane diplomatico – e al lettore – di intraprendere un viaggio nel Giappone reale, decostruendo quegli stereotipi che ancora oggi ne influenzano la percezione: un luogo esotico, enigmatico e idealizzato, nonostante sia diventato ormai familiare. Uscendo dall'insediamento occidentale, caratterizzato da una peculiare architettura di ispirazione europea, e visitando la vera città di Yokohama, Fandorin può confrontarsi con il Giappone autentico. All'epoca della narrazione, Yokohama era uno dei principali porti del Paese, sede di un esteso insediamento occidentale:

Solo vent'anni fa qui c'era un minuscolo villaggio di pescatori, e ora, grazie all'incontro di due civiltà, era sorto un eccellente porto moderno: cinquantamila abitanti, dei quali quasi un quinto erano stranieri. Un angolo d'Europa ai confini del mondo¹⁶³ (AKUNIN 2015e: 171).

La città emerge dunque come simbolo dell'equilibrata fusione di Oriente e Occidente, dove uomini e donne giapponesi vestono con abiti in stile occidentale, tanto da deludere il nuovo viceconsole. Vittima dell'esotismo e delle immagini artificiali proposte dallo *Japonisme*, le aspettative di Fandorin restano profondamente deluse dalla dissonanza tra le poetiche immagini raffigurate nelle *ukiyo-e* e il Giappone reale. A Yokohama non ci sono donne in *kimono* che sventolano ventagli, e nemmeno valorosi samurai, o meglio, le donne che immaginava di trovare vivono nelle case da tè o nelle case del piacere, i valorosi samurai, invece, prima di essere spogliati del titolo e delle spade, erano soliti massacrare gli stranieri, confessa con un non tanto velato sarcasmo il console Doronin. Malgrado ciò, dietro il velo di apparente occidentalizzazione il vero Giappone, con i suoi usi e costumi, le sue tradizioni, la sua cultura, il suo sistema di valori, continua ad esistere. Fuori i confini di questa Europa in miniatura, infatti, la città conservava un carattere semi-rurale: una realtà urbana ancora povera, lontana dai canoni occidentali e profondamente diversa dall'immagine

Невзирая на бедность, всюду чистота. Это раз. Простолюдины чрезвычайно вежливы, и в них не чувствуется приниженности. Это два».

¹⁶³ Testo originale: «Всего двадцать лет назад здесь была крохотная рыбацкая деревушка, и вот, благодаря встрече двух цивилизаций, вырос отличный современный порт: пятьдесят тысяч жителей, из которых почти пятую часть составляют иностранцы. Кусочек Европы на самом краю света».

idealizzata che se ne aveva all'epoca. Attraverso Fandorin, Akunin offre ai lettori l'opportunità di scoprire il Giappone reale, suggerendo allo stesso tempo un parallelo sorprendentemente attuale: il Paese è ancora oggi oggetto di fervente e febbrile idealizzazione, immaginato come un connubio perfetto tra progresso e tradizione, terra intonsa e apparentemente senza difetto. Proprio la città di Yokohama, capoluogo della prefettura di Kanagawa e distante meno di un'ora da Tōkyō, dove ho avuto l'occasione di smarrirmi in più occasioni durante il soggiorno di ricerca in Giappone, presenta oggi un'architettura peculiare ed un'atmosfera che combina con sorprendente equilibrio Oriente ed Occidente, rendendola epitomo, forse più della cosmopolita Tōkyō, di quell'entità "androgina" tanto cara ad Akunin. Osserviamo allora, come attraverso un vero e proprio capovolgimento retroattivo, ma profondamente legato al presente, l'Autore problematizza la categoria dell'esotismo, utilizzandola per evidenziare la natura artificiale delle immagini che produce e veicolarne la decostruzione. In questo processo di decostruzione degli stereotipi i personaggi giapponesi rappresentano una forza attiva nel contrastare la creazione di immagini artificiali e il propagarsi di una narrazione unilaterale, in cui il Giappone figura solo come oggetto. Al tentativo di imporre il sistema di valori europeo nell'interpretazione dei giapponesi e della loro cultura, i personaggi di Akunin si oppongono con decisione, snaturando gli stereotipi da qualsiasi pretesa di verità:

E poi quell'orribile abbigliamento, partorito da una mente perversa! Indossandolo, ci si sente come una carpa avvolta in una carta oleata e arrostita sulla brace. La cosa che odio di più sono i colletti inamidati che fanno comparire un'eruzione rossa sul mento, e le scarpe di pelle, un vero e proprio strumento di tortura. In qualità di selvaggio asiatico, mi permetto di passeggiare sul ponte in un leggero yukata, mentre i miei sfortunati vicini di tavola soffocano nei loro abiti da mattina a sera.

Le mie narici delicate soffrono molto a causa dell'odore della sudorazione europea – pungente, di olio e carne. È orribile anche l'abitudine degli occhi-rotondi di soffiarsi il naso nei fazzoletti, rimetterli di nuovo in tasca insieme al muco, tirarli fuori di nuovo e soffiarsi di nuovo il naso! ¹⁶⁴ (AKUNIN 2015a: 92).

¹⁶⁴ Testo originale: «А кошмарная, выдуманная извращенным умом одежда! В ней ощущаешь себя карпом, которого завернули в промасленную бумагу и поджаривают на углях. Больше всего я ненавижу крахмальные воротнички, от которых на подбородке появляется красная сыпь, и кожаные туфли, настоящее орудие пытки. На правах дикого азиата я позволяю себе разгуливать по палубе в легкой юкате, а мои злосчастные соседи по столу прячутся в своих одеяниях с утра до вечера.

Мои чуткие ноздри очень страдают от запаха европейского пота — острого, масляно-мясного. Ужасна также привычка круглоглазых сморкаться в носовые платки, класть их вместе с соплями обратно в карман, снова доставать и снова сморкаться!».

Nel segmento testuale considerato, Aono sfrutta a suo vantaggio la consapevolezza che i suoi compagni di viaggio lo considerano un “selvaggio asiatico” per sostituire gli abiti europei – che trova incredibilmente fastidiosi – con un fresco e comodo *yukata*. In Giappone un nobile di importante lignaggio come Aono probabilmente non indosserebbe mai uno *yukata*, un indumento informale, in un contesto come la prima classe di un transatlantico, poiché tale contesto richiede una certa eleganza. La decostruzione dello stereotipo procede capovolgendo la narrazione e spostando il punto di vista dalle percezioni stereotipate – intrise di razzismo interiorizzato e vera e propria “cecità” culturale – degli altri passeggeri del Leviatano, alle pagine del diario di Aono. L'uomo rivendica allora il suo diritto ad interloquire alla pari per controbilanciare le illazioni avanzate subdolamente dagli altri passeggeri, dimostrando di non essere un selvaggio – come lo accusano – incapace di vestirsi secondo un'etichetta estranea alla propria cultura. Indossando un abito rappresentativo del suo Paese, Aono problematizza l'idea stessa dell'inferiorità e della presunta natura barbarica dei popoli asiatici, spostando l'attenzione verso l'assurdità di questo stereotipo. Questo meccanismo procede per tutto il frammento, così per la nobildonna inglese Klarissa Kleber la pratica di soffiarsi il naso e riporre il fazzoletto usato sul tavolo e non in tasca è percepito come un grottesco *ikebana*. L'associazione tra un'immagine disgustosa e l'arte dell'*ikebana* – sinonimo di bellezza e armonia delle forme – costituisce un sapiente *calembour*, la cui natura strumentale è evidenziata dal tono sarcastico utilizzato dal narratore nel descrivere il flusso di pensieri del personaggio. Dalle pagine del diario del signor Aono scopriamo invece che per l'etichetta giapponese è vero il contrario, ovvero riporre il fazzoletto in tasca dopo averlo usato è considerato poco igienico. L'abitudine a sventolarsi con il ventaglio di carta, percepita dal capitano Gauche come una tendenza omosessuale, riporta invece ad una percezione personale di Aono, che ritiene insopportabile il forte odore corporeo degli altri commensali e, in generale, degli altri passeggeri, che impregna gli spazi chiusi del transatlantico. Il sorriso che sempre adorna il viso del giapponese, percepito dagli altri personaggi come enigmatico, a tratti spaventoso, funge, al contrario, da vero e proprio scudo, un insegnamento che gli è stato impartito per evitare situazioni imbarazzanti e spiacevoli, soprattutto in compagnia di estranei, poiché annuire e

sorridere è comunemente interpretato in Giappone come il riflesso di una buona educazione¹⁶⁵.

Ne consegue che, attraverso l'alternanza di punti di vista, Akunin riproduce nella sua prosa le modalità di creazione e diffusione di pregiudizi e stereotipi a partire dall'incomprensione, di cui immediata conseguenza è la circolazione di un nocivo e velenoso sentimento di sospetto e sfiducia. Aono è il primo sospettato e viene successivamente accusato di essersi macchiato dell'efferato omicidio. Dichiaratosi un ufficiale dell'esercito giapponese giunto a Parigi per apprendere le tecniche militari dell'esercito d'oltralpe, nel corso della narrazione il giapponese si rivela, tuttavia, impreparato a rispondere a qualsiasi domanda riguardo la sua occupazione. I suoi silenzi, la sua reticenza a parlare di sé stesso e del suo soggiorno nella capitale francese, l'assenza della spilla e di un bisturi del suo kit medico, successivamente ritenuto l'arma dell'omicidio avvenuto sul Leviatano – direttamente collegato alla strage avvenuta a Parigi – appaiono come piccoli tasselli di un puzzle/indagine in cui Aono risulta come unico colpevole. In realtà, le accuse contro l'uomo non sono sostenute da alcuna prova sostanziale, ma da tutta una serie di illazioni, fondate unicamente su stereotipi e pregiudizi, come le presunte capacità fisiche sovrumane dei giapponesi e il loro talento naturale nell'arte del combattimento. La brutalità del crimine e l'assassinio di due bambini convincono il capitano che solo un "selvaggio asiatico" può essersi macchiato di tale barbarie. Ulteriori aggravanti presentate dal commissario Gauche con una sdegnosa denuncia che non può essere altrimenti percepita se non come una squallida ipocrisia, sono l'abitudine dei giapponesi di chiamare gli europei con appellativi dispregiativi, ad esempio "*ryžie obez'jany*", e l'idea che per Aono la sua cultura sia superiore a quella europea. Qui la decostruzione si realizza mediante il ricorso al paradosso, poiché Gauche accusa Aono di un terribile crimine sulla base di un linguaggio speculare a quello da lui stesso usato più volte in relazione al giapponese e

¹⁶⁵ In Giappone il silenzio assume un più ampio spettro di significati, o perché non si ha nulla da dire, oppure perché si verifica il cosiddetto *enryo sasshi* ("riservatezza", "moderazione"), quell'esitazione che nasce dalla difficoltà di trovare il modo giusto di comunicare. In questo modo non si esprime tutto ciò che si ha in mente, lasciando inesprese le vere intenzioni. Questo accade perché nella società giapponese espressioni verbali dirette, soprattutto forme di comunicazione negative come la rabbia, l'odio, ecc., vengono evitate. Il silenzio può, inoltre, essere usato come un'arma per nascondere una colpa, un errore o uno sbaglio e scappare così da situazioni potenzialmente imbarazzanti (DAVIES, IKENO 2002: 46-48).

alla sua cultura. In contiguità con questa decostruzione, intendiamo focalizzarci sulla descrizione del linguaggio utilizzato dai giapponesi per riferirsi agli occidentali nel romanzo *Il Carro di Diamante*. Oltre al termine “*gaijin*”, il console Doronin evidenzia gli appellativi più comuni, ossia il già menzionato “*akahige*”, e poi ancora “*ketōjin*” (毛唐人) e “*saru*” (猿), il primo significa “uomo peloso” e il secondo “scimmia”, mentre i bambini solevano prendere in giro allargando le palpebre a significare “occhi-rotondi. Non è certamente casuale, allora, che la denuncia al razzismo interiorizzato e alla sussistenza di idee di superiorità culturale e razziale avvenga per mezzo di un personaggio che incarna questo apparato concettuale, oppure attraverso il confronto tra il linguaggio dispregiativo usato dagli occidentali e quello altrettanto denigratorio utilizzato dai giapponesi. La denuncia del commissario e le parole di Doronin sono dunque ascrivibili ad un vero e proprio smascheramento retroattivo, un ironico e tagliente capovolgimento semantico che rende evidente l’ipocrisia di certe rappresentazioni dell’alterità.

L’immagine più comunemente diffusa dei giapponesi viene controbilanciata, come già evidenziato, dai personaggi nipponici, coinvolti, anzi inglobati, nel processo di decostruzione degli stereotipi. Così Masa viene dipinto come estremamente ingenuo:

— Che c’è da c-capire, — disse svogliatamente l’assessore di collegio travestito, che dal turbamento aveva cominciato a balbettare. — Qualcuno ha abilmente approfittato del fatto che Masa non capisce il russo e ha un rispetto i-illimitato per l’uniforme militare, specialmente se vede una spada sul fianco.
 — Chiedetegli come era fatto l’ufficiale, — ordinò il generale.
 Il funzionario ascoltò per un po’ il discorso confuso dell’asiatico, poi si limitò a fare un gesto con la mano:
 — Dice: capelli gialli, occhi acquosi... P-per lui siamo tutti uguali ¹⁶⁶ (AKUNIN 2014a:156).

¹⁶⁶ Testo originale: «— Чего ж тут не п-понять, — вяло проговорил переодетый коллежский асессор, от расстройства даже начав заикаться. — Кто-то ловко воспользовался тем, что Маса не понимает по-русски и с б-безграничным почтением относится к военной форме, в особенности если видит саблю на боку. — Спросите его, как выглядел офицер, — приказал генерал. Чиновник немного послушал сбивчивую речь азиата, да только махнул рукой: — Говорит, желтые волосы, водянистые глаза... Мы д-для него все на одно лицо».

Ne *La morte di Achille* Masa cade vittima dell'abile Achimas, elusivo mercenario assoldato per uccidere l'Achille russo, il generale Michail Sobolev¹⁶⁷. Ma oltre alla evidente caricatura e parodia subita dal personaggio, la frase finale del passaggio merita attenzione, poiché Fandorin afferma che per Masa “noi (occidentali) siamo tutti uguali”, un capovolgimento parodico e satirico non certamente casuale e che possiamo ricollegare alle narrazioni stereotipate dei giapponesi ad opera dei personaggi occidentali. Masa, infatti, assume il ruolo di commentatore della cultura occidentale. Nel romanzo *Il consigliere di stato*, nel tentativo di fermare un gruppo di rivoluzionari, Fandorin e Masa si ritrovano in una vasca termale che il giapponese non apprezza, lamentando che, a differenza del *sentō*¹⁶⁸ giapponese, l'acqua non è abbastanza calda. Mentre attende che il piano del suo signore si concretizzi, si perde in riflessioni ed osservazioni sugli altri uomini presenti:

Gli uomini erano completamente nudi e, per i gusti di Masa, piuttosto brutti: pelosi come scimmie, con braccia e gambe eccessivamente lunghe. Uno era particolarmente sgradevole alla vista, con una folta pelliccia rossa su ventre e spalle.

Masa più di una volta, anzi più di due, osservò con orgoglio il proprio corpo liscio, armoniosamente arrotondato sui fianchi. Se lo studioso e saggio inglese Truridzu Daruin aveva ragione e gli umani discendevano davvero dalle scimmie, allora i giapponesi erano molto più avanti su questa strada rispetto agli uomini dai capelli rossi. [...] Difficile dire quanti di loro fossero banditi. Non potevano esserci dubbi su uno di loro, un uomo accigliato, dai capelli neri, con un grosso naso da kappa e un torso snello e muscoloso: sul fianco e sul petto spiccavano cicatrici fresche, e l'orecchio sinistro era stato tagliato. Con il suo occhio esperto, Masa riconobbe immediatamente i segni dei colpi di striscio di una lama affilata. Un evidente yakuza, forse senza i vistosi tatuaggi colorati. Masa cercò di stare vicino all'uomo sospetto. Ma alcuni dei bagnanti sembravano piuttosto tranquilli. [...]

Ma come faranno i banditi senza armi? Gli uomini dai capelli rossi non possono uccidere a mani nude, hanno senza dubbio bisogno dell'acciaio. Da dove potrebbero saltar fuori in uno stabilimento balneare una pistola o un coltello?¹⁶⁹ (AKUNIN 2014b: 205–206).

¹⁶⁷ Il personaggio di Michail Dmitrievič Sobolev è simulacro di una ben nota figura storica, ovvero il generale Michail Dmitrievič Skobelev, famoso per la conquista dell'Asia centrale e per le sue prodezze durante la Guerra russo-turca del 1877-1878. Divenuto base e prototipo per la costruzione dell'eroe di Akunin, la memoria storica del generale Skobelev si infila nella fitta trama della saga di Fandorin.

¹⁶⁸ Il *sentō* (銭湯) è il bagno pubblico tradizionale giapponese. Nato inizialmente per sopperire alla mancanza di vasche nelle abitazioni private, oggi ha assunto un valore culturale e sociale. Il *sentō* si distingue dall'*onsen* (温泉) perché l'acqua è, di solito, riscaldata artificialmente, quando la seconda usa acqua termale naturale.

¹⁶⁹ Testo originale: «Мужчины были совсем голые и, на Масин вкус, весьма уродливые — волосатые, будто обезьяны, с чрезмерно длинными руками и ногами. Особенно неприятно было смотреть на одного, с густой красной шерстью на животе и груди.

La risposta dei personaggi giapponesi ai commenti e ai giudizi sulla loro fisicità si capovolge attraverso le elucubrazioni di Masa, così Akunin presenta non solo l'approccio dell'“Io” all'alterità, ma anche le modalità con cui l'alterità percepisce l'“Io” svuotando, di fatto, le immagini di qualsiasi simbologia e pretesa di oggettività, e riconfermando la necessità di una conoscenza reciproca scevra da pregiudizi. Coloro che erano stati definiti scimmie guardano all'altro a sua volta come un primate, i motivi sono sostanzialmente diversi, ma il senso ultimo di tali immagini è il medesimo, ovvero la soggettività delle percezioni, l'assenza di una verità unica nell'incontro con la diversità. Per Masa il corpo cosparso di peluria degli uomini occidentali li rende più simili alle scimmie di quanto non lo siano, invece, i giapponesi, citando a sostegno della sua idea la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin, e guardando alla sua razza come uno stato successivo dell'evoluzione umana. Per gli occidentali, invece, come abbiamo visto, sussiste un'idea diametralmente opposta. Ma come i pregiudizi e gli stereotipi degli europei traggono in inganno, lo stesso succede a Masa che, vittima della sua visione stereotipata degli uomini dell'Ovest crede che nella vasca con lui solo un uomo sia uno *yakuza*, dunque un criminale, uno di quelli che Fandorin sta cercando di catturare, visto il suo corpo pieno di cicatrici e il naso che ricorda quello di un *kappa*¹⁷⁰, così come viene tratto in inganno dal pregiudizio che i “*krasno-volosye*” non siano in grado di combattere a mani nude. L'immagine stereotipizzata di Masa si infrange con la realtà quando viene catturato non solo dall'uomo con il naso da *kappa*, ma da tutta una serie di banditi che gli tendono un'imboscata, non solo riuscendo

Masa не раз и не два с гордостью оглядел свое гладкое, красиво округленное в боках тело. Если прав английский ученый мудрец Труридзу Даруин и человек в самом деле произошел от обезьяны, то японцы продвинулись по этом пути гораздо дальше, чем красно-волосые. [...] Трудно сказать, сколько из них были разбойниками. Насчет одного, хмурого, черноволосого, с большим, как у каппы, носом и поджарым, мускулистым торсом никаких сомнений быть не могло — на боку и на груди у носатого краснели свежие рубцы, а левое ухо было обрезано.

Опытным, взглядом Masa сразу определил — след скользящих ударов острого клинка. Явный якудза, разве что без красивых цветных татуировок. К подозрительному человеку Masa старался держаться поближе. Но некоторые из купальщиков выглядели вполне мирно. [...]

Но как разбойники обойдутся без оружия? Красно-волосые не умеют убивать голыми руками, им обязательно нужна сталь. Откуда же в бане возьмется пистолет или нож?».

¹⁷⁰ Il *kappa* (河童) è uno *yōkai* (妖怪), ovvero uno spirito o demone del folklore giapponese. Il suo elemento è l'acqua, è infatti descritto come una creatura acquatica antropomorfa, di piccola statura, con la pelle verdastra o bluastra, il guscio e il naso simili a quelli di una tartaruga, le mani e piedi palmati, e una cavità sulla testa che contiene acqua, fonte della sua forza. Il *kappa* vive in fiumi, laghi e stagni ed è noto per essere dispettoso o pericoloso, soprattutto verso gli esseri umani, ma in alcune leggende figura come protettore delle acque che aiuta gli umani se trattato con rispetto.

sopraffarlo nel combattimento corpo a corpo, ma finendo per incatenarlo al bordo della vasca. Il credo artistico di Akunin si manifesta allora in una metaforica e sfortunata imboscata per il suo personaggio, al contempo soggetto e oggetto della spietata denuncia del suo creatore.

La giustapposizione tra percezioni, finalizzata a decostruire le narrazioni e le immagini stereotipizzate, si concretizza nel passaggio seguente, tratto dal romanzo *La morte di Achille*:

Masa non si presentò subito, ma quindici minuti dopo. Gli ufficiali si stavano già innervosendo e sembravano sospettare il consigliere collegiale di gioco scorretto.

L'apparizione del secondo per la parte offesa produsse un notevole effetto. Per il duello, del quale Masa era un grande appassionato, aveva indossato un kimono formale con spalle alte e inamidate, indossato calzini bianchi e stretto con la sua cintura migliore, decorata con il disegno di germogli di bambù.

— Che razza di scimmia è questa! — chiese Erdeli in modo scortese. — Non importa. Veniamo al dunque!

Masa si inchinò cerimoniosamente ai presenti, e porse al padrone, a braccia tese, la maledetta spadina da funzionario.

— Ecco la sua spada, signore.

— Quanto mi hai stancato con questa tua spada, — sospirò. — Sparo con le pistole. Con quel signore laggiù.

— Di nuovo con le pistole? — chiese Masa, deluso. — Che usanza barbarica! E chi ucciderete? Quell'uomo peloso? Quanto assomiglia a una scimmia¹⁷¹ (AKUNIN 2014a: 36).

Questa scena, che appare ad una lettura superficiale una rappresentazione delle diverse modalità di duello tra la cultura giapponese e la cultura russa, assume invece un'accezione più ampia e strumentale, quando Masa, sebbene non parli russo, risponde all'insulto definendo a sua volta uno dei soldati “una scimmia” a causa della sua peluria. Gli stereotipi vengono allora così decostruiti, decontestualizzati e, infine,

¹⁷¹ Testo originale: «Маса явился нескоро — минут через пятнадцать. Офицеры уже начали нервничать и, кажется, заподозрили коллежского асессора в нечестной игре.

Появление секунданта оскорбленной стороны произвело изрядный эффект. Ради поединка, до которых Маса был большой охотник, он вырядился в парадное кимоно с высокими крахмаленными плечами, надел белые носки и перепоясался своим лучшим поясом с узором в виде ростков бамбука.

— Это еще что за макака! — невежливо изумился Эрдели. — Впрочем, плевать. К делу!

Маса церемонно поклонился присутствующим, поднес хозяину на вытянутых руках треклятую чиновничью шпажонку.

— Вот ваш меч, господин.

— Как же ты мне надоел со своим мечом, — вздохнул Эраст Петрович. — Я стреляюсь на пистолетах. Вон с тем господином.

— Опять на пистолетах? — разочарованно спросил Маса. — Что за варварский обычай. И кого же вы убьете? Того волосатого человека? До чего же он похож на обезьяну».

svuotati di senso, mera rappresentazione della fiera della vanità dell'“Io” nell'incontro con l'“Altro”.

Il personaggio di Fandorin agisce in qualità di figura chiave nel processo di decostruzione degli stereotipi, poiché al contrario degli altri personaggi si fa carico del tentativo di comprendere ed interpretare l'alterità senza cadere nell'errore di imporre il proprio sistema di valori. Proprio il suo intervento, infatti, salva Aono da un'accusa ingiusta. Dalle sue letture sul Giappone e dalle conversazioni con il giapponese, il giovane diplomatico riesce a scoprire il segreto che l'uomo stava nascondendo a costo della vita. Gintaro Aono si è recato a Parigi per studiare medicina e da poco si è laureato alla Sorbona. Figlio più giovane di un'illustre famiglia di samurai in cui per secoli ogni altra professione era considerata indegna, con l'avvento delle riforme del Governo Meiji e la svolta all'occidentalizzazione del Paese, come molti altri, Aono era stato mandato in Europa ad imparare l'arte della medicina occidentale, mentre i suoi fratelli maggiori a carpire i segreti militari degli uomini dell'Ovest in Gran Bretagna e in Germania. Poiché nelle famiglie giapponesi la parola del capofamiglia è legge (BENEDICT 2019: 34), Aono ha seguito la volontà del padre, non senza però provare un profondo senso di vergogna. Il furto del bisturi e la sigla J.A.P. sulla spilla – acronimo della compagnia di navigazione che possiede il Leviatano, ovvero Jasper-Artaud Partnership – che ricorda con imbarazzante similitudine la parola “*jap*”, un inglesismo denigratorio e offensivo per i giapponesi, motivo per cui Aono non indossa la spilla, riconducono entrambe all'inaccettabile e vergognosa verità che cerca di nascondere a costo della vita. Nella società giapponese il concetto di vergogna assume una funzione speculare al peccato nell'ideologia cristiana ed agisce come incentivo ad assumere una condotta retta. La vergogna è percepita come un'onta e vivere nella vergogna un destino peggiore della morte, tale che Aono è disposto a non difendersi dalle accuse ingiuste e a commettere *seppuku* (切腹) anziché ammettere la sua vergogna (cfr. § 2.1.1).

Inspiegabili e insondabili, i misteri dell'Oriente sono preclusi agli europei, sostiene il commissario Gauche. La convinzione diffusa riguardo l'esoticità e la natura misteriosa del popolo giapponese e in generale dell'Oriente è descritta con ironia e

sarcasmo da Akunin, marcatori del processo di decostruzione che avviene avvalendosi dell'allusione:

Regola tre: se sei giapponese e vivi in Occidente, punta alle donne che sono eccitate dall'insolito, dall'esotico. Masa divenne, usando l'ucraino “*ščyryj*”, un giapponese autentico. Invece di giacca e pantaloni, indossò un kimono, si procurò un ventaglio, si rase la testa alla maniera del Buddha e sviluppò un sorriso misterioso, orientale, quasi introspettivo. Le donne che amavano l'esotico abboccavano come una scardola all'esca¹⁷² (AKUNIN 2020: 78).

Masa è più volte presentato come un impudente donnaiolo, peculiarmente attratto dalle donne occidentali. Le sue “prede” predilette sembrano essere le donne affascinate dall'esotico e il misterioso. Per conquistare i cuori di queste donne, un giapponese che vive in Occidente deve diventare “un vero giapponese”. In altre parole, deve uniformarsi allo stereotipo dell'uomo asiatico e all'idea del popolo del Sol Levante diffusa in Occidente. A bordo della nave che lo sta riportando in patria, Masa si sbarazza allora del suo abbigliamento occidentale, indossa un *kimono* e si munisce di un ventaglio – un dettaglio ricorrente nei personaggi giapponesi di Akunin – per conquistare una nobildonna giapponese da tempo naturalizzata cittadina britannica. L'allusione al vestiario tipico della cultura giapponese e al Buddha veicola la decostruzione degli stereotipi, creando un motivo ricorrente, affinché per l'Autore diventi più facile smascherare la ricezione di immagini fittizie e costruite su frammenti della realtà. Risulta emblematico che il viaggio del “figliol prodigo” coincide con il ritorno ad un abbigliamento tradizionale giapponese, in apparenza metafora del ritorno alla cultura natia e della conclusione del viaggio dell'eroe, con conseguente assolutizzazione della sua identità ibrida, perché forgiata dall'incontro con tante alterità, all'identità primordiale. Questa sorta di riappropriazione dell'identità e del retaggio degli antenati, tuttavia, risulta in una costruzione artificiale, una forzatura dettata dal desiderio carnale, non da una vocazione scaturita dalla parabola del ritorno in patria. Con un intricato montaggio di rimandi e immagini sovrapposte, il viaggio e

¹⁷² Testo originale: «Правило третье: коли ты японец, живущий в западном мире, делай ставку на женщин, которые возбуждаются от необычного, от экзотики. Маса заделался сугубым, выражаясь по-украински, щирым японцем. Вместо пиджака и брюк стал носить кимоно, обзавелся веером, голову обрил на манер Будды, освоил таинственно-восточную, как бы обращенную внутрь себя улыбку. Любительницы экзотики клевали на него, как красноперки на мотыля».

il cambio di abbigliamento non sono metafora di un processo di riscoperta di sé, rappresentato metaforicamente dal viaggio di ritorno, ma immagine fittizia, straniata e straniante, implicita beffa all'esotismo che, in questo passaggio, proietta una tra le più comuni visioni stereotipate dei giapponesi. Questo assemblamento poco ortodosso di immagini e intrecci risulta estremamente significativo, perché funge da procedimento sapientemente costruito per smascherare la natura artificiale di queste immagini, nient'altro che frammentazioni della realtà. Ulteriore manifestazione della dura critica dell'Autore alla diffusione di immagini esotiche da cui filtrano percezioni e non realtà è la descrizione di O-Yumi/Midori, protagonista femminile del romanzo *Il Carro di Diamante*. O-Yumi è infatti descritta ricalcando narrazioni tipiche dell'esotismo letterario, mentre la sua immagine è filtrata dai canoni estetistici e artistici tipici dello *Japonisme*:

Erast Petrovič aveva visto simili bellezze nelle stampe *ukiyo-e* a colori. Dopo aver trascorso diversi giorni in Giappone, aveva deciso che le squisite bellezze *ukiyo-e* erano una finzione tanto quanto tutte le altre fantasie dello “Japonisme” europeo, ma O-Yumi non era affatto inferiore alle bellezze del vecchio artista *Outamaro*, le cui opere ora venivano vendute per cifre considerevoli nei salotti parigini¹⁷³ (AKUNIN 2015e: 318).

Il gioco di riproduzione e decostruzione si manifesta allora in un'interpretazione del tutto akuniniana dell'esotismo nell'immagine di O-Yumi la cortigiana, che si scopre essere nient'altro che una copertura, una maschera creata dall'abile *kunoichi*¹⁷⁴ Midori. Proprio il personaggio di O-Yumi/Midori marca allora la presenza di un'ironica parodia dell'esotismo e dello *Japonisme*. Come suggeriscono questi brani, l'immagine esotica e misteriosa del Giappone è costruita su una mera fantasia, nutrita da una interminabile quanto artificiale catena di associazioni cognitive, motivata dalla

¹⁷³ Testo originale: «Таких красавиц Эрсту Петровичу доводилось видеть на цветных гравюрах *укиё*. Проведя несколько дней в Японии, он было решил, что изысканные прелестницы *укиё* такая же выдумка, как все прочие фантазии европейского «жапонизма», но О-Юми ничуть не уступала красавицам старинного художника *Outamaro*, чьи работы ныне продавались в парижских салонах за немалые деньги».

¹⁷⁴ La *kunoichi* (くノ一) è una donna *ninja*, addestrata in spionaggio, infiltrazione, raccolta di informazioni e sabotaggio, spesso sfruttando ruoli sociali femminili (serva, danzatrice, cortigiana) per muoversi senza destare sospetti. Il termine “*kunoichi*” deriva da un gioco grafico: *ku* (く), *no* (ノ) e *ichi* (一), che insieme formano il *kanji* di *onna* (女), ossia “donna” in giapponese. Sebbene esistano riferimenti storici a donne coinvolte nello spionaggio, la *kunoichi* è una figura in parte romanzata, molte caratteristiche provengono infatti da leggende, manuali *ninja* e dalla cultura popolare moderna (manga, anime, cinema).

necessità di categorizzare ciò che non si comprende. Per il Giappone è stata scelta allora la categoria dell'esotico.

Se, come si è detto in precedenza, la narrazione dominante in relazione all'Oriente è un discorso artificiale che produce immagini altrettanto artificiali, tali da snaturare qualsiasi associazione con la realtà, persino la natura stessa di queste associazioni invita ad una più profonda riflessione. Nel primo volume del romanzo *Lecture extracurricolari*, parte della serie *Le avventure del maestro*, incentrata sulle avventure del nipote di Fandorin, Nicholas Fandorin e la sua segretaria Valja si ritrovano in un locale di strip-tease, quando viene annunciato lo spettacolo di una sedicente stripper giapponese, una certa Čiki-Čiki-san:

E ora, mie vergini, si esibirà per voi la divina Čiki-Čiki-san, una stella dello striptease giapponese.

Iniziò a suonare una musica orientale ululante e corse sul palco con passo felpato una graziosa ragazza dalla figura obliqua, in kimono bianco. Piroettò con grazia, sventolandosi con un ventaglio. Si sfilò il kimono bianco dalle spalle, rivelandone sotto uno scarlatto. La ballerina aprì l'orlo del vestito e spinse in avanti una gamba snella e nuda. La sala fischiava e urlava con entusiasmo.

— Andiamocene di qui —, Valja tirò Fandorin per la manica. — Quella non è affatto una giapponese, ma una testa di cazzo di Ulan-Ude¹⁷⁵ (AKUNIN 2002: 196–197).

La serie *Le avventure del maestro* è ambientata a cavallo tra passato e presente attraverso la dinastia dei Fandorin, rendendo le tematiche di fatto senza tempo. Il brano evidenziato risulta particolarmente interessante, non perché delinea una certa immagine dei giapponesi, ma perché con sprezzante ironia rivela la natura mistificatoria di certe associazioni. Nonostante indossi un *kimono* e la sua sensuale danza sia accompagnata da una musica orientaleggiante che ricorda le note di uno *shamisen*¹⁷⁶, Valja insinua caustica che la ballerina non sia affatto giapponese. La ancora oggi persistente interpretazione del Giappone come fulcro di una visione

¹⁷⁵ Testo originale: «А сейчас, целки мои, перед вами выступит божественная Чики-Чики-сан, звезда японского стриптиза.

Заиграла подвывающая восточная музыка, и на эстраду, мелко семеня, выбежала хорошенькая раскосая девушка в белом кимоно. Она грациозно закружилась, обмахиваясь веером. Уронила с плеч белое кимоно, под ним оказалось алое. Танцовщица раздвинула полы, выставила вперед стройную голую ногу. Зал восторженно засвистел, заулюлюкал.

— Пойдем отсюда, — потянула Фандорина за рукав Валя. — Никакая это не японка, а один шитхед из Улан-Удэ».

¹⁷⁶ Lo *shamisen* (三味線) è uno strumento giapponese a tre corde, appartenente alla famiglia dei liuti e usato per riprodurre la musica di accompagnamento alle rappresentazioni del *Kabuki* e del *Bunraku*.

esotica continua ad esercitare un'influenza determinante nella costruzione della sua immagine, nonostante rientri in un orizzonte cognitivo più familiare e accessibile rispetto al passato. Questa percezione artificiale giunge all'estremo paradosso, quando qualsiasi elemento che richiami vagamente un certo immaginario nipponico – una melodia dalle note orientali, un *kimono*, un nome che suona vagamente giapponese, l'uso del suffisso *-san* – diventa sufficiente per far passare qualsiasi immagine come autenticamente giapponese. Nell'iperbole akuniniana lo stereotipo e l'immagine tracciata dall'esotismo, più che la cultura reale, arrivano ironicamente a definire l'identità, in un gioco di specchi e rappresentazioni, in una prosa che assume le forme di un vorticoso rimescolamento di verità e finzione. In filigrana emerge inoltre una velata critica alla dirompente diffusione di un certo feticismo occidentale nei confronti della cultura giapponese, una tendenza che, dalla fine degli anni Novanta e dai primi Duemila, continua ancora oggi a influenzare rappresentazioni e aspettative, e a generare fraintendimenti.

Personaggi come Fandorin e Masa assolvono allora la funzione di mediatori, rappresentazione della possibilità di comprensione e convivenza di due culture, per quanto queste possono essere diverse. La costruzione di questi personaggi risulta molto interessante ai fini della tipologia di dialogo interculturale che si trova alla base della prosa akuniniana. Il dialogo tra la cultura russa e la cultura giapponese è continuo nelle opere di Akunin e avviene su più livelli, uno di questi è proprio la costruzione dei suoi eroi più famosi. La sua produzione, dunque, non si ferma solo alla rappresentazione di una certa immagine del Giappone, ma reinterpreta con ambizione i momenti di collisione, in cui le due culture, le due identità, si dimostrano capaci di convivere pacificamente, attraverso il dialogo e la volontà alla comprensione reciproca e all'accettazione delle reciproche differenze. Proprio Akunin conferma la natura interculturale dei suoi personaggi, per i quali non esiste un'unica patria, pertanto nel romanzo *Non dico addio*, ambientato negli anni della guerra civile, Masa chiede a Fandorin di tornare con lui in Giappone: “Abbiamo due patrie, la mia e la vostra. Ho vissuto quarant'anni nella vostra, ma questa non esiste più. Adesso è il vostro turno di

vivere quarant'anni nella mia patria"¹⁷⁷ (AKUNIN 2018: 201). Avere due patrie significa aver raggiunto uno stadio in cui l'alterità non rappresenta qualcosa di completamente inafferrabile e incomprensibile. Denunciando la fiera della vanità nazionale, Akunin rappresenta il superamento del rifiuto dello straniero, attraverso la forza dell'intellettualità e del pensiero critico; nella sua prosa dimostra che accogliendo il diverso e adattandosi all'alterità, accogliendo l'uno la cultura dell'altro è possibile farle proprie entrambe. Il codice giapponese agisce allora anche al livello della costruzione dei personaggi, così Fandorin e Masa hanno due patrie, la Russia e il Giappone, perché fungono da mediatori tra le due culture e tra i due codici culturali. Anche Akunin assume il ruolo di mediatore, consapevole che una vera e propria mediazione non è possibile in presenza di una narrazione stereotipata che proprio i suoi personaggi sono chiamati a contrastare.

Sulla base di queste premesse, l'immagine del Giappone nell'opera di Akunin deve essere interpretata come il tentativo di liberare tale immagine dall'eccessiva stereotipizzazione a cui è soggetta ancora oggi. Nonostante la natura storica degli stereotipi, la decostruzione di questa immagine artificiale è senza tempo, poiché la questione è presentata da una prospettiva trans-storica. L'immagine del Giappone nella sua produzione è duale al fine di attuare una decostruzione a vari livelli del testo, attraverso i riferimenti storici, la costruzione dei personaggi e il confronto tra i codici culturali. Questa decostruzione si avvale di momenti di confronto tra la narrazione stereotipizzata e la realtà che svelano il meccanismo di formazione degli stereotipi e dei pregiudizi, permettendo di distinguere la rappresentazione dalla realtà. Una volta decostruito, lo stereotipo rivela l'assurdità di tale percezione artificiale del popolo nipponico, resa ancora più evidente dall'ironia che pervade il tono del narratore akuniniano. L'aderenza all'oggettività storica e le aspirazioni didascaliche dell'opera di Akunin rivelano la natura artificiale e paradossale, del tutto infondata, degli stereotipi e dei pregiudizi nei confronti dei giapponesi. Akunin reinterpreta il processo di alterizzazione, appropriandosi degli stereotipi e usandoli in modo strumentale nella

¹⁷⁷ Testo originale: «У нас две родины, моя и ваша. Сорок лет я прожил в вашей, но ее больше нет. Теперь ваша очередь сорок лет прожить на моей родине».

sua narrazione per svelare le modalità di rappresentazione dell'alterità e i limiti di queste rappresentazioni. Ritroviamo allora due immagini del Giappone. Un'immagine è stereotipizzata e riproduce i processi di alterizzazione dell'“Altro”, l'altra, invece, svela il meccanismo del dialogo interculturale e le sue problematichità, sostituendo agli stereotipi informazioni e conoscenze oggettive sul Giappone. Poiché lo stereotipo, per divenire una sorta di maschera che nasconde la realtà, necessita di una catena continua e ripetitiva di altri stereotipi e, allo stesso tempo, deve andare a sopperire ad una mancanza di conoscenza (BHABHA 1994: 110-111), Akunin ricrea tale meccanismo nella sua opera per poterlo implicitamente denunciare, opponendo ad un'immagine artificiale un'approfondita conoscenza del Giappone. L'immagine del Paese del Sol Levante nella produzione di Akunin si propone di puntare all'oggettività, contrapponendo all'immagine classica dei giapponesi in letteratura – che li dipinge come astuti, crudeli ed imprevedibili – il suo eroe giapponese, Masa. Avvalendosi di comicità e iperbole, l'Autore gli attribuisce quelli che ritiene aspetti caratteristici di un personaggio giapponese: lealtà, altruismo, testardaggine e un leggero narcisismo (IMAMURA 2011: 6). L'immagine che Akunin intende proporre dei giapponesi è positiva, in contrasto con una rappresentazione del passato che non gli rende giustizia e una visione idealizzata ed alterizzata come esotica nel presente.

Il popolo giapponese nella produzione di Akunin si mostra nei suoi pregi e difetti, nella complessità della sua mentalità e nel rigore di una società votata all'ordine, da cui traspare una quasi schizofrenica repressione del caos. Si potrebbe interpretare questa narrazione, incorniciata dalla replica quasi ridondante dei processi di costruzione dell'alterità del popolo giapponese, come una personale percezione del doppio di Akunin, un dichiarato amante della cultura giapponese: “E io amo il Giappone e tutto ciò (beh, quasi tutto) che è giapponese”¹⁷⁸ scrive in un contributo sul suo sito BAbook. Evitando di cercare giustificazioni nella biografia e nella formazione accademica perché appartenenti all'uomo Grigorij Šalvovič, la convergenza tra rappresentazione stereotipizzata e rappresentazione dell'Autore si iscrive nel

¹⁷⁸ Boris Akunin, “Pereizdanie Fandorina”, *BAbook* (2025). Testo originale: «А я Японию и всё (ну, почти всё) японское очень люблю». L'articolo è consultabile al seguente link: <https://babook.org/posts/2561> [ultima consultazione gennaio 2026].

camaleontico gioco postmoderno di Boris Akunin. La narrazione storica e i processi di rappresentazione dell'alterità si inseriscono nel quadro più ampio di un gioco di prospettive, dove verità e finzione si confondono tra le voci dei narratori e dei personaggi, in uno psichedelico turbinio di immagini e codici da decifrare. Nonostante queste premesse, ciò che si impone con sorprendente costanza è un chiaro invito a tendere verso quell'essere "androgino", ancora imperfetto forse, non necessariamente positivo, ma equilibrata fusione tra culture che continuano a preservare la propria unicità.

2.2 “*Russko-japonskij jazyk*”: la manifestazione del codice culturale giapponese nella forma di un lessico artificiale

Nella multiculturale prosa akuniniana, l'interculturalità trascende con evidente libertà ed estro creativo ogni confine, che sia questo geografico, identitario, culturale, sino a riversarsi fuori i margini della pagina stampata, perché la sua opera, come già detto (cfr. § 1.1.1), si declina in una densa varietà di edizioni e formati. Il risultato è uno spazio artistico polifonico e multiculturale, in cui ogni cultura si afferma nella sua unicità, intrattenendo un dialogo costante ed estremamente produttivo con la cultura russa. Qui lo scambio e l'incontro permeano ogni livello del testo, invadendo con genio e sregolatezza, ordine e caos, la componente linguistica, indubbiamente uno dei principali marcatori dell'alterità in un testo in lingua russa. La lingua autoctona si arricchisce pertanto di elementi alloctoni eterogenei, ennesima manifestazione di uno stile dissacrante nei confronti della letteratura e dello *slovo*. La purezza della lingua russa è diluita dalla presenza di prestiti, frasi e brevi conversazioni in lingue straniere, da parole straniere liberamente inserite nel parlato russo, quasi mai tradotte, talvolta tradotte e spiegate nel testo o in nota, quale *fiksacija* del flusso linguistico dei personaggi stranieri (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). In breve, osserviamo l'emergere nella prosa akuniniana di una lingua ibrida, manifestazione dell'identità multiculturale e duale del nostro Autore e dei suoi eroi, una stilizzazione attentamente intessuta allo scopo di conferire verosimiglianza ai suoi eroi e alla sua produzione, e per intessere un complicato e ingarbugliato gioco con i suoi lettori. Questa scrittura marcatamente

interculturale è resa possibile dal *pantheon* di personaggi di diverse nazionalità che raramente parlano un russo corretto. Poiché la letteratura è la forma d'arte che, più di altre, si dimostra particolarmente capace di riflettere la vita sotto forma di immagini artistiche, essa riesce al contempo a rappresentare la visione del mondo dell'Autore. In un mondo multiculturale, la prosa di Akunin attinge non solo a tutte le potenzialità della creatività verbale della lingua nazionale ma, ingordo storiografo della nostra epoca, egli si serve anche dei mezzi espressivi di lingue straniere, in una minuziosa selezione di irregolarità da inscrivere nella propria prosa. Quando parole, locuzioni, frasi o intere conversazioni in lingua straniera permeano una determinata lingua, poiché si trovano al di fuori del suo sistema linguistico, queste interpolazioni non solo vengono influenzate dal testo in cui si trovano, ma entrano in contatto interlinguistico con esso (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). Il codice culturale giapponese emerge allora in un vocabolario ricorrente e nell'interpolazione di parole, frasi ed espressioni della lingua giapponese con una frequenza rilevante più di quanto ci si aspetterebbe da un testo in lingua russa. Questa inclusività risulta in un codice linguistico ibrido che si è deciso di rinominare, azzardando un neologismo, "*russko-japonskij jazyk*". Frasi e locuzioni in lingua giapponese entrano infatti in contatto con la lingua russa, influenzando indirettamente anche il testo di Akunin, in una riproduzione e reinterpretazione fedele del carattere nazionale giapponese attraverso la sua lingua, principale marcatore della sua identità.

In questo senso, la produzione del nostro Autore non costituisce una manifestazione innovativa in seno ai processi di sviluppo della letteratura russa. Le interpolazioni in lingua straniera sono un fenomeno diffuso che ha registrato, come sostenuto da I. Nikolaeva, un incremento negli anni '80 e '90 del Novecento, per influenza del potenziamento dei rapporti politici, scientifici e culturali tra la Russia e il mondo. Questi scambi sono risultati nell'incorporazione di idee, concetti e oggetti estranei alla cultura russa, la cui designazione lessicale ha contribuito in alcuni casi alla nascita di nuove parole. Da tempo in linguistica le interpolazioni in lingua straniera vengono definite "*inojazyčnoe vkraplenie*", le quali non appartengono al sistema linguistico che le usa, e non funzionano come unità più o meno connesse con la struttura lessicale e grammaticale di quella lingua (NIKOLAEVA 2013: 72). Le interpolazioni si ritrovano spesso prive di spiegazioni, poiché gli autori di testi

transculturali si affidano alla capacità di comprensione e all'erudizione dei propri lettori. Un'alternativa è che siano accompagnate dalla loro traduzione, in caso di concetti complessi corredata da spiegazioni, fornite nel testo o nelle note. In alcuni casi il significato delle singole unità lessicali in lingua straniera è ritenuto superfluo, perché chiare nel contesto del significato generale della locuzione. Nei casi in cui è presente una traduzione, di solito è fornita dall'autore nelle note, oppure, nella frase precedente. Altre tipologie includono parole occasionali di origine straniera, a volte non translitterate, altre senza traduzione, in particolare nei casi in cui risultano intraducibili. Sebbene in generale le interpolazioni servano a infondere di comicità, sarcasmo e ironia la narrazione, o per definire non solo la nazionalità, ma anche la personalità dei personaggi, conferendo più autenticità al testo, consideriamo alquanto difficile definire uno schema complessivo dell'utilizzo delle interpolazioni in lingua straniera. Quali mezzi di espressione della posizione autoriale e del rapporto dello scrittore con la realtà, spesso metro per definire il suo stile personale, le interpolazioni in lingua straniera necessitano dunque di una valutazione a seconda dei singoli casi. Il paratesto – cornice che stabilisce i confini del testo artistico – è espressione della poetica dell'autore quale parte integrante del testo, sebbene esterno ad esso, e dunque costituisce un ulteriore livello in cui si insediano le interpolazioni straniere. La quantità (e ritentiamo anche la qualità) delle interpolazioni dipende principalmente dal livello di competenza linguistica dello scrittore, mentre il successo nella decodifica dipende dalla ricchezza delle informazioni allusive, nonché da quanto il fruitore riesce ad interpretare il testo con i suoi usuali mezzi del linguaggio.

Poste tali premesse, indubbiamente sintetiche nonostante la vastità di tale argomento, la domanda che sorge allora spontanea, approcciandosi a questa componente dell'opera di Akunin, è come sono inserite le interpolazioni in lingua giapponese, che funzione assolvono in relazione alla sua produzione, e come dialogano con la componente russa. Per rispondere a queste domande si è deciso di seguire lo schema proposto da Yu. T. Listrova-Pravda sull'interpolazione di lingue straniere in un testo in lingua russa in quanto categoria stilistica del discorso letterario. Le interpolazioni vengono presentate come una categoria stilistica del discorso letterario, dovuta alla presenza del bilinguismo (o multilinguismo) nei parlanti della lingua letteraria (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). Listrova-Pravda propone una

classificazione delle interpolazioni in base al loro rapporto con la lingua russa, identificando la presenza di 1) interpolazioni complete (*polnye vkraplenija*); 2) interpolazioni parziali (*častičnye vkraplenija*); 3) interpolazioni russo-straniere contaminate (*kontamirovannye russko-inojazyčnye vkraplenija*); 4) interpolazioni zero (*nulevye vkraplenija*) (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). L'analisi della componente linguistica giapponese presente nella prosa di Akunin è stata già parzialmente svolta nell'articolo di T. Snigirëva e A. Snigirëv¹⁷⁹, focalizzato tuttavia su una presentazione *tout court* delle interpolazioni in lingua straniera presenti nella saga di Fandorin. La mancanza di una più approfondita indagine in quest'ambito, e relativa all'opera di Akunin nella sua totalità, costituisce tutt'ora una lacuna negli studi akuniniani che questo paragrafo tenta con umiltà di colmare. La presenza di tali interpolazioni dà luogo a un connubio – talora dissonante, talora sorprendentemente armonico – fra *slova* e *kotoba*¹⁸⁰.

2.2.1 Interpolazioni complete

Le interpolazioni complete in un testo in lingua russa non subiscono modifiche grafiche, fonetiche e morfologiche, risultando pertanto avulse dalle relazioni sintattiche della frase (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). L'attenta analisi dei romanzi di Akunin ha fornito l'identificazione di un numero notevolmente inferiore di esempi di interpolazioni complete, se confrontati con i casi ascrivibili alle altre categorie di interpolazioni. La suddetta tipologia si traduce in parole e frasi giapponesi che rispettano il sistema di scrittura autoctono, costituito dai *kanji*, e dai sillabari *hiragana*

¹⁷⁹ Tat'jana Snigirëva, Aleksej Snigirëv, "Dokazatel'stvo «ot protivnogo»: Rossija, russkij jazyk i charakter v romanach B. Akunina", *Izvestija Uralskogo federal'nogo universiteta. Serija 2. Gumanitarnye nauki* 16, № 2(127) (2014): 75-83.

¹⁸⁰ *Kotoba* (言葉) in giapponese significa "parola".

e *katakana*¹⁸¹. La giustapposizione tra la lingua russa e la lingua giapponese crea una fusione eterogenea sul piano grafico, evidente nell'intreccio tra l'alfabeto cirillico e una scrittura dalla simbolica componente grafica, conferendo al testo una spiccata inclinazione evocativa e immaginifica. Questa componente grafica, non necessariamente funzionale ai fini della trama, della struttura narrativa e dell'unità compositiva delle opere, arricchisce tuttavia il testo artistico di accuratezza linguistica, rendendo i personaggi non semplici burattini in uno spettacolo di *Bunraku*¹⁸², ma fedeli ricostruzioni di tipi umani.

Lo *sbornik Il rosario di giada* è una raccolta di dieci *povest'* ispirate allo stile e alla produzione di dieci autori della letteratura mondiale ai quali Akunin dedica l'intera opera, come specificato dallo stesso¹⁸³. Tra questi, figura Arthur Conan Doyle, ritenuto insieme a Edgar Allan Poe iniziatore del genere del romanzo giallo. Nella *povest' La prigioniera della torre, ovvero il breve ma meraviglioso cammino dei tre saggi (Uznica bašni, ili Kratkij, no prekrasnyj put' trëch mudrych)* il duo costituito da Fandorin e Masa affianca un'altra famosa coppia letteraria, Sherlock Holmes e John Watson, di cui i protagonisti di Akunin delineano una sorta di versione in filigrana. La *povest'* riproduce il genere letterario delle annotazioni, alternando il punto di vista del dottor Watson (capitoli I, II, III, IV, V, VII, X, XII, XIII, XIV e XVI) e quello di Masa che, ispirato dalla controparte britannica, decide di scrivere un romanzo giallo sulle

¹⁸¹ Il sistema di scrittura giapponese prevede l'utilizzo dei *kanji* (漢字), ovvero caratteri logografici di origine cinese, e di due sillabari fonetici, *hiragana* e *katakana*, in un sistema linguistico misto. A differenza dei sistemi linguistici alfabetici, ogni *kanji* rappresenta un'unità semantica, ovvero un morfema o un concetto. I *kanji* non ricreano un unico suono, ma svariate pronunce (dette lettura *on* e lettura *kun*) a seconda del contesto. In una frase, i *kanji* costituiscono di solito le radici lessicali, i sostantivi, i verbi e gli aggettivi. Lo *hiragana* viene usato per le particelle grammaticali e in associazione ai *kanji* per le desinenze verbali e aggettivali, mentre il *katakana* è usato invece per le parole straniere. Entrambi i sillabari ricreano i suoni delle onomatopee.

¹⁸² Il *Bunraku* (文楽) è nato nel XVII secolo come forma di teatro di burattini tradizionale giapponese. È caratterizzato da marionette di grandi dimensioni manovrate da più burattinai, e in cui vengono combinate recitazione, narrazione e musica, creando rappresentazioni drammatiche e altamente stilizzate.

¹⁸³ Gli autori citati nell'ordine stabilito da Akunin sono San'yūtei Enchō, autore di *kaidan* (怪談), le storie di fantasmi ispirate al folclore giapponese, Edgar Allan Poe, George Simenon, scrittore di gialli e padre letterario del commissario Jules Maigret, Robert van Gulik, scrittore di gialli ambientati in Cina, Arthur Conan Doyle, Patricia Highsmith, autrice di romanzi noir, Agatha Christie, la regina del giallo, Washington Irving, autore di racconti fantastici, Umberto Eco, e infine Maurice Leblanc, creatore del ladro gentiluomo Arsenio Lupin (AKUNIN 2007: 5).

avventure del suo padrone, descrivendo con dovizia gli sviluppi dell'indagine. Nella conclusione del primo capitolo a lui dedicato, Masa scrive:

[...] dopodiché tra di noi ebbe luogo una conversazione molto importante in giapponese, che non racconterò ora, altrimenti i lettori scopriranno tutto in anticipo, e Watson-sensei dice che questo contraddice le leggi del detective story (forse tradurrei questa frase come 探偵小説)¹⁸⁴ (AKUNIN 2007: 659).

Il giapponese annota lo svolgimento delle indagini e, su istruzione di Watson, evita accuratamente di rivelare al lettore determinati dettagli troppo prematuramente, come stabiliscono le regole del romanzo giallo, a cui allude con ironia l'Autore attraverso il suo eroe. Incapace di trovare una locuzione in russo per tradurre "*detective story*", Masa ricorre allora alla lingua madre, dichiarando di voler scrivere un "*tanteishōsetsu*", ovvero un romanzo giallo; il "sinonimo" giapponese è composto dalle parole "*tantei*", "detective", e "*shōsetsu*", "romanzo". In questo caso, Akunin non traduce l'interpolazione, poiché il significato – sebbene in inglese – è fornito nella frase precedente, riuscendo a giustapporre due interpolazioni complementari e, al contempo, a creare un flusso sintattico strutturalmente equilibrato. In questo montaggio di lingue emerge una prosa dichiaratamente ludica e postmodernista che intrattiene e, al contempo, fornisce al lettore le chiavi di lettura per la comprensione del testo. Trasmutato in un detective dall'Autore, il lettore è invitato a riflettere e a partecipare ad un gioco meta-finzionale, illudendolo, allo stesso tempo, di rappresentare una componente attivamente coinvolta nel processo creativo. Ad esempio, nel brano preso in esame, Akunin entra in profondità nel rapporto tra storia e narrativa, espressione più che lampante di una scrittura controllata, che non cede agli slanci estrosi del genio creativo. La saga di Fandorin è ambientata tra il XIX secolo e il XX secolo, un'epoca in cui nella coscienza letteraria russa non esisteva ancora il termine "*detektiv*", poiché i primi studi sul genere sono datati intorno al XX secolo, mentre per un romanzo giallo autoctono sarà necessario aspettare la Perestrojka. Emerge qui una metanarrazione volta a veicolare una riflessione sul genere del

¹⁸⁴ Testo originale: «[...] после чего меж нами состоялся очень важный разговор по-японски, который я теперь пересказывать не стану, иначе читатели узнают всё раньше времени, а Уотсон-сенсей говорит, что это противоречит законам detective story (пожалуй, я бы перевел это словосочетание 探偵小説)».

romanzo giallo nella forma di gioco meta-finzionale, alimentato e sorretto dall'intreccio linguistico e dall'assenza di una chiara trascrizione della pronuncia traslitterata in cirillico o in *rōmaji*¹⁸⁵ di “*tanteishōsetsu*”. Rivelando al lettore la natura di fiction della sua prosa, qui l'interpolazione suggerisce implicitamente che ciò che è definito “*detective story*” o “*tanteishōsetsu*” costituisce sia lo spazio in cui avviene l'indagine, sia la cosa investigata. Proprio l'interpolazione si afferma allora come “un'esposizione di un procedimento che sposta l'enfasi dall'immagine olistica del mondo creata dal testo al processo stesso di costruzione e ricostruzione di questa immagine non ancora completata”¹⁸⁶ (KUDRJAVCEVA 2022: 2955). Il ciclo di Fandorin, come già evidenziato nel capitolo precedente, costituisce infatti l'emanazione della volontà autoriale di giocare con i generi e i sottogeneri del romanzo giallo, elevandolo a forma letteraria che reinterpreta e rielabora generi e motivi della letteratura classica e mondiale. Il processo creativo viene dunque rivelato attraverso il metatesto, divenendo oggetto di analisi e brillante cristallizzazione di riflessioni sulla letteratura in cui il lettore viene direttamente coinvolto dall'Autore, affidandogli tutti gli strumenti per una corretta comprensione del suo testo. Nonostante ciò, la sfera metatestuale e metanarrativa inscritta in uno spazio artistico non è una continuazione lineare del testo, poiché subisce particolarmente l'influenza delle conoscenze base del lettore, a loro volta condizionate dalle sue esperienze personali e dal suo livello di erudizione (KUDRJAVCEVA 2022: 2957). Ne consegue che per il lettore di Akunin la conoscenza della lingua giapponese, ad esempio, costituisce un ausilio utile per accedere al suo mondo artistico, a quella “materia oscura” che è la poetica akuniniana.

Ampliando l'analisi e concentrandoci sul personaggio di Erast Petrovič, possiamo notare che, a differenza di molti eroi di saghe letterarie, è vittima del tempo, lo conosciamo infatti giovane e inesperto in *Azazel*, e lo accompagniamo sino alla sua morte in una Russia vessata dalla Guerra civile nell'epilogo *Non dico addio*. In *Tutto il mondo è teatro* Fandorin ha ormai superato i cinquant'anni, una crisi di mezza età, forse un po' tardiva, affligge e tormenta l'animo del protagonista, un chiaro segno del

¹⁸⁵ Il *rōmaji* (ローマ字) è la traslitterazione in alfabeto latino della pronuncia dei *kanji* e dei sillabari *hiragana* e *katakana*.

¹⁸⁶ Testo originale: «[...] обнажение приема, переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа».

rifiuto all'invecchiamento. Ma la ormai interiorizzata saggezza orientale, componente inscindibile dalla sua identità, invita alla calma e alla compostezza, così afferrato un pennello e un foglio di carta: “[...] e disegnare sulla carta il carattere “vecchiaia”. Quando il foglio si coprì di disegni del simbolo 老 in tutti gli stili possibili, il problema si risolse e il concetto si delineò”¹⁸⁷ (AKUNIN 2010: 8). Il *kanji* abilmente scritto da Fandorin secondo i dettami dell’antica e nobile arte della calligrafia¹⁸⁸ è *rō*. Scrivere, intingere il pennello e ancora scrivere, ripetizione di movimenti meccanici, ma fluidi, una sorta di danza delle membra, abilmente eseguita finché non si ottiene il risultato desiderato, un armonico ideogramma in cui ogni linea è realizzata seguendo un rigido ordine di successione. Scrivere molteplici volte sino ad ottenere una versione perfetta del *kanji* di “vecchiaia” placa lo spirito inquieto del navigato detective. Si nota anche in questo estratto, come nel precedente, l’assenza della translitterazione del *kanji* e la traduzione – “*ieroglif starost*” – fornita nella frase precedente. La frase così sintatticamente articolata permette, innanzitutto, di raggiungere un equilibrio tra la lingua russa e la lingua giapponese, tale da non rendere il *kanji* un elemento più estraneo di quanto già non sia rispetto alla sintassi russa e, contemporaneamente, permettendo al lettore di visualizzare il simbolo a cui fa riferimento il narratore, veicolando una rappresentazione visiva. La scrittura di Akunin acquisisce così una connotazione estremamente evocativa e sinestetica. Riteniamo significativo che per manifestare il tormento interiore del suo eroe Akunin ricorra ad un *kanji* e, dunque, ad una lingua straniera, preferendola alla lingua madre. Tale decisione stilistica conferma la necessità, da un lato, di infondere alla scena un esagerato ed iperbolico *pathos* tragico, da cui traspare l’ironia e la satira dell’Autore, deciso a prendersi gioco persino dei suoi eroi. D’altro canto, balza agli occhi un attento processo di estetizzazione che emerge in una forma sintattica attentamente strutturata, efficace a veicolare i

¹⁸⁷ Testo originale: «[...] и рисовать на бумаге иероглиф «старость». Когда листок покрылся изображениями символа 老 во всевозможных стилях, проблема разрешилась, концепция выработалась».

¹⁸⁸ Lo *shodō* (書道), letteralmente “via della scrittura”, è la tradizionale arte giapponese della calligrafia che consiste nello scrivere i caratteri giapponesi con inchiostro e pennello su carta *washi* (和紙), anche nota come “carta giapponese”, caratterizzata da una consistenza resistente e translucida. Si tratta di una pratica sia artistica che spirituale, in cui la forma, il ritmo e l’equilibrio dei tratti riflettono lo stile e la tecnica dell’autore. Lo *Shodō* richiede disciplina, concentrazione e controllo del gesto, poiché non si limita alla semplice scrittura di parole, ma mira a catturarne l’essenza estetica ed emotiva.

sentimenti e il tormento del protagonista. Proprio l'esternazione del dolore nella forma del *kanji* placa l'animo dell'eroe, laddove non è riuscita nell'intento la lingua madre, emanazione, forse, di un procedimento attentamente costruito che sembrerebbe invitare a una velata riflessione sulla potenza espressiva ed evocativa della lingua giapponese.

A tal proposito, nel romanzo *La città nera* il viaggio verso la città di Baku, sulle tracce dell'abile ed elusivo criminale Odisseo, Fandorin aspetta con trepidazione il momento in cui potrà definitivamente porre fine alla disastrosa unione con la ormai ripudiata moglie Klara, attrice conosciuta durante le vicende che hanno interessato il romanzo *Tutto il mondo è teatro* ed ora stabilitasi nella "Città nera" per girare una nuova pellicola cinematografica. Attraverso un gioco implicitamente metanarrativo e metalinguistico, la digressione sui molteplici ideogrammi giapponesi che possono comporre o evocare il nome "Baku" iscrive il viaggio reale verso la città in una riflessione sul viaggio inteso come motivo letterario e sull'arbitrarietà insita nell'interpretazione degli eventi e, dunque, della realtà. L'idea espressa nel brano che la prospettiva da cui si osserva un fenomeno può cambiarne la natura e i risvolti rispecchia la metafora stessa del viaggio. Così il viaggio verso Baku – città in cui si trovano un pericoloso criminale e la donna un tempo amata – si configura come un percorso simbolico che può assumere diverse sfumature e diversi significati a seconda di come si interpreta il ruolo della città in questo intreccio di casualità apparenti e, oltretutto, a seconda di quale combinazione di *kanji* si decide di utilizzare. Di conseguenza, cambiando il nome e giocando con la combinazione di *kanji*, l'interpretazione di questo specifico segmento del viaggio dell'eroe si dirama in una tentacolare e intricata rete di alternative e conseguenze. A sottolineare il carattere insieme fortuito e tragico di questo viaggio, ma non per questo casuale, così come affatto casuale è la costruzione dell'Autore di questo passaggio, Masa sostiene che è stato proprio il *karma*, il suo destino, a condurre Fandorin a Baku. Il nome della città, poiché facilmente divisibile in due sillabe, "ba" e "ku", può prestarsi infatti all'associazione di diversi *kanji* che hanno la stessa pronuncia, ma diversi significati. Così l'associazione tra "ba", "luogo", e "ku", "costruzione", ovvero "*baku*" (場工), "luogo di costruzione", si riferisce allo sviluppo urbanistico e industriale che ha

interessato la città a partire dal XIX secolo quale conseguenza dell'espansione dell'industria petrolifera, dando vita al distretto denominato “Città nera”. Masa propone altre due versioni, più spiccatamente negative: la prima è “*ba*”, “insulto” e “*ku*”, “sporco, sudiciume”, ovvero “*baku*” (罵垢), “sudicio insulto”, probabilmente un riferimento alla fuga di Odisseo che il giapponese considera un affronto al suo padrone; la seconda è “*baku*” (馬嘔), “vomito di cavallo”, formata da “*ba*”, “cavallo” e “*ku*”, “vomito”. L'ultima versione proposta da Masa è “*baku*” (婆駟), ovvero “*ba*”, “strega”, e “*ku*” che deriva dal verbo “*kakaru*”, “correre”, i due *kanji* sono tradotti con la locuzione “fuga dalla strega”. Il giapponese augura spudoratamente al padrone che il viaggio verso Baku possa risolversi nella tanto anelata separazione dall'attrice (AKUNIN 2013a: 35–36). Sempre nobile e controllato nelle sue emozioni, Fandorin sceglie invece “*baku*”, “tenda” e, nello specifico del linguaggio teatrale, “sipario”: “[...] con il carattere 幕 (*baku*) che significa “sipario”, — scrisse Erast Petrovič, [...] — abbasserò il sipario sulla lunga carriera del signor Odisseo. Dunque, è deciso: Baku è la Città-Sipario”¹⁸⁹ (AKUNIN 2013a: 41). Il *kanji* scelto da Fandorin si presta a molteplici interpretazioni, poiché più di un sipario verrà calato nel romanzo: uno sulla “carriera” criminale di Odisseo, un altro sul matrimonio tra Fandorin e Klara, uno sullo stesso Erast Petrovič, gravemente ferito, in bilico tra la vita e la morte nell'epilogo della saga e, infine, forse il più doloroso per il protagonista, sulla Russia imperiale, irrimediabilmente avviata sulla strada della Rivoluzione. In entrambi i brani, le interpolazioni in giapponese sono seguite dalla traduzione in russo per ottenere il massimo livello di chiarezza, così che gli elementi estranei non rappresentano solo una decorazione grafica, ma un elemento concettuale strettamente legato alla trama del romanzo. Ciò che si è cercato di evidenziare nei tre brani qui analizzati è la natura funzionale della metanarrativa nell'opera di Akunin, capace di trasfigurare la sua prosa in uno spazio artistico che trascende i confini della creatività e dell'opera letteraria, presentando riflessioni sulla letteratura e la lingua, nonché di instaurare un dialogo con

¹⁸⁹ Testo originale: «[...] иероглифом 幕 (баку) означающим «занавес», — писал Эраст Петрович, [...] — Я опущу занавес в затянувшейся карьере господина Одиссея. Итак, решено: Баку это Город-Занавес».

il lettore, espressione di un testo contraddistinto da una spiccata natura dialogica e ludica.

Altrettanto interessante è l'utilizzo strumentale da parte di Akunin delle interpolazioni complete al fine di infondere nei suoi personaggi di un elevato grado di verosimiglianza. In *Pianeta acqua. Un giallo tecnocratico (Planeta voda. Technokratičeskij detektiv)*, *povest'* parte dello *sbornik* omonimo, Fandorin e Masa sono impegnati in avventurose esplorazioni subacquee a bordo del sottomarino Limon-2, quando si trovano coinvolti nei piani e nelle macchinazioni di un'organizzazione segreta che, come la società *Azazel*, mira a dominare il mondo. Fatto prigioniero, il giapponese trova nel rievocare tutte le relazioni della sua vita un piacevole passatempo che allevia la sua precaria e pericolosa prigionia. Il servo di Fandorin è infatti un impudente donnaiolo, apprezza le donne europee, in particolare le donne russe dal fisico formoso, e per conquistarle ricorre alle pratiche più svariate, spesso mentendo, e sfruttando a suo vantaggio il suo “*charme* esotico”. Nel ricordare le sue conquiste, la sua immaginazione arriva così lontano da immaginare anche incontri mai avvenuti, ad esempio con una bella donna di nome Gruša: “Ad esempio, ho sognato una bellissima donna di nome Gruša, che in russo significa 梨. In effetti, la sua figura ricordava davvero una pera” ¹⁹⁰ (AKUNIN 2016: 285). L'inserimento dell'interpolazione nella sintassi russa si traduce in un caso particolarmente significativo, nonché in un evidente contrasto tra la natura immaginifica del pensiero di Masa e la squallida cella in cui è rinchiuso. Il nome della donna, Gruša, “in russo” significa “*nashi*”, “pera”, perché il suo fisico ricorda proprio quello dell'omonimo frutto. Osserviamo allora una sorta di inversione sintattica, poiché Masa traduce “*gruša*” con il corrispettivo giapponese, fornito in *kanji* e senza traslitterazione. In assenza di una traduzione esplicita, è il contesto a giocare un ruolo chiave per la comprensione del frammento, poiché è nella frase successiva che si allude con chiarezza al significato dell'ideogramma. L'equilibrio della sintassi è raggiunto attraverso l'inversione e l'assenza della ripetizione “*gruša*” nella stessa frase in cui è presente il nome della donna, sostituendolo invece con il giapponese, e ripetendolo per

¹⁹⁰ Testo originale: «Например, приснилась очень красивая женщина по имени Груша, по-русски это означало 梨. Она действительно фигурой напоминала грушу».

ragioni di chiarezza semantica nella frase successiva, contemporaneamente associandolo al fisico della donna. In questo passaggio, l'interpolazione diventa strumento utile a caratterizzare e conferire verosimiglianza all'eroe, nonché ad introdurre brillanti momenti comici. Ulteriore interpolazione finalizzata alla caratterizzazione del personaggio di Masa la ritroviamo nel romanzo *Yama (Jama)*, secondo volume della dilogia *Le avventure di Masahiro Shibata*, utilizzando un termine caro alla serialità, è il sequel del racconto *La prigioniera della torre, ovvero il breve ma meraviglioso cammino dei tre saggi*, così che Fandorin e Masa sono nuovamente affiancati nelle indagini da Holmes e Watson. Nel romanzo si riscontra una frase con una doppia interpolazione: “— Quod erat demonstrandum, — sussurrò il signore. In latino questo significa 証明終わり”¹⁹¹ (AKUNIN 2023a: 39). La locuzione latina, lett. “ciò che si doveva dimostrare”, qui è tradotta da Masa con il giapponese “*shōmei owari*”, “la dimostrazione è conclusa”. In questo caso, l'espedito per veicolare la traduzione dell'interpolazione in giapponese è una locuzione in latino, dunque un ulteriore elemento linguisticamente “alieno”. L'assenza di un intermezzo relativo ad una traduzione in russo si risolve nella giustapposizione di giapponese e latino, tale da arricchire il testo in lingua russa di due interpolazioni che si sostengono ed alimentano a vicenda. Come il passaggio precedentemente citato suggerisce, le locuzioni “*po-russkij eto označalo*” e “*na latinskom jazyke eto označaeť*” seguite dalla versione giapponese denotano che il flusso di pensieri di Masa avviene in giapponese. Proprio l'inversione, allora, costituisce un implicito indizio che suggerisce la lingua in cui si organizza il pensiero del personaggio, accentuata da una estetizzazione grafica. Ancora in *Yama*, Masa utilizza un *kotowaza* (諺), ossia un proverbio giapponese:

Si ordinò: “Non disperderti. 二兎を追う者は一兎をも得ず (nito wo ou mono wa itto wo mo ezu, S.G.). Figuriamoci dietro a tre. La tua lepre è il padrone, quindi inseguilo. Dimentica per un po' Cordelia e persino Emma, per quanto possa essere doloroso”¹⁹² (AKUNIN 2023a: 182).

¹⁹¹ Testo originale: «— Quod erat demonstrandum, — прошептал господин. На латинском языке это означает 証明終わり».

¹⁹² Testo originale: «Приказал себе: «Не разбрасывайся. 二兎を追う者は一兎をも得ず. Тем более за тремя. Твой заяц — господин, за ним и гонись. О Корделии и даже об Эмме, как это ни горько, на время забудь».

Il proverbio si può tradurre letteralmente “chi corre dietro a due lepri non ne ottiene nemmeno una”, corrispettivo dell’italiano “chi troppo vuole nulla stringe”. Qui l’utilizzo di un’intera locuzione in lingua straniera serve ad evidenziare l’idea dell’inutilità per Masa di seguire ben tre obiettivi. L’indagine, infatti, si è diramata in tre piste, e l’exasperazione del giapponese è evidenziata con un’interpolazione completa non tradotta in russo. Commentando il proverbio – che resta non decifrato né tradotto – si offrono al lettore partecipe degli indizi per coglierne il significato, che è quindi deducibile dal contesto. Entrambe le interpolazioni conferiscono un’ulteriore sfumatura al personaggio di Masa, lo abbiamo infatti visto vanesio donnaio, altre volte goffo combinaguai, altre ancora abile guerriero, e ora responsabile servo impegnato a salvare il suo padrone, a scegliere tra i suoi sentimenti e il dovere, dando sempre priorità a quest’ultimo.

Infine, la lingua giapponese entra e penetra anche nella produzione più seria di Akunin, in quella che possiamo considerare la seconda fase della progettualità della sua prosa, inaugurata dalla serie *Album di famiglia* – scritta a quattro mani da Akunin e Čhartišvili – che ripercorre gli anni dell’Unione Sovietica, narrati attraverso l’album di una comune famiglia russa. La nuova saga si apre con il romanzo *Aristonomia*: il protagonista è il giovane Anton Klobukov, uno dei personaggi ricorrenti della serie, un anonimo adolescente alle prese con l’amore, la carriera come anestesista e l’emigrazione. Frutto di un crescente desiderio di sperimentare con i generi letterari, testando i limiti delle sue capacità come narratore e abbandonando la confortante etichetta di bellettrista e calandosi, per la prima volta, nelle ingombranti scarpe di un *pisatel*’, l’opera è un compendio di narrativa e trattato filosofico. La storia personale di Anton è infatti intervallata da riflessioni teoretiche sul progresso morale dell’umanità secondo il pensiero sia occidentale che orientale, riassunte dal concetto di “*aristonomija*”. La discussione terminologica occupa gran parte del romanzo, risultando in dettagliate digressioni etimologiche a partire dal concetto di “*dostoinstvo*”, “dignità”, successivamente rifiutato dagli stessi “Autori”, perché percepito come “qualcosa di pomposo, gonfio, persino altezzoso” ¹⁹³ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2012: 103). La problematicità che emerge nella ricerca di un corrispettivo

¹⁹³ Testo originale: «[...] что-то важничающее, надутое, даже спесивое».

sinonimico per “*aristonomija*” apre la strada ad altre lingue, sia occidentali che orientali. Il prestito da una lingua straniera si presenta, tuttavia, altrettanto problematico e insoddisfacente a causa di tutta una serie di sfumature etimologiche e, soprattutto, perché il termine è intrinsecamente contraddittorio e duale a livello universale. Al momento di una riflessione sulla possibile traduzione di “dignità” in altre lingue, non manca ovviamente la traduzione giapponese:

I giapponesi spesso usano altri caratteri: 威信 (*isin*). Il secondo mi piace: significa “verità”. Ma il primo, ahimè, indica di nuovo qualcosa di inquietante, mentre la Qualità che studio appartiene a persone che non vogliono incutere timore a nessuno¹⁹⁴ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2012: 105).

Nella lingua giapponese, uno dei modi per tradurre dignità è *ishin*. A differenza degli esempi già riportati, qui Akunin fornisce la lettura in cirillico – “*isin*” – e la pone tra parentesi. Il secondo *kanji*, “*shin*” (信), significa “fiducia”, mentre “*i*” (威) significa non solo “dignità”, ma anche “minaccia”, motivo per il quale il termine alla fine non convince come sinonimo di “*aristonomija*”. L’interpolazione non si manifesta con alcuna particolare funzione sia nella struttura che nella trama dell’opera, ma si iscrive in quell’orizzonte linguistico di interpolazioni in lingua giapponese che, riteniamo, costituiscano un elemento distintivo della prosa akuniniana, tali da affiorare persino in un’opera di forte impianto filosofico.

In ultima istanza, ritroviamo un’interpolazione completa nell’opera *Foto come hokku*:

Ho scritto: “Penso che non ci sia niente di più interessante che osservare come il volto di una persona cambia nel tempo. Queste tre fotografie sono come i tre versi di un hokku. Tra di esse, si incastra un’intera vita: felicità e dolore, guadagni e perdite, scoperte e delusioni. Ciò che amo di più è quando puoi prima guardare le fotografie e cercare di indovinare come è andato il destino di una persona, e poi scoprire la verità e mettere alla

¹⁹⁴ Testo originale: «Японцы чаще используют другие иероглифы: 威信 (исин). Второй из них мне понравился – он означает «истина». Но первый, увы, опять обозначает нечто пугающее, а Качество, которое я исследую, присуще людям, не желающим никому внушать страх».

prova le tue capacità fisiognomiche (in giapponese, la scienza semi-mistica della lettura del volto si chiama 人相学 “ninsogaku”)¹⁹⁵ (AKUNIN 2012: 5).

L’opera si propone di raccogliere tre fotografie dei suoi lettori e su queste ricostruire storie di vite e famiglie, osservando come i volti e, di conseguenza, le vite, cambiano e si evolvono nel tempo. Le fotografie diventano allora metafora dei versi di un *hokku*, perché la brevità del componimento e la semplicità dell’immagine stampata sono potenzialmente capaci di equiparare l’estensione di intere vite, esperienze e destini, spesso cercando di indovinare e interpretare il percorso di estranei. Il riferimento alla fisiognomica e alla sua traduzione giapponese – “*ninsōgaku*” – si ricollega alla portata allusiva del titolo e alla costruzione dell’opera attraverso la reinterpretazione di un genere poetico caratteristico di una letteratura non russa. L’arte del *ninsō*, inoltre, costituisce una delle capacità distintive dell’eroina O-Yumi/Midori, la quale, “leggendo” con disinvoltura il viso dell’amato Fandorin, rivela al lettore il destino dell’eroe in uno dei capitoli conclusivi del romanzo *Il Carro di Diamante*.

2.2.2 Interpolazioni parziali

Le interpolazioni parziali si manifestano attraverso una più o meno marcata assimilazione fonetica, grafica e morfologica, oppure perché sono inscritte nelle relazioni sintattiche della frase russa. Parole e frasi della lingua giapponese sono inserite attraverso una trascrizione basata sulle regole della fonetica russa e, sebbene avvenga più raramente, della morfologia¹⁹⁶. Fornendo ai suoi personaggi credibilità e

¹⁹⁵ Testo originale: «Я написал: «По-моему, нет ничего более интересного, чем смотреть, как вслед за течением времени меняется лицо человека. Эти три фотографии — как три строчки хокку. Между ними умещается целая жизнь: счастье и горе, приобретения и утраты, открытия и разочарования. Больше всего я люблю, когда можно сначала посмотреть на снимки и попробовать угадать, как сложилась человеческая судьба, а потом узнать правду и проверить свои физиогномистические способности (по-японски полумистическая наука чтения по лицам называется 人相学 «нинсогаку»)».

¹⁹⁶ Solo in questo paragrafo, si è scelto di adottare, unicamente nelle traduzioni in italiano, la traslitterazione del cirillico, così da restituire con maggiore precisione la resa grafica che Akunin utilizza in russo per le parole giapponesi, mantenendole inoltre in tondo o in corsivo a seconda dei casi, rispettando l’originale. In tutto il resto della tesi le traduzioni rispettano la prassi più coerente all’italiano come lingua d’arrivo e i criteri editoriali italiani, adottando cioè il sistema scientifico di romanizzazione (*rōmaji*) fonetica. Anche in questo caso, la scelta del tondo o del corsivo per le parole giapponesi rispetta

verosimiglianza, l'uso delle interpolazioni parziali è circoscritto ai casi in cui l'eroe, o per scarsa conoscenza della lingua, o per l'assenza di un determinato concetto nella lingua russa, ricorre alla combinazione di unità linguistiche di idiomi diversi in una stessa frase. Queste interpolazioni sono giustificate dalla nazionalità straniera dei vari personaggi; pertanto, intere frasi e brevi conversazioni in giapponese, redatte senza errori dall'Autore, si affermano indubbiamente come testimonianza della sua notevole capacità di cogliere e riprodurre tutte le sfumature culturali e linguistiche della cultura giapponese. Talvolta Akunin non traduce questa tipologia di interpolazioni, perché deducibili dal contesto nonostante l'assenza della traduzione, o perché precedentemente inserite nel testo (SNIGIRËVA, SNIGIRËV 2014: 79) e, dunque, divenute una sorta di leitmotiv lessicale inscritto nella sua produzione. Si ritiene necessario evidenziare che gli esempi forniti non sono esaustivi, poiché presenti in una quantità tale che questo studio non può coprire del tutto, si è scelto dunque di analizzare nel dettaglio i più rappresentativi.

Un esempio particolarmente interessante sono le conversazioni tra Fandorin e Masa che si destreggiano tra il russo e il giapponese, ricreando un sistema linguistico ibrido che rispecchia l'identità dei due personaggi e la tendenza transculturale del testo akuniniano. Ciò che attira maggiormente l'attenzione sugli scambi tra i due eroi è la sussistenza a livello testuale e narrativo di una correlazione tra la compresenza del russo e del giapponese da un lato, e il graduale sviluppo delle capacità linguistiche dei due personaggi dall'altro. Non a caso, alla sua prima apparizione nel romanzo *La morte di Achille* Masa non parla russo. Nella seconda parte del romanzo *Il Carro di Diamante*, Fandorin arriva nel Paese del Sol Levante per servire come funzionario dell'ambasciata russa, sebbene non parli affatto la lingua del luogo. I due eroi si ritrovano così a vivere, in diverse fasi della loro vita, il trauma dello sradicamento e l'inserimento straniente in un luogo geograficamente, culturalmente e linguisticamente estraneo. Questa esperienza trasmuta i personaggi in zone ibride, simbolici luoghi di convivenza tra codici culturali e linguistici eterogenei. Se seguiamo il cronotopo della saga, la prima esperienza interlinguistica è quella di Fandorin che giunge in Giappone

le scelte di Akunin e si adatta all'originale in russo, riproponendo le scelte dell'Autore anche in traduzione. La corrispondenza è resa sia in traduzione che nei testi originali forniti in nota a piè di pagina.

nel 1878, dopo le vicende dei romanzi *Azazel*, *Gambetto turco* e *Leviatano*. Seguendo la periodizzazione definita in base alla pubblicazione dei romanzi, nelle fasi iniziali della narrazione – ad esempio nel romanzo *La morte di Achille* – in cui Masa non conosce il russo, le conversazioni tra padrone e servo si svolgono in giapponese. In linea generale, Akunin non specifica costantemente in che lingua avviene lo scambio tra i suoi eroi per non intralciare la fluidità dei dialoghi. Le intromissioni dell'Autore nella narrazione ricordano al lettore che Masa non conosce il russo e per questo si intuisce che i dialoghi, anche quando in lingua russa nel testo, sono idealmente in giapponese. Per conferire verosimiglianza alla narrazione, forse soprattutto con l'intento di destreggiarsi nella scrittura di momenti comici e ironici, Akunin ricostruisce il parlato giapponese attraverso l'utilizzo di unità lessicali o intere frasi in lingua giapponese, traslitterate però in alfabeto cirillico. Pertanto, Fandorin alterna spesso russo e giapponese, mostrando una spiccata capacità linguistica nel mischiare i due codici: “Vi ho avvertito. Masa, ikoo. Ovari da”¹⁹⁷ (AKUNIN 2014a: 39). Come già detto, la trama del romanzo *La morte di Achille* si dirama intorno alla misteriosa morte del generale Michail Sobolev, vecchia conoscenza di Fandorin nel romanzo *Gambetto turco*. Nominato funzionario per gli incarichi speciali alla corte del generale-governatore di Mosca, il principe Vladimir Andreevič Dolgorukoj l'assessore di collegio Fandorin riceve l'ordine di indagare sull'omicidio del noto “Generale bianco”. Le indagini incontrano tuttavia non poche difficoltà, ostacolate dai tentativi dei sottoposti di Sobolev di sviare l'inchiesta, temendo che questa possa compromettere l'immagine dell'eroe nazionale. Sfidato a duello da un'altra vecchia conoscenza, il capitano Gukmasov, e dai suoi commilitoni, grazie alla sua fortuna proverbiale Fandorin risulta infine vincitore. Nell'abbandonare la stanza del confronto, si rivolge prima ai soldati in russo e poi subito dopo a Masa in giapponese. L'interpolazione si presenta allora nella trascrizione in cirillico del giapponese “Masa, ikō. Owari da”, ovvero “Andiamo Masa. È finita”. Akunin fornisce la traduzione nelle note, altrimenti incomprensibile per chi non conosce il giapponese. L'effetto che ricrea la commistione tra russo e giapponese nel testo si traduce in un'uscita di scena quasi

¹⁹⁷ Testo originale: «Я же вам говорил. Маса, икоо. Овари да». In giapponese: 「マサ行こう。終わりだ」. La frase è costituita dalla forma volitiva del verbo “iku” (行く), “andare”, dal sostantivo “owari” (終わり), “fine”, e dalla copula “da” (だ).

teatrale del personaggio, dopo una altrettanto teatrale scena del duello. Questa interpolazione, notiamo, mantiene la morfologia e la sintassi della lingua giapponese, ma è trascritta secondo le regole fonetiche della lingua russa: la pronuncia lunga della [o] è resa con una doppia [oo], invece la sillaba [wa] di *owari* è resa in russo con [Ba], riflesso di un'interpolazione assimilata foneticamente. Sincretica fusione di russo e giapponese è il passaggio che segue, tratto dalla *povest' La valle dei sogni (Dolina Mečty)* della raccolta *Il rosario di giada*:

— E per il vostro giapponese, due? — chiese il proprietario, perché Masa aveva appena indossato una cintura di colore giallo con due fondine.

— Chidari-no cho ni nuntjaku-o, migi-ni vakidzasi-o sasunda! — borbottò soddisfatto tra sé e sé.

— No, non ha bisogno di revolver, — tradusse Erast Petrovič¹⁹⁸ (AKUNIN 2007: 336).

Fandorin e Masa si trovano nel vecchio West, agghindati come dei veri cowboy. Alla domanda Masa risponde in giapponese, affermando che nella fondina destra ha inserito un *nunchaku*¹⁹⁹ e in quella sinistra una *wakizashi*²⁰⁰. Nella frase successiva, Fandorin traduce la risposta di Masa, non letteralmente, ma sostenendo che il giapponese non ha bisogno dei revolver. La traduzione letterale dell'interpolazione è fornita dall'Autore nelle note, mentre “tradusse Erast Petrovič” assume un'evidente funzione di dissimulazione. L'interpolazione non interrompe il flusso del testo russo, è avvertita sì come estranea, ma perché associata al personaggio di Masa, un giapponese, ha completamente senso, perché manifestazione dell'identità del personaggio, costruzione della sua alterità secondo un principio di verosimiglianza. Il lettore che ha imparato a conoscere gli eroi non si stupisce della bizzarra associazione tra un abbigliamento occidentale e delle armi orientali, non solo perché rielaborazione metanarrativa della natura ibrida del personaggio. L'accanito estimatore di Akunin,

¹⁹⁸ Testo originale: «— А вашему японцу два? — спросил хозяин, потому что Masa как раз нацепил желтого цвета пояс с двумя кобурами.

— Хидари-но хо ни нунтяку-о, миги-ни вакидзаси-о сасунда! — довольно пробурчал он себе под нос.

— Нет, ему револьверов не надо, — перевел Эраст Петрович».

¹⁹⁹ Il *nunchaku* (ウンチャク o 双節棍 *nunchaku / sōsetsukon*) è un'arma tradizionale usata nella arti marziali di Okinawa. È costituito da due bastoni di legno duro, metallo o plastica, uniti tra loro da una catena o corda corta.

²⁰⁰ La *wakizashi* (脇差) è una spada corta tradizionalmente portata dai samurai insieme alla *katana*, la lunga spada con impugnatura a due mani. Entrambe le spade erano simbolo del rango di samurai.

infatti, ha imparato a conoscere Masa e la sua eccessivamente bizzarra avversione per le armi da fuoco, retaggio della cultura samuraica e del suo passato come membro della *yakuza*. Nel medesimo racconto, l'uso del giapponese da parte di Masa è motivo di fraintendimento, il che risulta in una situazione assurdamente comica: “— Kanodzë mo varuku naj na, — schioccò la lingua dietro di lei il giapponese. — Il vostro cinese ha detto che è stupida? — sorrise Evdokija”²⁰¹ (AKUNIN 2007: 350). Masa si complimenta con una ragazza per la sua bellezza, affermando che “anche la ragazza non è male, vero?”, ma un'altra donna crede che l'abbia definita “stupida”. La traduzione dell'interpolazione è fornita nelle note, indispensabile a rendere chiaro il paradosso e l'incongruenza, emanazione della comicità ludica infusa in questa scena. La presenza di un codice linguistico russo-giapponese, sebbene organicamente implementato nella produzione di Akunin, manifesta nondimeno i momenti di fraintendimento e incongruenza che emergono dall'incontro tra due idiomi. La sperimentazione formale ricrea sapientemente i meccanismi di interazione interculturale, mentre la spiccata tendenza postmodernista li svuota di qualunque significato, recidendo ogni nesso con la realtà perché assumano una funzione strumentale, piegandosi al volere dello scrittore, che se ne serve per creare intervalli e momenti comici.

Il continuo fondersi e slegarsi di lingua russa e lingua giapponese testimonia infatti uno stile sofisticato e la superba padronanza della tecnica comica del nostro Autore, nonché uno strumento linguistico sapientemente plasmato per servire le sue finalità narrative. L'uso della lingua giapponese da parte di Fandorin nel rivolgersi a Masa, in particolare negli ultimi romanzi della saga, quando ormai il giapponese parla un russo fluente e quasi privo di inflessioni, sembra servire a conferire maggiore carica espressiva e intensità alle sue parole. Nell'epilogo della serie, il romanzo *Non dico addio*, si legge: “*Masa, o-negai da kara! Tanomu dzo!*”²⁰² (AKUNIN 2018: 291). Pronto a partire per la sua ultima missione, Fandorin prega il fedele servo e amico di restare al fianco della donna amata, Mona, incinta di cinque mesi del suo bambino,

²⁰¹ Testo originale: «— Канодзё мо варуку най на, — поцокал ей вслед японец. — Ваш китаец сказал, что она дура? — Евдокия улыбнулась». In giapponese: 「彼女も悪くないな」, ovvero *kanojo mo warukunaina*.

²⁰² Testo originale: «*Masa, o-nëgai da kara! Tanomu dzo!*». In giapponese: 「マサ、お願いだから！頼むぞ！」, “*Masa, onegaidakara! Tanomuzo!*”.

quando la donna si rifiuta di lasciarlo andare da solo, pregandolo almeno di portare con sé Masa. L'interpolazione, il cui significato letterale è “*Masa ti prego! Conto su di te!*”, non è tradotta né nel testo né nelle note, perché il significato, azzardiamo, non è necessario ai fini della comprensione del passaggio in questione, perché veicola perlopiù una disperata richiesta espressa nella lingua madre del suo servo per darle più forza e impatto per piegare anche la volontà di Masa, anche lui contrario al fatto che il suo padrone vada da solo incontro al pericolo. L'assenza di traduzione e la libertà di interpretazione lasciata al lettore si iscrive oltretutto nell'inclinazione ludica della scrittura akuniniana, un dedalo di riferimenti, allusioni, frasi e parole in lingue straniere, tali da concepire il lettore come componente attiva della prosa. Facendo un passo indietro nella narrazione, prima di conoscere Mona e prima ancora di ritrovarsi invischiato nei complotti della Guerra civile, nel medesimo romanzo si intrecciano altri momenti chiave in cui l'uso dell'interpolazione giapponese può equipararsi ad un'iperbole, per enfatizzare determinate situazioni chiave per lo sviluppo dell'intreccio. In viaggio verso Mosca, un ladro si introduce nel vagone in cui viaggiano Masa e Fandorin, quest'ultimo è sospeso tra la vita e la morte dopo lo scontro con il criminale Odisseo nel romanzo *La città nera*. Quando il ladro spara un colpo per impedire al giapponese di sventare la rapina, il proiettile sfiora e ferisce sulla tempia un immobile Fandorin. Preda ad una furia cieca, Masa urla “*Bukkurosu dzoooo!!!*”²⁰³ (AKUNIN 2018: 23), letteralmente “*Ti ammazzoooo!!!*”, per poi accingersi ad aggredirlo. Sorprendentemente, il proiettile assume un inaspettato e inverosimile potere taumaturgico, risvegliando Erast Petrovič dal coma: “*Sonnani sakebu na*”²⁰⁴ (AKUNIN 2018: 23), ovvero “*Non urlare così tanto*”, mormora con voce fioca, e poi “*Damare. Atama ga itai*”²⁰⁵ (AKUNIN 2018: 23), ovvero “*Taci. Mi fa male la testa*”. In questo caso, riteniamo che Fandorin parli in giapponese perché le prime parole che ha sentito risvegliandosi sono state in giapponese, ovvero la frase pronunciata da Masa. Le traduzioni sono fornite in nota dall'Autore, perché fondamentali alla comprensione del passaggio descritto.

²⁰³ Testo originale: «Буккоросу дзоооо!!!». In giapponese: 「ぶっ殺すぞ!!!」, “*bukkoro-zuzo!!!*”.

²⁰⁴ Testo originale: «Соннани сакэбу на». In giapponese: 「そんなに叫ぶな」, “*sonnani sakebuna*”.

²⁰⁵ Testo originale: «Дамарэ. Атама га итаи». In giapponese: 「黙れ。頭が痛い」, “*damare. Atama ga itai*”.

Un'ulteriore strategia per fornire al lettore la traduzione è ponendola tra parentesi, una strategia che si è riscontrata soprattutto nel romanzo *Il Carro di Diamante*, una densa e tentacolare esposizione di *realia* e riferimenti al Giappone che penetrano nell'opera ad una profondità tale, da poterlo considerare il romanzo ibrido per eccellenza. Proprio l'endemica ricorrenza di frasi in giapponese ha richiesto ad Akunin maggiori sforzi nell'inserire tali interpolazioni con una varietà di giustapposizioni stilistiche tali da non ledere alla fluidità del testo. Ad esempio, leggiamo: “— Bravissimo, — lo lodò il viceconsole. — *Kansisuru. Itte kuru.* (Che significava: Sorvegliare. Io vado.)”²⁰⁶ (AKUNIN 2015e: 504). In questo specifico segmento narrativo, il giovane Fandorin non ha ancora raggiunto una padronanza completa della lingua giapponese, ma è capace di dare ordini al suo fedele Masa. La traduzione per il lettore è fornita tra parentesi con estrema chiarezza, quasi una versione esemplificata, perché rispecchia alla perfezione l'originale. Un tipo particolare di traduzione delle interpolazioni è costituito dall'intervento del narratore: “*Kamata, dzju-o tore*”²⁰⁷ è la frase pronunciata da Don Tsurumaki, seguita dall'intervento della voce narrante che di seguito chiarisce “Dzju — significa ‘arma’, toro — significa ‘prendi’, Kamata è un nome”²⁰⁸ (AKUNIN 2015e: 578). Intrappolato nella dimora di Don Tsurumaki, machiavellico mandante dell'omicidio di Ōkubo Toshimichi, *deus ex machina* dell'intreccio del romanzo *Il Carro di Diamante*, la voce del narratore fornisce la traduzione parola per parola. Possiamo riconoscere tale intervento, poiché in questo romanzo il livello del narratore esterno è parallelo a quello dell'eroe.

Intendiamo ora focalizzarci su due brani tratti dal romanzo *Non dico addio* che risultano emblematici nell'illustrare l'uso funzionale delle interpolazioni parziali. Il coma che ha tenuto Fandorin sospeso tra la vita e la morte risulta in un furbo espediente letterario, poiché coincide con gli anni della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione russa. Risvegliatosi in una Russia vessata dai tumulti della Guerra civile,

²⁰⁶ Testo originale: «— Молодцом, — похвалил вице-консул. — *Кансисуру. Имте куру.* (Что означало: «Стеречь. Я ухожу».)». In giapponese: 「監視する。行ってくる」, “*kanshisuru. Ittekuru*”.

²⁰⁷ Testo originale: «*Камата, дзю-о торэ*». In giapponese: 「かまた、銃を取れ」, “*Kamata, jū wo tore*”, ovvero “Kamata, prendi la pistola”.

²⁰⁸ Testo originale: «Дзю — это «оружие», торэ — значит «возьми», Камата — имя».

l'assenza forzata di Erast Petrovič sembra suggerire che proprio il suo mancato intervento ha irrimediabilmente causato il fato avverso in cui vige il suo Paese, mentre la morte del protagonista allude metaforicamente al fatto che nella Russia sovietica non vi è posto per un uomo come il nostro eroe:

Ci sono probabilmente degli aspetti positivi nel fatto che siete rimasto sdraiato come un tronco dal 1914, mentre nel frattempo il mondo è crollato, perché la natura dell'esistenza è duplice, ma, perdonatemi, non vedo nemmeno un barlume di Yang in questa oscurità Yin.

Fandorin rimase in silenzio per un minuto o due. Poi sospirò.

— Beh, perché no? C'è qualche vantaggio, dopotutto. Hai finalmente imparato a parlare bene il russo. Ed è uno. E grazie al mio infortunio, credo di essermi liberato della balbuzie. E sono due. *Ku areba raku ari*.

— Avete ragione, signore! Non tutto il male viene per nuocere, — esclamò Masa in lacrime, incapace di controllare le sue emozioni turbolente. — E la cosa più importante è che siamo insieme e che voi siate tornato voi stesso! Questo supera tutto il resto!²⁰⁹ (AKUNIN 2018: 33).

Il simbolismo dei principi polari, nonché complementari ed interdipendenti, Yin e Yang – che secondo il Taoismo governano l'universo – è qui usato come metafora dello stato delle cose, poiché veicolano la descrizione di un mondo piombato nello Yin, principio femminile associato all'oscurità che sembra aver divorato lo Yang, principio maschile associato alla luce e, in questo caso, alla speranza. Ricollegandoci al ruolo di Fandorin, possiamo azzardare un'ulteriore interpretazione dell'immagine dello Yang divorato dall'oscurità, che può metaforicamente alludere al coma dell'eroe, proprio la sua assenza ha infatti permesso che lo Yin avvelenasse come un oscuro miasma il destino della Russia. La morte di Fandorin nell'epilogo e l'emigrazione di Mona, ultima amante dell'eroe e madre di suo figlio, così come la conclusione della Guerra civile e la risoluzione del conflitto tra le due forze antagoniste rappresentate dai Bianchi e dai Rossi, sembrano ricollegarsi al principio del romanzo, simboleggiando metaforicamente il raggiungimento di un ritrovato equilibrio tra i principi universali

²⁰⁹ Testo originale: «В том, что вы с 1914 года лежали бревном, а мир за это время развалился, наверное, есть и какие-то положительные стороны, ибо природа сущего двуедина, но, прошу прощения, я не вижу в этой черноте Инь даже слабого просвета Ян.

Фандорин молчал минуту или даже две. Потом вздохнул.

— Ну отчего же? Польза все-таки есть. Ты наконец выучился хорошо объясняться по-русски. Это раз. А я благодаря ранению, кажется, избавился от заикания. Это два. *Ku areba raku ari*.

— Вы правы, господин! Нет худа без добра, — со слезами воскликнул Маса, все-таки не совладав с бурными чувствами. — А самое главное, что мы вместе и что вы снова стали собой! Это перевешивает всё остальное!». In giapponese: 「苦あれば楽あり」.

dello Yin e dello Yang. Fandorin ricorre allora ad un antico detto giapponese, “*ku areba raku ari*”, letteralmente “se c’è sofferenza, c’è sollievo”, tradotto in russo da Masa come “*net chuda bez dobra*”. Il detto invita alla resilienza, perché le difficoltà non sono permanenti e proprio trovare la forza di sopportarle rende la gioia futura più intensa. Fandorin ritrova allora nell’oscurità dello Yin qualcosa per cui gioire, la scomparsa della sua balbuzie e il russo ormai perfetto di Masa. Nel confronto con il caos in cui vige il mondo esterno, queste piccole gioie appaiono come una magra consolazione al lettore, in uno stridente contrasto che sembra voler evidenziare l’inutilità degli eroi di Akunin, quando posti dinanzi all’inesorabile ed inarrestabile movimento della storia. Fandorin e Masa, uniti insieme, sembrano la perfetta combinazione di mente e corpo, la sublimazione delle capacità umane, eppure soccombono impotenti al corso degli eventi. Ancora nello stesso romanzo: “i rossi stanno combattendo contro i neri, e per l’amor di Dio, *aku va aku-o kuu*, un male ne divora un altro [...]”²¹⁰ (AKUNIN 2018: 87). Ritrovatosi nel bel mezzo di uno scontro tra Rossi e Neri²¹¹, Fandorin spera che “*aku wa aku wo kū*”, ovvero che un “male divori l’altro”, massima buddista legata alla filosofia dell’*akunin shōki* (cfr. § 3.2). Dopo il risveglio dal coma, sembra aver perso molte delle sue precedenti capacità, tra cui quella di manipolare il *ki*²¹², l’energia vitale che scorre in tutti gli esseri viventi e che si manifesta come una forza che può essere sviluppata e affinata attraverso diverse arti marziali. Incapace di affrontare i nemici come in passato, Erast Petrovič si aggrappa, inerte, alla fioca speranza che alla fine della schermaglia almeno uno dei due mali scompaia dal mondo. L’interpolazione si ricollega al fraseologismo “*ku areba raku ari*” del brano precedente, ed insieme delineano un’immagine ironica degli eroi, dotati di poteri al limite del sovrumano, eppure impotenti nei momenti cruciali. Ricorrendo

²¹⁰ Testo originale: «Красные воюют с черными, и это ради бога, *aku wa aku-o kuu*, одно зло пожирает другое [...]». In giapponese: 「悪は悪を食う」.

²¹¹ I “Neri” erano gli anarchici-comunisti dell’Esercito Insurrezionale Rivoluzionario d’Ucraina, nato durante la Guerra civile russa e guidato dall’anarchico ucraino Nestor Machno. Lottarono sia contro i Bianchi che contro i Rossi per un’Ucraina anarchica e crearono un’entità territoriale di tipo anarchico e anarco-comunista nota come Machnovščina, localizzata nel sud-est dell’odierna Ucraina. È esistita dal 1918 al 1921 e si trovava sotto il controllo di Machno e dell’Esercito Insurrezionale.

²¹² Nella cultura giapponese, il *ki* (気) è il soffio vitale che anima ogni cosa, l’energia vitale che scorre negli esseri viventi e nell’universo, può essere coltivato, armonizzato oppure disperso. Può influire sulla salute, il comportamento e l’equilibrio spirituale dell’uomo. Nelle arti marziali e nella medicina giapponese un *ki* equilibrato garantisce forza, resistenza e salute.

alla tecnica del doppio codice e riscrivendo nel suo protagonista l'eroe de *Il nome della rosa*, Guglielmo da Baskerville, Akunin fa in modo che Fandorin sia sempre “in ritardo”, sia questa una scena del crimine, sia questo un evento chiave della storia russa, dimostrandosi non all'altezza delle speranze e delle aspettative riposte in lui dagli altri personaggi e dai lettori. Le sue argute osservazioni e le sue mirabolanti indagini non impediscono ai crimini di avere tragicamente luogo, così come, impotente, non riesce a cambiare il corso della storia russa, il che lo rende estremamente distante da famosi detective come Holmes e Poirot, il cui intervento risulta sempre provvidenziale (BOBKOVA 2009: 63).

Le interpolazioni parziali affiorano anche in parole o espressioni della lingua giapponese, spesso intraducibili e per questo spiegate nel testo. Ancora nel romanzo *La morte di Achille*, Fandorin chiede l'aiuto del suo vecchio maestro, Ksaverij Feofilaktovič Grušin – una volta commissario inquirente dell'Ufficio investigativo di Mosca, ormai in pensione, ma grande esperto dei bassifondi moscoviti, come la Chitrovka – per catturare un famoso ladro, Miša il Piccolo, che suppone sia coinvolto nella morte del generale Sobolev:

— Signore, *Gurusin-sensej* è semplicemente un *sensej* o un *onsi*?

Chiari i suoi dubbi scuotendo la testa in segno di disapprovazione:

— È troppo presto per una visita rispettosa a un *sensej*, e ancora di più per una visita rispettosissima a un *onsi*.

Un *sensej* è semplicemente un insegnante, mentre un *onsi* è qualcosa di incommensurabilmente più grande: un insegnante verso cui si prova profonda e sincera gratitudine²¹³ (AKUNIN 2014a: 113).

Masa storpia la pronuncia del cognome dell'ex investigatore, così per influenza del sistema fonetico giapponese “Grušin” diventa “Gurusin”, sintomo di una realizzazione fonetica che subisce la presenza di composti consonantici di ardua pronuncia per un giapponese. In segno di rispetto, il giapponese usa l'appellativo “*sensei*” (先生) accanto al cognome dell'uomo. Considerate insieme, le due interpolazioni

²¹³ Testo originale: «— Господин, а Гурусин-сэнсэй — он просто сэнсэй или онси?

И пояснил свое сомнение, осуждающе качая головой:

— Для почтительного визита к сэнсэю еще слишком рано, а для почтительнейшего визита к онси тем более.

Сэнсэй — это просто учитель, а онси — нечто неизмеримо большее: учитель, к которому испытываешь глубокую и искреннюю благодарность».

suggeriscono che il discorso di Masa sta avvenendo in giapponese, sebbene riportato in russo nel testo. Masa chiede a Fandorin se l'uomo sia semplicemente un “*sensei*”, oppure un “*onshi*” (恩師). Il suffisso “-*sensei*” è molto diffuso nella lingua giapponese, non solo in ambito accademico e scolastico; viene infatti utilizzato per esprimere implicitamente rispetto verso esperti in un determinato settore, come medici, avvocati, politici e altre figure d'autorità. Nel frammento evidenziato, le interpolazioni in giapponese introducono infatti due concetti assenti nella lingua russa, aprendo implicitamente una riflessione sulla cultura giapponese. Poiché la traduzione e il significato di questi concetti risulta impossibile senza l'intervento dell'Autore, e visto che risultano fondamentali ai fini della narrazione per mostrare al lettore il peso della figura di Grušin nella formazione di Fandorin, Akunin fornisce la traduzione e la spiegazione nella frase successiva. Così, spiega in breve che il “*sensei*” è semplicemente un maestro, mentre l’“*onshi*” è un maestro verso il quale si prova una profonda gratitudine. Le interpolazioni sono inserite con equilibrio all'interno della frase russa da un punto di vista grafico grazie all'assimilazione fonetica. È infatti interessante notare la loro translitterazione, in particolare il suono [ei] di “*sensei*”, che corrisponde ad una [e] lunga in giapponese, reso con la [эй] e la resa della sillaba [shi] di “*onshi*” con [си]. Possiamo allora notare la brillante capacità di Akunin nel giustapporre i due sistemi linguistici, ricreando un equilibrio nel loro confronto e associazione. Ancora nel medesimo romanzo: “Lui stesso in p-passato era della *yakudza*, cioè uno di quei banditi giapponesi”²¹⁴ (AKUNIN 2014a: 130), così risponde Fandorin all'anziano detective per frugare ogni dubbio riguardo la presenza di Masa nella missione per la cattura di Miša il Piccolo. Il funzionario rivela allora che, una volta, l'uomo faceva parte della *yakuza*, ossia la mafia giapponese, qui tradotto con “banditi giapponesi”, per dimostrare la capacità di Masa nell'affrontare le situazioni più complicate e rischiose. Anche in questo caso, l'interpolazione è tradotta nella frase successiva, breve ma chiara; si nota la translitterazione di [za] con [дза], l'interpolazione inoltre è assimilata solo foneticamente, avulsa dal contesto morfologico della frase russa, come elemento estraneo, poiché figura in corsivo e non

²¹⁴ Testo originale: «Сам в п-прошлом из *якудза*, это такие японские бандиты».

collocata al caso genitivo, “*jakudzy*”. Da qui si evince la necessità di Akunin di inserire un elemento che descriva la figura di Masa e aggiunga informazioni al personaggio. La missione, tuttavia, nonostante le premesse fallisce miseramente con la morte di Grušin: “Masa, tu non sei colpevole di nulla. Grušin-sensej l’ho ucciso io”²¹⁵ (AKUNIN 2014a: 169). Masa si ritiene colpevole della morte del mentore e del fallimento dell’incursione nel covo del ladro, ma Fandorin lo consola, assumendosi la colpa del tragico esito. L’interpolazione nel brano evidenziato, *sensei*, risulta interessante poiché si può osservare la sua assimilazione morfologica e la declinazione al caso accusativo animato tale da ottenere [й] > [я]. In questo caso, si ritiene che l’assimilazione sia non solo fonetica ma anche morfologica, poiché dopo aver introdotto il concetto espresso dalla parola “*sensei*”, questa è entrata a far parte di diritto della lingua russa di Akunin in qualità di prestito, tale da corroborare la formazione nel testo di Akunin di un lessico artificiale che si delinea attraverso le interpolazioni della lingua giapponese presenti nei romanzi. Dopo la tragica morte di Grušin e il ferimento di Masa, Fandorin è solo ad affrontare i suoi nemici. Durante colluttazione nel covo di Miša il Piccolo, Fandorin sfoggia le acrobatiche arti di combattimento apprese dai *ninja* nei suoi anni in Giappone:

Le stelle si chiamano *sjarinken*, e l’abilità di lanciarle con precisione faceva parte della primissima fase dell’addestramento *ninja*. Per scopi seri, le punte venivano anche avvelenate, ma Fandorin decise che sarebbe andato tutto bene anche senza. Ora non restava che assemblare il *nuntjaku*, un’arma più temibile di qualsiasi sciabola²¹⁶ (AKUNIN 2014a: 140).

In questo caso, le interpolazioni costituite unicamente da parole in giapponese sono inserite con maestria, senza interrompere il flusso del testo in russo, iscritte come parte integrante della lingua russa, sebbene si tratti di armi utilizzate nelle arti marziali orientali. Le traduzioni sono sostituite nel testo da descrizioni brevi ma immediatamente esplicative, tali da permettere al lettore di figurarsi queste armi, nonostante siano parte dell’immaginario collettivo grazie a film e prodotti cult della

²¹⁵ Testo originale: «Маса, ты ни в чем не виноват. Грушина-сэнсэя погубил я [...]».

²¹⁶ Testo originale: «Звезды назывались *сяринкенами*, и умение метать их без промаха входило в самую первую ступень подготовки ниндзя. В серьезном деле кончики еще и отравой смазывают, но Фандорин рассудил, что ладно будет и без яда. Теперь оставалось собрать *нунтяку* — оружие страшнее любой сабли».

cultura pop (il manga *Naruto*, i film di Bruce Lee, e via dicendo). Fandorin usa dunque *shuriken*²¹⁷ e *nunchaku* per sconfiggere gli scagnozzi del malfattore, risultando vincitore nonostante l'inferiorità numerica. Le interpolazioni “*nindzja*” e “*nuntjaku*” sono assimilate foneticamente, notiamo infatti come la fonetica russa influisce sulla translitterazione: [ja] > [дзя] e [cha] > [тя]. La parola “*shuriken*” è invece traslitterata “*sjarinken*”²¹⁸ e declinata allo strumentale plurale in accordo con la reggenze del verbo “*nazyvat*”, adattandosi al testo anche morfologicamente.

Nello *sbornik Incarichi speciali* Fandorin e Masa sono affiancati dal giovane Anisij Tjul'panov nella cattura di Momus, il Fante di picche, un criminale autore di diverse truffe in giro per l'Impero, e del cosiddetto “Decoratore”, già noto in Gran Bretagna come il sanguinoso serial killer Jack lo Squartatore, ritornato in patria dopo aver macchiato le strade di Londra con il sangue delle sue innocenti vittime. Tra Masa e Tjul'panov si stringe un profondo – quanto improbabile e mal assortito – rapporto di amicizia, così nella casa in via Malaja Nikitskaja, residenza del funzionario Fandorin, il giapponese coinvolge il giovane in duri allenamenti di ginnastica giapponese:

Tjul'panov riuscì a malapena a completare due giri e cominciò a barcollare. Ma il tormentatore continuava a urlargli nell'orecchio:

— Gaman! Gaman!

La sua parola preferita. Significa “pazienza”.

Il gaman di Anisij resistette ancora mezzo giro, poi crollò²¹⁹ (AKUNIN 2015b: 203).

Nel frammento, Masa ripete con insistenza a Tjul'panov la parola “*gaman*”, per esortarlo a resistere e a sopportare l'allenamento, in altre parole a non arrendersi alla stanchezza. In questo caso, l'uso dell'interpolazione assolve più funzioni. Per cominciare, iscrive Masa in una cornice di verosimiglianza e autenticità, riflessa

²¹⁷ Gli *shuriken* (手裏剣) sono una tipologia di arma da combattimento, usata tradizionalmente dai *ninja*. Hanno la forma di stelle di metallo dalle punte estremamente affilate, spesso velenose.

²¹⁸ Nel romanzo *Il Carro di Diamante* la parola “*shuriken*” è invece translitterata “*sjuriken*”, molto più vicina all'originale giapponese, il chiarimento perviene nel suddetto romanzo proprio da Fandorin: “Questo è uno *shuriken*, noto anche come *sharinken*. Un'arma da lancio dei ‘furtivi’. Esiste una setta di spie ereditarie in Giappone” (AKUNIN 2015e: 114). Testo originale: «Это сюрикэн, он же сяринкэн. Метательное оружие «крадущихся». Есть в Японии такая секта потомственных шпионов».

²¹⁹ Testo originale: «Тюльпанов два круга кое-как пробежал и стал спотыкаться. А мучитель в уху приговаривает:

— Гаман! Гаман!

Самое любимое его слово. «Терпение» значит.

Гамана у Анисия хватило еще на полкруга, а после он рухнул».

graficamente nel testo. La traduzione, “pazienza”, è fornita dal narratore, altrimenti difficilmente comprensibile dal contesto, e riflesso del rapporto instaurato dai due personaggi, tale da permettere al giovane di conoscere le parole in giapponese più pronunciate dal suo sedicente *sensei*. Proprio la traduzione agisce da perno per la frase successiva, impregnata di malcelata ironia ed evidente sarcasmo, in cui l’interpolazione “*gaman*” (我慢) è usata in funzione sinonimica di “*terpenie*” e, poiché assimilata foneticamente e morfologicamente, declinata al genitivo in virtù della reggenza di “*chvatit*”, per descrivere la rovinosa caduta di Anisij, la cui pazienza gli era bastata solo per un mezzo giro di corsa. Da questo brano traspare il complesso rapporto tra narratore e personaggio che caratterizza gran parte dei romanzi di Akunin. La narrazione, quasi sempre in terza persona, è manifestazione di un complesso procedimento in cui il narratore è spesso portavoce del flusso di coscienza del personaggio su cui è focalizzato.

Si evidenzia allora il fenomeno della traduzione delle interpolazioni all’interno del testo, iscritte nella lingua russa quasi in funzione sinonimica. Il romanzo *Il Carro di Diamante* è un esempio del virtuosismo della prosa akuniniana nell’inserimento di interpolazioni in libertà nella lingua russa, infrangendo con irriverenza le norme linguistiche e la purezza della lingua autoctona. Indagando insieme ad altri residenti occidentali nella città di Yokohama con l’obiettivo di sventare l’assassinio di Ōkubo Toshimichi, i samurai dissidenti sospettati della cospirazione vengono definiti “*chitokiri*, cioè tagliagole”²²⁰ (AKUNIN 2015e: 305). L’interpolazione “*hitokiri*” (人斬り) è inserita nel testo in russo e poi tradotta nella frase successiva. Nel suddetto romanzo si ritrova un denso agglomerato di *realia* culturali, inseriti con estro da Akunin, in una sorta di enciclopedia della vita giapponese. Su un percorso di montagna fuori dalla città di Yokohama, diretti verso un tempio, immerso in un Giappone bucolico che conserva ancora la sua identità rurale, in contrasto con l’atmosfera e l’immagine europea dell’insediamento occidentale della città, Fandorin resta stupito nel vedere per la prima volta un *torii* (鳥居): “— è un *torii*, — spiegò il segretario. — la Porta verso un Altro Mondo”²²¹ (AKUNIN 2015e: 350). Poiché i *torii* delimitano

²²⁰ Testo originale: «[...] *хитокири*, то бишь головорезы».

²²¹ Testo originale: «— Это *тории*, — пояснил письмоводитель. — Ворота в Другой Мир».

l'ingresso ad un tempio shintoista o ad un'area sacra, la traduzione “porta verso un altro mondo” delinea metaforicamente l'atto di varcare l'ingresso nel mondo divino e ultraterreno dei *kami*²²², le divinità dello Shintoismo. Nel tempio, Fandorin incontra un “sacerdote shintoista-*kannushi*”²²³ con una veste nera e un berretto del medesimo colore, accompagnato da una “ancella del tempio-*miko*”²²⁴ con una veste tradizionale composta da un *kosode*²²⁵ bianco e *hakama*²²⁶ rossi (AKUNIN 2015e: 361–362). Il *kannushi* (神主), tradotto come “sacerdote scintoista”, è il divino maestro di cerimonie nei templi shintoisti, assistito nello svolgimento dei rituali dalle *miko* (巫女), giovani donne nubili che prestano servizio nei templi in qualità di sacerdotesse. Si riscontra una certa reiterazione nelle interpolazioni ricamate nel tessuto della frase russa, fungendo apparentemente da ornamento, con la traduzione fornita direttamente nel testo, in realtà elementi che riproducono nel testo la specificità della cultura giapponese.

Come anticipato in principio a questo paragrafo, come Masa anche Fandorin si è ritrovato a cercare il suo posto in una realtà completamente sconosciuta. Tuttavia, a differenza dell'iniziale reticenza del giapponese verso l'apprendimento della lingua russa, desideroso di conoscere in profondità il mondo giapponese e di comunicare con la gente del luogo, deciso a strappare quel Velo di Maya che gli impedisce un contatto più profondo con quell'alterità ormai divenuta parte della sua vita, a differenza di altri occidentali di stanza a Yokohama – che costringevano i propri servitori giapponesi ad

²²² Divinità, spiriti o forze sovrannaturali, i *kami* (神) sono venerati nello Shintoismo. Possono essere antropomorfi, oppure risiedere nella natura come spiriti, possono essere antenati dei defunti oppure forze cosmiche. Non sono necessariamente immortali o onnipotenti, ma sono dotati di poteri in base al ruolo che svolgono e al luogo di origine. I templi shintoisti sono dedicati ad uno o più *kami*, sebbene sia credenza comune che queste divinità abitino non solo i templi, ma anche siti naturali considerati sacri.

²²³ Testo originale: «[...] синтоистский жрец-каннуси».

²²⁴ Testo originale: «[...] храмовая прислужница-мико».

²²⁵ Il *kosode* (小袖), lett. “piccola manica”, è un indumento tradizionale giapponese simile ad una tunica dalle linee essenziali, sia maschile che femminile, di solito indossato come sottoveste o sopra i vestiti. Simile alla forma di T dei *kimono*, è tuttavia più comodo e disponibile in varie lunghezze. Spesso è indossato con un *hakama* dagli uomini e dalle donne, come le *miko*.

²²⁶ L' *hakama* (袴) è un indumento tradizionale giapponese sia maschile che femminile, dall'aspetto di una larga gonna plissettata e legata in vita da lunghe fasce. Presenta tipicamente sette pieghe dal significato simbolico. È usato in cerimoniali religiosi e in discipline come il *kendō* (剣道), il combattimento con spade di bambù, l'arte marziale dell'*aikidō* (合気道) e il *kyūdō* (弓道), l'arte di tirare con l'arco, è inoltre parte dell'abbigliamento formale sia maschile sia femminile.

imparare la loro lingua – Fandorin si dedica ad improbabili e comiche lezioni di giapponese, in cui coinvolge anche Masa: “Masa li diceva in giapponese: occhio – *me*, fronte – *chitai*, bocca – *kuti*, sopracciglio – *maju*”²²⁷ (AKUNIN 2015e: 279), ovvero “*me*” (目), “*hitai*” (額), “*kuchi*” (口) e “*mayu*” (眉) in giapponese. Le traduzioni sono inscritte nel testo, in un fluido scorrere di contaminazioni giapponesi che, tuttavia, non interrompono il flusso narrativo, piuttosto sembrano arricchirlo. Il narratore esterno si trova sullo stesso piano del personaggio di Masa, e fornisce dunque un interessante resoconto delle sensazioni del giapponese nell’ascoltare la strana pronuncia del suo signore.

Le interpolazioni si prestano anche ad assolvere una funzione sinonimica e metaforica, così nel romanzo *Colui che ama la morte* leggiamo: “– *Tajfu-no me*. [...] – Esattamente. Una m-metafora molto precisa. L’occhio del tifone”²²⁸ (AKUNIN 2015d: 207). L’intricato tessuto narrativo si aggroviglia intorno alla misteriosa donna chiamata Smert’, apparentemente innocente, ma inspiegabilmente immischiata nei sordidi malaffari della Chitrovka. La metafora usata da Masa e tradotta da Fandorin tratteggia con sorprendente precisione il ruolo della donna nel romanzo, perché come l’occhio di un tifone – *taifū no me* (台風の目) – resta intangibile, nonostante il disastroso scenario che si profila tutt’intorno. Smert’ tesse infatti la sua ragnatela indisturbata, dietro le quinte, mentre svariati delitti avvolti nel mistero si susseguono nei bassifondi moscoviti. E ancora nello stesso romanzo: “‘Favola’ è novvero, giusto? — chiese Masa — *Tatoebanasi*? ”²²⁹ (AKUNIN 2015d: 100). Indagando sul misterioso omicidio di un uomo e della sua famiglia avvenuto alla Chitrovka, Masa partecipa alle indagini non solo fornendo supporto nei combattimenti, ma cercando di assistere il suo signore anche nella risoluzione del crimine. Tra le varie ipotesi, si profila anche un’idea assurda, una diceria che Masa prima definisce “*basnja*” e poi “*tatoebanashi*” (例え話) per accertarsi della correttezza della sua valutazione semantica della parola. L’uso del russo e poi del giapponese è funzionale, poiché marcatore del livello di conoscenza della lingua russa da parte del giapponese. L’uso prima del russo è incerto, mentre la lingua giapponese è usata per chiedere conferma a Fandorin della correttezza del

²²⁷ Testo originale: «Маса называл их по-японски: глаз – *мэ*, лоб – *хитаи*, рот – *кути*, бровь – *маю*».

²²⁸ Testo originale: «*Тайфу-но мэ*. [...] – Именно. Очень точная м-метафора. Око тайфуна».

²²⁹ Testo originale: «Басня — это неправда, да? — спросил Маса. — *Татобанаси*?».

termine. La traduzione della parola giapponese è fornita nella stessa frase, con un artificio che testimonia il virtuosismo della scrittura di Akunin.

I casi in cui l'interpolazione è tradotta direttamente nel testo sono dunque svariati e si ripresentano con costanza nella produzione di Akunin. Assistiamo allora ad un esempio particolarmente interessante nel romanzo *Semplicemente Masa*: “lo stemma del maestro del Kitodo — il carattere di ‘drago’, ‘tatsu’”²³⁰ (AKUNIN 2020: 17), viene rivelato nella prima parte del romanzo, dedicata al vero padre di Masa, il maestro del “Nobile Furto”, Shirakawa no Tatsumasa. Il lettore scopre così la storia che si nasconde dietro il misterioso tatuaggio a forma di *tatsu* (辰), “drago”, che Masa ha sopra l'ombelico, spesso usato come espediente per corteggiare le donne europee. L'eredità paterna, incisa sulla sua pelle, agisce da filo di congiunzione tra passato e presente, veicolando la progressiva demolizione del castello di menzogne sul quale si è basata la storia della sua nascita e della sua infanzia. Notiamo allora un'attenta costruzione del tessuto narrativo attraverso una lingua ibrida e sincretica, come espressione formale e stilistica del cronotopo dell'opera. Vorremmo soffermarci, a questo punto, sul termine *Kitodo*, nel romanzo descritto come l'arte della truffa e del rubare ai ricchi per donare ai poveri, il che rende Tazumasa una sorta di simulacro del leggendario Robin Hood che ha ispirato opere letterarie e prodotti della cultura di massa. Questo termine così come compare nel romanzo non trova riscontro né nel lessico giapponese standard, né in risorse lessicografiche, rendendo problematica un'identificazione certa dal punto di vista linguistico. D'altronde, l'assenza di riscontri nelle fonti non deve essere interpretata come un'imprecisione terminologica, bensì come il risultato di una complessa strategia narrativa e di una consapevole sperimentazione linguistica. La creazione di un termine artificiale, al quale si associa una sorta di dottrina spirituale, si iscrive nei procedimenti di mediazione linguistica che ricorrono nell'opera di Akunin nella rappresentazione dell'alterità. Insieme alle interpolazioni, la creazione di una nuova parola, estranea alla lingua normativa, si iscrive nel più ampio e denso sottotesto di elementi esotici ed opachi. In questo senso, possiamo interpretare la parola *Kitodo* come una forma pseudo-giapponese, perché foneticamente plausibile, sebbene non sia possibile determinarla né semanticamente né graficamente, viste le

²³⁰ Testo originale: «[...] герб мастера Китодо — иероглиф «дракон», «тацу»».

innumerevoli possibilità di combinazioni di *kanji*. In questo senso, il termine non serve a rimandare ad una dottrina storicamente o linguisticamente attestata, piuttosto evoca un'arte oscura, esoterica e misteriosa, associabile ad un orizzonte immaginativo orientale. Una pseudo-parola ascrivibile alla lingua giapponese opera allora come dispositivo narrativo e stilistico perché partecipa alla costruzione di un principio di verosimiglianza, pur mantenendo una deliberata ambiguità semantica che si inserisce nel più ampio gioco intertestuale e ironico caratteristico della scrittura di Akunin. La presenza di un termine apparentemente autentico, sebbene sia in realtà inverificabile produce, inoltre, un effetto di straniamento, accentuando il divario tra precisione erudita e finzione narrativa, e partecipando a quel raddoppio comico che emerge dal contrasto tra il registro serio della descrizione e l'opacità del referente culturale. Questo effetto straniante è alimentato e sorretto anche dall'appropriazione di interpolazioni giapponesi, usate in sostituzione di parole russe, pur in presenza di corrispettivi propri della lingua russa. Il risultato è una prosa ibrida anche nella componente grafica, frutto della sperimentazione linguistica e formale, una stilizzazione dirompente ma ordinata, che agisce sul piano strutturale e narrativo. Così, nel romanzo *Non dico addio* Masa e il suo padrone sono tornati in Russia dopo le vicende del romanzo *La città nera*, nel cui epilogo Fandorin è rimasto ferito alla testa, sprofondando in un coma apparentemente irreversibile e trasportato dal suo servo bardato di bende da capo a piedi come una sorta mummia egizia. In viaggio verso una Mosca turbata dai tumulti della guerra civile, sul treno diretto a quella che ormai Masa considera casa, i suoi pensieri sui suoi compagni di viaggio si arricchiscono di parole giapponesi:

“Si scambiano occhiate. Hanno deciso che sono un po' fuori di *atama*”, — si disse Masa e sospirò. Non usava la sua lingua madre da così tanto tempo che aveva iniziato a pensare in russo, ma ogni tanto inseriva mentalmente parole giapponesi per non dimenticare del tutto il *nippon-go*²³¹ (AKUNIN 2018: 16).

“*Atama*” (頭) sostituisce il russo “*golova*”, e “*nippon-go*” (日本語) il russo “*japonskij jazyk*” con una vera e propria sostituzione della lingua autoctona con l'idioma del Sol

²³¹ Testo originale: ««Переглядываются. Решили, что у меня *атама* набекрень», — сказал себе Маса и вздохнул. Он уже так давно не пользовался родным языком, что начал думать по-русски, но иногда мысленно вставлял японские слова, чтобы совсем не забыть *ниппон-го*».

Levante. Dopo anni trascorsi in Russia, Masa agisce e pensa come un russo, affermando persino di star perdendo il contatto la lingua madre, tanto da dover inserire nel suo flusso di pensieri di tanto in tanto delle parole giapponesi per non dimenticare la lingua madre. Le interpolazioni, inserite nel testo in russo non risultano aliene, piuttosto si fondono con coerenza, sostituendo alla perfezione la lingua russa, in una lingua ibrida, di cui Masa è il principale rappresentante nella produzione akuniniana. Seguendo questa pratica della sostituzione, ritornando, forse troppo repentinamente, alla scena del vagone in *Non dico addio*: “Non aveva ancora deciso se rompere il polso del maleducato *naradzumono*, quando gli avrebbe teso la mano, o semplicemente slogarlo. Ma il *naradzumono* lo sorprese [...]”²³² (AKUNIN 2018: 23–24), Masa si serve di questa parola giapponese – *narazumono* (ならず者) – per chiamare il furfante, e poi ancora lo definisce “un *dorobo* professionista”²³³ (AKUNIN 2018: 29). Nell’ultimo esempio il malvivente viene definito un “*dorobō*” (泥棒), ovvero un ladro; si dispiegano così progressivamente queste introduzioni arbitrarie di parole giapponesi nel parlato russo, pur tuttavia apparendo omogenee nell’eterogeneità di due sistemi linguistici che si incontrano. Sebbene non tradotte, il lettore può immaginare cosa significhino, oppure provare a dedurre e interpretare il passaggio, facendo appello a tutte le sue competenze e conoscenze. Ancora nella stessa opera, Masa informa che per tenere in forze il suo padrone lo nutre con del grasso di maiale: “Non se ne può mangiare troppo di questo disgustoso *kuso*, perché è ripugnante, ma conferisce forza”²³⁴ (AKUNIN 2018: 17). La parola “*kuso*” (糞) – che in questo caso possiamo tradurre “escrementi”, o “merda” – qui sostituisce il corrispettivo in russo e non è tradotto, ma relativamente comprensibile dal testo. Quando vengono usate parole giapponesi senza traduzione nelle conversazioni con altri personaggi, è comico come questi cercano di interpretarle senza conoscere il significato, impersonando, forse, il lettore akuniniano, vittima del gioco di allusioni e riferimenti linguistici dell’Autore. Nel romanzo *Incoronazione, o l’ultimo dei Romanov*, la narrazione ricrea il genere del diario e riporta il flusso di pensieri di Afanasij Stepanovič Zjukin, servitore di Georgij

²³² Testo originale: «Он еще не решил, сломать ли невежливому *нарэдзумоно* запястье, когда протянет руку, или только вывихнуть. Но *нарэдзумоно* его удивил [...]».

²³³ Testo originale: «[...] профессиональный *доробо* [...]».

²³⁴ Testo originale: «Много этого мерзкого *кусо* не съешь, потому что противно, а сил прибавляет».

Aleksandrovič Romanov. Zjukin agisce in qualità di aiutante/sabotatore di Fandorin nell'indagine che ruota intorno al rapimento di Michail Georgievič Romanov e che si ricollega ad un'indagine più estesa, che vede il protagonista all'inseguimento per tutta Europa del misterioso criminale Dottor Lind. Quando proprio il coinvolgimento del maggiordomo causa il fallimento di uno dei machiavellici piani di Erast Petrovič, risultando nella mancata cattura dell'astuto criminale, la reazione di Masa è furiosa e incontenibile: dopo aver apostrofato Zjukin con l'appellativo giapponese “*uragirimono*” (裏切り者), lett. “traditore”, assesta all'uomo un calcio alla testa, facendogli perdere i sensi. Svegliatosi pochi giorni dopo lo sfortunato evento: “Qui mi sono vergognato ancora di più, perché mi sono ricordato di come il signor Masa mi aveva chiamato con quella parola giapponese Uri... ugrimono?”²³⁵ (AKUNIN 2015c: 199). Cercando di ricordare la parola usata da Masa, l'uomo non la ricorda con chiarezza; tuttavia, non si tratta solo di una attenta ricostruzione di un flusso di pensieri, la pronuncia errata da parte di personaggi che non sono né Masa né Fandorin rappresenta un espediente narrativo, oltre ad una sperimentazione stilistica. La pronuncia errata manifesta simbolicamente l'esclusione degli altri personaggi dall'accesso ad una comprensione della cultura giapponese. Ciò, d'altronde, è simile ai tentativi dei personaggi e, per estensione del lettore, di comprendere la lingua giapponese:

Il giapponese sbatté il piattino sul tavolo e chinò la fronte così rapidamente verso la tovaglia che temetti, è forse un ictus? No, si rivelò un inchino. Abbassando la testa rotonda sulla stessa tovaglia, l'asiatico si rivolse a Foma Anikeevič con sentimento:

— Questa è parola di vero samurai. Foma-sensej, siete uomo nobile.

“Samurai” è un tipo di cavaliere giapponese, ho letto.

Non sapevo cosa significasse la parola “sensej”. Presumibilmente, una forma di rispetto orientale, come “cher maître”.

Foma Anikeevič rispose con un inchino cortese e il giapponese si raddrizzò.

— Dobbiamo aiutare mio padrone, — dichiarò nel suo strano ma perfettamente comprensibile russo. — Soro mio padrone può savare picoro odzi e onore di impero²³⁶ (AKUNIN 2015c: 80-81).

²³⁵ Testo originale: «Здесь мне сделалось ещё стыдней, потому что я вспомнил, как господин Маса назвал меня тем японским словом Uri... уримомо?».

²³⁶ Testo originale: «Японец бухнул блюдцем о стол и так стремительно наклонился лбом к скатерти, что я испугался — не апоплексия ли. Нет, оказалось, что это такой поклон. Склонив круглую голову к самой скатерти, азиат с чувством обратился к Фоме Аникеевичу:

— Это слова истинного самурая. Фома-сэнсэй, вы брагродный черовек.

«Самурай» — это такой японский рыцарь, я читал.

In questa passaggio tratto dal romanzo *Incoronazione*, Masa e Zjukin intrattengono una conversazione con gli altri membri della servitù sul progresso dell'indagine per la liberazione del giovane *zarevič*, qui chiamato da Masa “*maren'kogo odzi*”, ovvero “piccolo *ōji*”, unione tra un aggettivo russo e una parola giapponese; *ōji* (王子) significa, infatti, “principe” nella sua lingua madre. Il comportamento di Masa è filtrato dal flusso di coscienza di Zjukin, correlato dunque di commenti e informazioni sulle modalità con cui percepisce il giapponese e la sua cultura. In questo specifico estratto, vogliamo concentrarci sulle traduzioni esatte delle parole “*samurai*” – “*eto takoj japonskij rycar*” – e “*sensei*” – “*počitel'noe vostočnoe obraščenie navrode cher maître*”. Unite alla difficoltà di Zjukin, spesso espressa nel suo flusso di coscienza, di decifrare il russo di Masa, il personaggio riesce nondimeno a fornire due traduzioni semplici ma corrette delle interpolazioni, evidenziando la prospettiva e la decodifica russa del narratore. La scena è formalmente costruita per ricreare ed enfatizzare le difficoltà che insorgono dalla comunicazione interculturale tramite un narratore che, come il lettore, cerca di decifrare un “mondo sconosciuto”, fondato su codici linguistici e culturali che deve interpretare.

In ultima istanza, la lingua giapponese figura anche in un vasto e uniforme uso dei suffissi della lingua giapponese che si uniscono ai nomi o ai cognomi, come i suffissi *-san* (さん), *-kun* (君), il più volte menzionato *-sensei* e, più raramente, *-dono* (どの)²³⁷. Le interpolazioni assolvono dunque le funzioni più disparate, anche quando

Что означало слово «сэнсэй», мне было неизвестно. Надо полагать, какое-нибудь почтительное восточное обращение навроде cher maître.

Фома Аникеевич ответил вежливым поклоном, и японец распрямылся.

— Нада памагаць маему гаспадзину, — заявіў он на сваём диковинным, но ўполне понятным руском.

— Мой гаспадзін одзін модзет спасці маренькага одзі і чesнь імперіі».

²³⁷ In giapponese, i suffissi onorifici, *keishō* (敬称), sono strettamente legati all'etichetta giapponese ed indicano il grado di rispetto, la distanza sociale e il tipo di relazione. Vengono utilizzati dopo il nome o il cognome. L'onorifico *-san* è il più comune, assume una sfumatura neutra e rispettosa, non indica intimità ed equivale all'incirca all'italiano “signor / signora”. È usato tra adulti, colleghi, conoscenti, clienti. Il *-kun* è più informale e affettuoso, ed è tipicamente usato per riferirsi a giovani uomini nei contesti formali, ad esempio a studenti o impiegati giovani. Tra amici può indicare un livello di confidenza. È usato più raramente per le donne in contesti professionali. Il suffisso *-sensei* è molto rispettoso, e funziona sia come onorifico che, come titolo professionale, significa “maestro”. Infine,

non tradotte e dunque non funzionali alla struttura compositiva o ai fini dell'intreccio della trama, bensì agiscono da stilizzazioni per rimarcare la natura "altra" degli eroi, l'essenza ibrida dei personaggi e della narrazione. Tuttavia, è impossibile non notare l'evidente intento didascalico che permea la produzione di Akunin, come testimonia questo frammento tratto da *Colui che ama la morte*:

— Mi rivolgo a Masa con il "tu", e lui si rivolge a me con il "voi", perché in Giappone, padroni e servi possono parlare solo in questo modo e in nessun altro. Nell'etichetta giapponese, le sfumature del linguaggio sono regolamentate in modo molto severo. Esistono una dozzina di diversi livelli di cortesia, ognuno con le sue caratteristiche per ogni tipo di relazione. Rivolgersi a un servitore in un modo diverso da quello accettato è imbarazzante e persino un errore grammaticale²³⁸ (AKUNIN 2015d: 182).

Il giovane Sen'ka, co-protagonista del romanzo, è un giovanissimo ladruncolo dei bassifondi moscoviti, intrappolato in un misterioso ed intricato gioco di potere tra la misteriosa donna chiamata Smert' e una banda di sanguinari delinquenti, ritrovandosi successivamente, suo malgrado, coinvolto in un misterioso omicidio correlato. Dopo aver instaurato un ottimo legame con Masa, il giovane si interroga perché Fandorin lo tratti con così palese distacco. La rabbia del giovane per l'apparente ingiustizia si trasforma in un'occasione per riflettere sulla lingua giapponese, sui variegati registri di linguaggio e la severità dell'etichetta giapponese²³⁹. Sen'ka (e in questo caso anche il lettore) scopre finalmente il significato degli appellativi e dei suffissi inglobati dalla prosa di Akunin, un disvelamento che permette di interpretare il parlato dei suoi eroi giapponesi.

L'onorifico *-dono* è più arcaico e cerimoniale, per questo molto formale, ha origine dall'epoca dei samurai. È usato in documenti ufficiali, cerimonie e in contesti storici o letterari.

²³⁸ Testo originale: «— Мне я говорю «ты», а он мне «вы», потому что в Японии господин и слуга могут разговаривать только так и не иначе. В японском этикетке речевые нюансы очень строго регламентированы. Там существует с десяток разных уровней обращения на «ты» и «вы», для всякого рода отношений свой. Обратиться к слуге не так, как принято — нелепость и даже грамматическая ошибка»».

²³⁹ L'anzianità e la superiorità nei contesti familiari, lavorativi e accademici si riflettono in determinate formule grammaticali della lingua giapponese che, tra le lingue del mondo, presenta il più complesso sistema di forme onorifiche, il *keigo* (敬語) (DAVIES, IKENO 2002: 114-149).

2.2.3 Interpolazioni russo-straniere contaminate

La terza tipologia di interpolazioni teorizzata da Listrova-Pravda è costituita dalle interpolazioni contaminate di lingua russa e straniera, ovvero un testo russo costruito secondo le regole di una lingua straniera, violando di conseguenza le regole della lingua russa (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). Tali interpolazioni si manifestano in conformità delle leggi fonetiche e morfologiche di una lingua straniera, oppure come deviazioni della norma linguistica autoctona. Nel caso della prosa di Akunin, come le interpolazioni parziali, colpisce notare che anche le interpolazioni contaminate sono magistralmente inserite nel testo russo, risultando in una lingua russa “impura”, caratterizzata da violazioni della lingua russa normativa, particolarmente evidenti sul piano fonetico. L’eclettica e dissacrante penna di Akunin non mira alla sublimazione della lingua russa, piuttosto ad una sua endemica frammentazione, riflesso di una sperimentazione formale che si pone l’ambizioso obiettivo di traslare sul piano linguistico la natura ibrida della sua prosa. Lo *slovo*, frammentato e desacralizzato, subisce una contaminazione sfrenata e spericolata di lingue straniere, un’invasione tuttavia controllata che genera una lingua artificiale e sincretica, nata dall’unione di diversi sistemi linguistici, arricchendo la lingua russa, già di per sé squisitamente densa di simboli e dalla marcata portata immaginifica, di nuovi significati, nuove immagini, nuove identità. Emanazione di questa estetica ibrida e transculturale della lingua akuniniana è Masa, che nel cronotopo della saga di Fandorin apprende, non senza difficoltà e risvolti tragicomici, la lingua russa. Proprio nell’epopea fandoriniana assistiamo ai progressi di Masa, dal livello zero, in cui non parla e non comprende il russo, fino alla quasi totale russificazione del personaggio. Un’attenta stilizzazione si manifesta come un espediente stilistico per riprodurre determinate caratteristiche linguistiche per tipizzare i personaggi, oppure creare effetti satirici. Questi elementi assumono la funzione di marcatori che permettono al lettore di comprendere meglio il personaggio, nel caso di Masa la sua nazionalità e la sua cultura. Si percepisce chiaramente il contrasto tra il russo impeccabile di Fandorin e la parlata colloquiale e caratterizzata da un peculiare accento giapponese di Masa. Il discorso di Masa riproduce, infatti, con estrema precisione gli errori specifici dei parlanti giapponesi che

si approcciano allo studio del russo come lingua straniera. Proprio queste caratteristiche del linguaggio sono state selezionate da Akunin come marcatori, segni distintivi dell'alterità del personaggio e della sua identità. Akunin riproduce tutti questi casi di manifestazione dell'errore, ma per non appesantire il testo evita quasi sempre errori di tipo grammaticale e lessicale (alcune volte ci sono comunque), mentre gradualmente si osserva come il russo di Masa si evolve, tanto che dopo 40 anni passati al fianco del suo padrone l'accento scompare quasi del tutto, lasciando solo una leggera cadenza nella mancata distinzione tra [r] e [l].

Nel romanzo *La morte di Achille* siamo informati dei limiti comunicativi di Masa in terra russa, quasi un presagio della concatenazione di inganni e intrighi, tanto comici quanto tragici per l'indagine dell'eroe, che lo vedono vittima sacrificale, inconsapevolmente manipolato dai nemici del suo signore. Ingenuo sino alla stupidità, nei primi stadi del ciclo fandoriniano è affidabile combattente, nonché fedele alleato, ma singolarissimo e inaspettato punto debole dei piani congeniati da Erast Petrovič. L'intreccio è infatti ornato, per mezzo di meccanismi ludico-parodici, da momenti di incontro/scontro tra codici culturali, ritratti nei tentativi, spesso goffi e maldestri, ma profondamente autentici, di Masa di trovare il suo posto in una realtà, in un mondo, in una lingua non sue, di elaborare lo sradicamento dal paese natìo.

Le difficoltà di Masa nell'adattarsi alla vita russa, così diversa da quella giapponese, emergono, difatti, soprattutto al livello della lingua, indubbiamente uno degli ostacoli principali in ambito comunicativo e dunque non solo marcatore dell'alterità, ma anche fattore straniante. Akunin ricostruisce con notevole attendibilità le difficoltà fonetiche nell'apprendimento dei giapponesi della lingua russa e gli errori linguistici più comunemente commessi. Akunin "svilisce" il suo stesso personaggio per mezzo di meccanismi ora ironici, ora umoristici, ridicolizzando apertamente gli sforzi del suo eroe dietro una pretesa di verosimiglianza. Così, mentre le indagini sull'omicidio del generale Sobolev assumono sempre più l'aspetto di un'intricata ragnatela di bugie, sospetti e cospirazioni, particolarmente adirato con il suo servo, frustrato per la sua ancora scarsa conoscenza del russo, Fandorin gli chiede di imparare ottanta parole dal vocabolario che gli ha donato come punizione per una sua negligenza. Masa, che ritiene ingiusta questa punizione, afferma di aver già imparato

due parole per quel giorno: “*miras’ka*, che significa ‘rispettabile padrone’ e *kitajtik*, cioè il russo per ‘giapponese’²⁴⁰ (AKUNIN 2014a: 80). La dissonanza tra le parole in questione, “*milaška*” e “*kitajčik*”, e la traduzione di Masa riproducono un effetto indubbiamente comico. Proprio la dissonanza tra codici culturali e linguistici costituisce infatti uno dei principali strumenti di Akunin per la creazione di scene comiche, piacevoli al lettore, in cui la pomposità dei suoi personaggi viene meno, rendendoli più umani e meno iperbole di vari simulacri letterari. Secondo Masa, “*miras’ka*” significa allora “rispettabile padrone”, quando invece il suo significato letterale è “moroso”; “*kitajtik*”, invece, lo traduce con “giapponese” e non “cinesino”. Quest’ultimo esempio si inserisce alla perfezione nell’intricato ordito di riferimenti e allusioni in cui è intessuta la trama di Akunin. Masa traduce “*kitajčik*” come “giapponese” in virtù del fatto che si sente chiamare spesso in questo modo, perché erroneamente scambiato per un cinese. A livello del ritmo e dell’intonazione, innanzitutto, ricrea l’incapacità di ridurre i suoni e la coazione a uniformare la formazione sillabica, causata dall’influenza dell’armonia sillabica dei sillabari *hiragana* e *katakana*, che si manifesta in una parlata monotona e prolissa (ROGOZNAJA 2001: 116). Così la [l] e la [š] di “*milaška*” vengono pronunciate rispettivamente come [r] e [s’] a causa dei problemi nella realizzazione sonora e palatale nel russo giapponese. Attraverso il russo di Masa, Akunin riproduce gli esempi più interessanti dell’accento giapponese nel parlato russo. Proprio l’insieme di errori è universale e costituisce il cosiddetto accento giapponese (ROGOZNAJA 2001: 116). N. Rogoznaja attenziona gli errori più comuni dei parlanti nativi giapponesi alle prese con lo studio del russo come lingua straniera. Molto interessante, a nostro parere, lo studio degli errori compiuti sul piano fonetico, come le difficoltà di pronuncia del suono dolce [d’], sostituito con [dž’] e di [t’] con [tč’] nella parte finale delle forme verbali. Per i giapponesi risulta inoltre particolarmente difficile distinguere i suoni [s’] da [šč] e [r] da [l], così come i fonemi [b] e [v] nelle fasi iniziali dell’apprendimento. Secondo Rogoznaja, questi errori possono spiegarsi in relazione alla lingua madre, poiché in giapponese, rispetto al russo, il fonema [v] è debole, differendo per luogo di

²⁴⁰ Testo originale: «[...] *мираська*, что означает «уважаемый господин» и *китайтик* — это по-русски «японец»».

formazione, articolazione e intensità. Il suono giapponese [b] assomiglia a qualcosa d'intermedio tra il russo [v] e [p]. La mancata distinzione tra [r] e [l] e l'errore che ne consegue, ha origine dall'assenza di questi fonemi nella lingua giapponese e dal fatto che questi suoni sembrano fusi in un unico suono che per l'orecchio russo assomiglia a qualcosa tra [r] e [l]. Ulteriore difficoltà causata dall'accento giapponese è l'incapacità di produrre correttamente i suoni dolci [s'] e [d'] prima delle vocali frontali [i, e, ë, ju, ja]. Il sistema consonantico russo presenta una sfida particolarmente ostica per i discenti giapponesi, in particolare i nessi consonantici, dato il sistema fonetico giapponese basato sulle more, costituite dallo schema [consonante + vocale].

Il parlato russo di Masa riproduce con precisione proprio gli errori fonetici più comuni nei parlanti giapponesi, un'attenzione al dettaglio che non sorprende in uno scrittore come Akunin, fine conoscitore della lingua giapponese, meticoloso e metodico nella cura dei dettagli. Quando Tjul'panov appare per la prima volta sulla soglia di casa di Fandorin è accolto da Masa, che con umore nero e un russo ancora rudimentale esordisce con uno sgarbato “Che vuoi?”²⁴¹ (AKUNIN 2015b: 10), per essere poi prontamente corretto da un'adirata contessa Ariadna Arkad'evna Opraksina, amante di Fandorin: “Non ‘che vuoi’, ma ‘cosa desiderate!’”²⁴² (AKUNIN 2015b: 10). Corretto ma non intenzionato ad ascoltare l'ordine della donna, con la quale ha un rapporto conflittuale, opta per un più neutrale, ma non meno influenzato dall'accento giapponese “Cosa desideri?”²⁴³ (AKUNIN 2015b: 11). Ancora in *Incarichi speciali*:

“‘Giorno, Tjuri-san’, che significava ‘Buongiorno, signor Tjul’panov’. Per il giapponese era difficile pronunciare lunghe parole russe e la lettera ‘l’ rappresentava un vero ostacolo, così ‘Tjul’panov’ divenne ‘Tjuri’”²⁴⁴ (AKUNIN 2015b: 37).

Il passaggio si presenta come particolarmente interessante in relazione agli errori fonetici commessi da Masa. Il giapponese ha imparato a parlare in russo, ma l'idioma materno influisce ancora sulla sua lingua russa, altrettanto sulla sua personalità e le sue abitudini. Il fulcro del punto di vista narrativo è il giovane Tjul'panov che assume

²⁴¹ Testo originale: «Сево нада?».

²⁴² Testo originale: «Не «сево нада», а «что вам угодно!».

²⁴³ Testo originale: «Сьто чибе угодно?».

²⁴⁴ Testo originale: ««Добуро, Тюри-сан», что означало «Доброе утро, господин Тюльпанов». Японцу выговаривать длинные русские слова было трудно, а буква «л» и вовсе не давалась, поэтому «Тюльпанов» у него превратился в «Тюри»».

quasi il ruolo di traduttore delle “aliene” peculiarità linguistiche e culturali del giapponese. La parola “*dobro*” risulta allora nella pronuncia più semplice per il parlato giapponese [do-bu-ro], il cognome del giovane per le stesse motivazioni è accorciato in Tjuri con l’aggiunta del suffisso *-san* e il la sostituzione della [l] in [r]. L’esempio che segue, invece, è tratto dal romanzo *Tutto il mondo è teatro*: “— Oggi niente. Soro scrivono, che dopodomani c’è seconda pure-do-su-to-bu-renie — pronunciò con cura [...]”²⁴⁵ (AKUNIN 2010: 236). Il passaggio è denso di errori fonetici, in una perfetta ricostruzione dei modelli di produzione sonora in un discendente giapponese di lingua russa. Notiamo così la ricorrenza della sostituzione della [l] in [r] e della [s] dura e della [s’] dolce al posto della [š], [šu] di “*pišut*” in [sju]. La parola “*predstavlenie*” risulta particolarmente ostica perché lunga e dalle tante consonanti, Masa cerca allora di pronunciarla scandendola in sillabe. Akunin ricostruisce graficamente questo tentativo, così che il contrasto con la lingua russa normativa enfatizza il carattere comico e parodistico del linguaggio “deformato” dall’accento giapponese.

Il contrasto tra la lingua russa “di Masa” e un russo invece impeccabile, la giustapposizione di lingua pura e lingua contaminata da interpolazioni “aliene”, si manifesta con intento parodico e attraverso un evidente raddoppio comico in un passaggio dal romanzo *Colei che ama la morte*: “Che facenda, Korombina-san? — chiese lui raddrizzandosi. — Urugente-urugente o sempuricamente urugente? — Urgente-urgente, — rispose lei”²⁴⁶ (AKUNIN 2014c: 189). Kolombina, spirito indomito e ribelle che giunge dalla campagna nella vecchia capitale inseguendo un giovane amore (forse troppo) platonico. Entrata a far parte della società decadente di dilettanti *poètes maudits* “Amanti della morte”, conosce un avvenente uomo che si fa chiamare con il nome in codice “Principe Genji”, sempre accompagnato da un giapponese tracagnotto e dall’accento fastidiosamente marcato. Kolombina partecipa con la mal assortita coppia alle indagini sui misteriosi suicidi che ad uno ad uno riducono i membri della oscura società, che per Genji/Fandorin sono invece degli omicidi ben mascherati. Nel romanzo *Colui che ama la morte*, indagando su un misterioso e

²⁴⁵ Testo originale: «Сегодня нисево. Торько писют, сьто посрезавтра второе пуре-до-су-то-бу-рение, — тшательно выговорил он [...]».

²⁴⁶ Testo originale: «Какое деро, Коромбина-сан? — спросил он разогнувшись. — Сротьное-сротьное ири просто сротьное? — Срочное-срочное, — ответила она».

apparentemente inspiegabile omicidio nei bassifondi moscoviti, Fandorin chiede il parere di Masa, con il quale ha risolto svariati e altrettanto inspiegabili crimini:

— Omicidio per denaro è esucuruso. Questa famiglia era compuretamente povera. E è uno. Una crudertà teribire — non ha risparmiato nemmeno piccoro bambino. E sono due. C'era anche minaccia.

Siete stato voi stesso a dire, signore, che segno di omicidio maniacare è il rituare. E poi minaccia è stata eseguita? È chiaramente un rituare teribire. E sono tre. Assassino maniaco, senza dubbio. Come arora il Decoratore²⁴⁷ (AKUNIN 2015d: 98).

Nonostante l'accento di Masa sia ancora molto marcato, connotazione che accentua la sua alterità, la capacità di linguaggio si manifesta in un lessico eterogeneo e riflesso di una maturità linguistica notevole. Il giapponese dimostra infatti capacità argomentative complesse nel rispetto della sintassi e della morfologia normative della lingua russa. Il contrasto tra la correttezza e la proprietà di linguaggio, e la pronuncia ancora marcatamente “aliena” è ennesima manifestazione di quel gioco parodico con cui Akunin si prende gioco dei suoi stessi eroi. L'ingegno del nostro e l'attenzione quasi ossessiva al dettaglio si riflettono nel tentativo di Masa di imitare il vezzo linguistico del suo padrone, solito ad elencare e numerare con “raz”, “dva” e via dicendo, le sue deduzioni. L'imitazione della parlata fandoriniana, il russo fluente ma contaminato dall'idioma materno crea un suono deformato, estremamente comico. Nonostante ciò, in alcuni momenti il parlato di Masa è così contaminato, da rendere i suoi interventi un gioco di significati, un rompicapo linguistico, una lotteria di traduzioni. Nella *povest'* *Il fante di picche* il misterioso e abile affabulatore Momus, deciso a vendicarsi di Fandorin, si presenta nella dimora in via Malaja Nikitskaja fingendosi il conte Opraksin, coniuge ripudiato della bella Ariadna Arkad'evna. In casa sono presenti solo il fedele Masa e il pavido Tjul'panov, vittime perfette del ben congegnato raggiro. Masa si prende la colpa per le azioni del suo padrone, ovvero aver rubato la donna all'uomo: “Scusare, scusare. Io colpevole. Rubato vosutora molie”²⁴⁸ (AKUNIN 2015b: 65). Poiché “vaša” di “vostra moglie” suona nel russo storpiato di

²⁴⁷ Testo originale: «— Убийство дза деньги искрютаетца. Эта семья быра софусем нисяя. Это радз. Сумаседся дзестокость — дазе маренкького марьсика не подзярер. Это два. Есё градза. Вы сами говорири, господзин, съто признак маниакарьного убийства — ритуар. Затем градза выкарывачь? Ясно сумаседсий ритуар. Это три. Маниак убир, тотьно. Как тогда Декоратор».

²⁴⁸ Testo originale: «Избиниче, избиниче. Я биновата. Вася дзина украра».

Masa come “*vasja*”, Momus si chiede allora chi mai sia questo Vasja: “Momus non capiva cosa stesse borbottando l’asiatico e cosa c’entrasse un certo Vasja, ma era chiaro: come si addice a un vassallo giapponese, il cameriere era pronto ad assumersi la colpa del suo padrone”²⁴⁹ (AKUNIN 2015b: 66). La pronuncia errata di Masa agisce da catalizzatore per fraintendimenti e siparietti comici, magistralmente inseriti al momento giusto nel flusso narrativo. Il parlato russo di Masa subisce dunque i commenti degli altri personaggi, indicatore del livello di capacità linguistica raggiunto dall’eroe e ulteriore occasione per l’Autore di prendersi gioco di lui. In *Colui che ama la morte*, Sen’ka e i suoi compagni, dei ladruncoli che cercano di sopravvivere alla dura vita dei bassifondi moscoviti commettendo bravate e piccoli furti, derubano Fandorin del suo prezioso rosario di giada: “Dove sono perure? [...] — Non conosco nessuna perura! Per la mamma defunta! Per il Signore Gesù! Il cinese gli torse un po’ l’orecchio e spiegò: — Perine, verudi, su filo”²⁵⁰ (AKUNIN 2015d: 79). Purtroppo, in traduzione italiana è particolarmente difficile riprodurre il brillante *calembour* inscritto in questo passaggio del romanzo, poiché la pronuncia stramba di Masa trasforma “*čětki*” in “*tětki*”. Quando uno dei compagni di scorribande di Sen’ka viene catturato e interrogato da Masa, la sua pronuncia errata di “*čětki*” fa pensare al giovane che il giapponese stia facendo riferimenti ad una “tipa”, una “*tětka*” e non al rosario di giada che avevano rubato solo qualche giorno prima.

L’introduzione aliena di parole giapponesi, immerse nel testo russo, veicola con originalità interpretativa anche procedimenti metalinguistici, attraverso riflessioni sulle differenze tra la lingua russa e la lingua giapponese, talvolta agendo da anello di congiunzione. A riguardo, il romanzo *Yama*, narrato in prima persona da Masa, presenta un passaggio che riteniamo esemplare:

Sapete cosa? Forse, lo chiamerò alla russa: “Erasuto Petorobičči”. È molto lungo e stancante per l’occhio giapponese, e difficile da pronunciare per la lingua giapponese, ma mi piace di più così. Letteralmente, significa “Erast figlio di Pietro”, a simboleggiare la riverenza con cui i russi si riferiscono alla persona del padre – anche noi qui, con il nostro culto degli antenati, abbiamo qualcosa da imparare da questo. Sarei felice se la gente si

²⁴⁹ Testo originale: «Момус не понял, что бормочет азиат и при чем тут какой-то Вася, однако было ясно: как и положено японскому вассалу, камердинер готов взять вину господина на себя».

²⁵⁰ Testo originale: «Гдзе тётки? [...] — Не знаю никаких тёток! Мамкой-покойницей! Господом Исусом! Китаец ему ухо немножко крутанул и разъяснил: — Сярики, зерёные, на нитотьке».

rivolgesse a me non semplicemente come “Shibata-san”, ma come “Masahiro Tatsumasovič”, rendendo omaggio alla memoria di mio padre, scomparso da tempo²⁵¹ (AKUNIN 2023a:16).

Masa racconta lo svolgimento e il corso di un’indagine condotta anni prima insieme alla coppia Holmes/Watson, quando Erast Petrovič era ancora vivo; idealmente il romanzo si basa sugli appunti che il giapponese ha scritto all’epoca. Il passaggio apre ad una riflessione sulle difficoltà per un parlante giapponese di leggere e pronunciare il nome del suo signore, che risulta in uno *Erasuto Petorobičči* dall’effetto straniante. Quasi facendo intendere che il testo sia in realtà scritto in giapponese, Masa spiega il significato del patronimico nella lingua russa, suggerendo, allo stesso tempo, che anche la lingua giapponese per la sua speculare venerazione degli antenati dovrebbe adottare un simile sistema. Preferirebbe allora che al tipicamente giapponese appellativo “Shibata-san”, venisse chiamato piuttosto “Masahiro Tatsumasovič”. Quest’ultimo riferimento è fondamentale per inquadrare i due cronotopi presenti nell’opera, quello dei fatti narrati da Masa e il momento in cui scrive il diario. Le vicende narrate sono infatti precedenti, perché ambientate quando Fandorin è ancora vivo. Il riferimento al padre, Tatsumasa, invece, testimonia che il diario è stato scritto successivamente alla morte di Erast Petrovič e dopo le vicende del romanzo *Semplicemente Masa*, in cui l’eroe scopre che il suo vero padre non è un membro di un’antica banda *yakuza*, ma il leggendario maestro dell’arte del *Kitodo*, Shirakawa no Tatsumasa. Il riferimento metatestuale è evidente, un’allusione che mostra il *fil rouge* che lega tra loro le opere di Akunin e, allo stesso tempo, funge da commento e chiave di lettura per l’interpretazione della sua prosa.

²⁵¹ Testo originale: «Знаете что? Я, пожалуй, буду называть его на русский лад: «Эрасуто Петоробиччи». Это очень длинно и очень утомительно для японского глаза, а для японского языка труднопроизносимо, но мне так приятнее. Буквально это значит «Эраст сын Петра», знаменуя почтение, с которым русские относятся к персоне отца — тут даже нам с нашим культом предков есть чему поучиться. Я был бы рад, если бы ко мне обращались не просто «Сибата-сан», а «Масахиро Тацумасович», отдавая дань памяти моему родителю, которого давно уж нет».

2.2.4 Interpolazioni zero

Come suggerisce la designazione, con “interpolazioni zero” Listrova-Pravda si riferisce ai testi tradotti da una lingua straniera in russo e iscritti in un testo in lingua russa (SNIGIRĚVA, SNIGIRĚV 2014: 79). Tale tipologia è relativamente rara, perché supplisce alla difficoltà di incorporare queste interpolazioni linguisticamente aliene nel tessuto narrativo. Nei casi in cui figurano tali interpolazioni, queste sono accompagnate da indicazioni speciali dello scrittore per indicare che, idealmente, il testo è in una lingua “altra”.

Come si è già sottolineato nei paragrafi precedenti, in precisi momenti della saga di Fandorin, quando Masa non parla russo, le conversazioni tra i due eroi avvengono idealmente in giapponese. D'altronde, parliamo di un'intuizione più che giustificata se ci si attiene alle continue intromissioni dell'Autore nell'ordito della trama, intessuto con attenzione dal narratore per aggiornare il lettore sulle capacità linguistiche del maldestro giapponese. Ulteriore marcatore implicito emerge nelle fasi in cui Masa inizia ad acquisire una discreta conoscenza del russo, segnalato con evidente stilizzazione grafica attraverso gli errori di pronuncia, e risultato in un'eterogenea concatenazione di interpolazioni contaminate in lingua russa e in lingua giapponese, oggetto del sottoparagrafo precedente. Anche quando il russo di Masa è così fluente da conservare solo un'effimera vestigia dell'altrimenti marcato accento giapponese, tali sbavature influiscono nella costruzione della frase russa. La presenza in queste frasi di un testo in russo puro associato al personaggio di Masa può essere interpretata, forse azzardando, come una implicita traduzione del testo giapponese. Di certo, questi casi lasciano ampio spazio a supposizioni e interpretazioni, non potendo essere sostenuti da alcun commento del nostro Autore. D'altro canto, lasciano davvero poco spazio a congetture i passaggi testuali in cui Akunin evidenzia esplicitamente la lingua usata dai suoi eroi, sebbene ciò avvenga in casi che riteniamo particolarmente interessanti, perché servono determinati scopi narrativi.

Nel racconto *Il rosario di giada* dell'omonima raccolta leggiamo: “Il cameriere di Fandorin passò alla sua lingua madre [...]”²⁵² (AKUNIN 2007: 140). Evidente

²⁵² Testo originale: «Фандоринский камердинер перешел на свой родной язык [...]».

l'intervento dell'Autore nel marcare l'interpolazione, segnalata con un doppio marcatore, ovvero “*na svoj rodnoj jazyk*” e “*po-japonski*”, per fugare qualunque dubbio, persino a quel lettore che ignora che la lingua madre di Masa sia il giapponese. Sebbene Masa sappia parlare in russo, lui e Fandorin scelgono spesso di usare il giapponese in modo strategico, così da potersi confrontare liberamente senza rischiare di essere compresi dagli altri personaggi. Ancora nella stessa raccolta, ma questa volta nella *povest' Prima della fine del mondo* leggiamo: “[...] disse in giapponese: — La stessa cosa accadde nell'epoca Kan'ei, quando Tokugawa Iemitsu ordinò ai cristiani dell'isola di Kyūshū di rinunciare alla loro fede”²⁵³ (AKUNIN 2007: 483). In una comunità di vecchi credenti, discussioni teologiche coinvolgono anche Fandorin e Masa. L'intervento di Masa avviene in giapponese, probabilmente anche in questo caso per non farsi comprendere da altri che dal suo padrone, sebbene non per motivi di segretezza, il suo è infatti un riferimento alla rivolta di Shimabara, causata dalla repressione dello *shōgun* (将軍) Tokugawa Iemitsu nei confronti dei cittadini e dei samurai cristiani del Kyūshū²⁵⁴.

Nel romanzo *Il Carro di Diamante*, il primo volume è ambientato durante la Guerra russo-giapponese, Masa e Fandorin cercano quanto possibile date le circostanze di restare neutrali. Nonostante gli sforzi degli eroi, Fandorin viene suo malgrado coinvolto dalla polizia russa nella cattura del criminale Rybnikov, spesso soprannominato Akrobat per la sua strabiliante agilità. Leggiamo:

Poi arrivò Masa, senza fiato. Intuendo dall'espressione di Fandorin che stava per agire con decisione, si gettò la treccia finta dietro la spalla e sussurrò, con rabbia, in giapponese: — Interverrò solo se i sostenitori di Sua Maestà il Mikado proveranno a uccidervi. Ma se inizierete voi stesso a uccidere i sostenitori di Sua Maestà il Mikado, non contate sul mio aiuto²⁵⁵ (AKUNIN 2015e: 60).

²⁵³ Testo originale: «[...] сказал по-японски: — То же самое было в эпоху Канъэй, когда Токугава Иэмицу приказал христианам острова Кюсю отказаться от их веры».

²⁵⁴ Avvenuta nelle regioni di Shimabara e Amakusa (attuale Kyūshū), la rivolta di Shimabara (1637–1638) è stata una grande insurrezione contadina avvenuta nel periodo Edo contro i *daimyō* (大名) locali. I ribelli erano per la maggioranza contadini poveri, molti dei quali cristiani, oppressi dalla tassazione elevata, le carestie e le persecuzioni religiose. La rivolta fu duramente repressa dallo *shogunato* Tokugawa, avendo conseguenze decisive: il cristianesimo fu bandito definitivamente, la repressione religiosa si intensificò e lo *shogunato* accentuò la politica di isolamento del Giappone, il *sakoku* (鎖国), limitando fortemente i contatti con l'estero.

²⁵⁵ Testo originale: «Тут подоспел запыхавшийся Маса. Поняв по лицу Фандорина, что тот вот-вот приступит к решительным действиям, перебросил через плечо фальшивую косу, сердито зашептал по-японски:

In questa frase, con la parola “*Mikado*” (帝) Masa fa riferimento all'imperatore del Giappone. Riteniamo che l'eroe pronunci questa frase in giapponese con l'intento di rendersi incomprensibile a coloro che circondano lui e il suo padrone, e per evidenziare la sua affermazione, conferirle maggiore forza e carica emotiva.

Così come il suo fedele alleato, anche Fandorin parla in giapponese con il suo servo, spesso passando con naturalezza da una lingua all'altra:

— Masa! — urlò furiosamente Fandorin. — Masa!!!
Il mascalzone e boia apparve con l'accappatoio tra le mani, e si inchinò.
— Cosa desidera, signore?
— Te lo do io “cosa desidera”! — urlò Erast Petrovič, con la faccia completamente distorta per l'indignazione. — Per questo, ti farò squarciare il ventre! E non con un ferro da calza, ma con una bacchetta per il riso! Ti ho già spiegato, tasso senza cervello, che in Europa il bagno è una questione privata! Mi hai messo in imbarazzo e hai fatto bruciare di vergogna la signora! — Passando al russo, l'assessore di collegio urlò. — Chiedo perdono! Si accomodi, contessa, torno subito! — E di nuovo in giapponese. — Portami i pantaloni, la giacca, la camicia, vile seppia!²⁵⁶ (AKUNIN 2014a: 171).

Masa è appena giunto in Russia dal Giappone, per questo gli usi e i costumi europei gli sono completamente estranei. Così, mentre Fandorin è intento a rilassarsi facendo un bagno, ignorando le regole dell'etichetta e del pudore, permette alla sorella del defunto generale Sobolev di entrare a conferire con il suo padrone. Mortalmente imbarazzato, Fandorin urla prima in giapponese contro il suo servo, per poi abilmente passare al russo nel rivolgersi alla donna, imbarazzata quanto lui dell'incresciosa situazione e poi nuovamente in giapponese per dare ordini al giapponese. La compulsiva alternanza tra russo e giapponese veicola, tramite il mezzo linguistico, lo scontro tra i due codici culturali, evidenziando con un raddoppio comico le diverse

— Я вмешиваюсь, только если сторонники его величества микадо станут вас убивать. А если вы сами станете убивать сторонников его величества микадо, то на мою помощь не рассчитывайте».

²⁵⁶ Testo originale: «— Маса! — заорал Фандорин бешеным голосом. — Маса!!!

Появился мерзавец и палач с халатом в руках, поклонился.

— Что вам угодно, господин?

— Я тебе дам «что угодно»! — зашелся в крике Эраст Петрович, от возмущения совершенно потеряв лицо. — Вот за это я заставлю тебя вспороть брюхо! Да не вязальной спицей, а палочкой для риса! Я тебе, безмозглый барсук, уже объяснял, что в Европе ванна — дело интимное! Ты поставил меня в дурацкое положение, а даму заставил сгореть от стыда! — Перейдя на русский, коллежский асессор крикнул. — Прошу извинить! Располагайтесь, графиня, я сейчас! — И снова по-японски. — Подай брюки, сюртук, рубашку, гнусная каракатица!».

percezioni della vergogna e del pudore. Il repentino cambio di registro linguistico è usato come *priëm* anche in questo brano tratto dal romanzo *Yama*:

Come già detto, la conversazione si svolse in giapponese.

— Adesso è tutto chialo —, dichiarò Fandorin-dono con un'espressione soddisfatta. — La stlada sembrava lunga tle sjaku, ma si è livelata più colta.

— Volevate dire “La strada sembrava lunga tre ri, ma si è rivelata più corta di tre sjaku”, — lo corressi, passando al russo perché era difficile ascoltare come il signore storpiava la nostra lingua.

Ma mi infilò un dito nello stomaco e fui costretto a tacere, perché quando qualcuno ti colpisce forte nel plesso solare con un dito duro, è completamente impossibile inspirare o espirare.

— Lo so, il mio giapponese è peggiorato, — ammise Fandorin-dono (non riprodurrò più il suo accento, perché scrivere in katakana è troppo noioso), — ho persino confuso “ri” e “sjaku”, ma dovrai sopportarlo²⁵⁷ (AKUNIN 2007:665).

L'opera figura come la trascrizione retrospettiva da parte di Masa di un'indagine condotta con Fandorin anni prima. È proprio il giapponese a specificare la lingua in cui si svolge lo scambio, sebbene possiamo ipotizzare che il testo originale venga scritto in giapponese, come suggeriscono i marcatori “*našu reč*” e “*ne budu bol'she peredavat' ego akcent, potomu čto sliškom utomitel'no pisat' katakanof*”. Focalizzandoci sull'ultimo marcatore, possiamo affermare con cognizione di causa che il testo “originale” è scritto in giapponese dal rifiuto di Masa di continuare a scrivere in *katakana*, il sillabario di solito usato per le parole straniere, per riportare il marcato accento di Fandorin quando parla in giapponese. Il testo di Masa, dunque, è idealmente giapponese, così la pronuncia imperfetta di Fandorin è resa attraverso un russo storpiato ed evidenziando graficamente gli errori. In questo caso, risulta emblematica l'incapacità di riprodurre il suono [r], sostituito con [l]. Questa strategia evidenzia un ironico quanto paradossale scambio di ruoli: mentre Masa padroneggia ormai il russo quasi alla perfezione, Fandorin sta progressivamente dimenticando il giapponese. Si

²⁵⁷ Testo originale: «Как уже было сказано, беседа шла на японском.

— Тепель всо понатно, — с довольным видом объявил Фандорин-доно. — Долога казалась длинной в тли сяку, а оказалас колоче тлѣх ли. — Вы хотели сказать: «Дорога казалась длинной в три ри, а оказалась короче трѣх сяку», — поправил его я и перешел на русский, потому что тяжело слушать, как господин коверкает нашу речь.

Но он воткнул мне палец в живот, и я был вынужден замолчать, потому что, когда тебя со всей силы тыкают жестким пальцем в солнечное сплетение, совершенно невозможно ни вдохнуть, ни выдохнуть.

— Я знаю, мой японский стал нехорош, — признал Фандорин-доно (не буду больше передавать его акцент, потому что слишком утомительно писать катаканой), — я даже перепутал «ри» и «сяку», но тебе придется потерпеть».

ripropone qui un'inversione dell'usuale rapporto tra i due eroi, accentuata dai continui cambiamenti di registro, da cui traspare un'enfasi implicita sugli errori di Fandorin. Questo si manifesta in un uso strumentale sia del russo che del giapponese per mortificare e rendere i suoi eroi buffi personaggi in una commedia comica.

In ultima istanza, nella raccolta *Il rosario di giada*, ritroviamo un esempio interessante di interpolazione zero:

— C'è un biglietto per voi scarabocchiato dal vostro cinese.

— È giapponese.

Il messaggio, scritto con accurati caratteri giapponesi, recitava così:

“Ore 8:45, ottavo giorno del nono mese.

Un uomo di colore nella stalla dove vive il suo cavallo. A quanto pare, anche lui vive lì. Ha scolato una bottiglia di sakè americano e sta dormendo. Farò la guardia. È sul retro del campanile.

Il vostro fedele vassallo, Shibata Masahiro”²⁵⁸ (AKUNIN 2007: 376).

Il brano è denso di marcatori atti a definire la lingua in cui è scritto il messaggio e conferire a quest'ultimo un alto livello di autenticità e verosimiglianza. Un primo marcatore è “*akkuratnymi ieroglifami*”, associato alla ripetitiva e ridondante precisazione sulla nazionalità di Masa, che suggeriscono al lettore la lingua in cui è scritto il messaggio. Ulteriore indizio è costituito dall'interpolazione “*amerikanskogo sake*”, dove *sakè* è usato in sostituzione di “alcolico”, o “bevanda alcolica”, meno probabile che serva a sostituire un preciso alcolico di cui Masa non ricorda il nome. In Occidente, infatti, si definisce erroneamente con “*sakè*” (酒) il tipico liquore nipponico a base di riso, il cui nome corretto è in realtà *nihonshu* (日本酒), mentre la parola *sakè* è generica e definisce qualsiasi bevande alcolica. Infine, intendiamo attirare l'attenzione sull'ultimo marcatore, la firma di Masa alla fine del messaggio, scritta secondo la tradizione giapponese, ovvero con il cognome e poi il nome. Il gioco con il lettore si sviluppa qui su più livelli, a partire dalla marcatura della lingua utilizzata, per concludersi con la firma di Masa, mentre *sakè* costituisce il nucleo centrale. Il termine

²⁵⁸ Testo originale: «— Вам записка с каракулями от вашего китайца.

— Он японец.

В послании аккуратными иероглифами сообщалось следующее:

«8 часов 45 минут утра восьмого дня девятого месяца.

Черный человек в сарае, где живет его лошадь. Сам он, похоже, тоже там живет. Выдул бутылку американского сакэ и спит. Караулю. Это на задворках башни с колоколом.

Ваш верный вассал Сибата Масахиро»».

assume una funzione fondamentale, poiché non serve principalmente a marcare la lingua in cui è scritto il biglietto, già chiaramente definita dalla voce di Fandorin e, dunque, di Akunin. L’inserimento dell’interpolazione veicola un gioco attraverso il quale l’Autore sfida il suo lettore a ricostruire nella sua prosa una sorta di “rompicapo della cultura giapponese”.

2.2.5 *Il Giappone come paratesto*

Il giapponese quale elemento estraneo alla lingua russa, nonché leitmotiv della scrittura di Akunin, si estende nella produzione del nostro in una contaminazione così tentacolare da proiettarsi all’interno e all’esterno del testo. Come detto, una delle manifestazioni più evidenti è la summa delle interpolazioni giapponesi, organizzate in una lingua ibrida col fine di creare una narrativa transculturale sin dall’unità minima del testo. La componente ibrida è endemica e plasma con sorprendente potenza creativa il testo di Akunin. A riguardo, un brillante esempio è rappresentato dai nomi dei personaggi, alcuni frutto di inconsuete coincidenze tra la lingua russa e la lingua giapponese, altri metafore sintetiche della personalità o dei processi di costruzione del personaggio.

Questa estesa sequela di nomi deliberatamente evocativi inizia con “Boris Akunin”, uno dei tanti doppi di Čhartišvili. *Akunin* è infatti un vocabolo della lingua giapponese, il cui significato è rivelato nel romanzo *Il Carro di Diamante*²⁵⁹, chiave per l’interpretazione dell’enigma che si cela dietro tutti gli antagonisti che popolano le opere di Akunin. Il travestimento risulta al contempo in un disvelamento, perché

²⁵⁹ “Un akunin è come un evil man o un villain!, — cercò di spiegare Asagawa. — Ma non proprio... Non credo che ci sia una traduzione esatta in inglese. Un akunin è un malvagio, ma non è un uomo meschino; è un uomo forte. Ha le sue regole, che si impone da solo. Non sono in linea con le prescrizioni della legge, ma un akunin rischierebbe la vita per far rispettare le proprie regole, ed è per questo che ispira non solo odio, ma anche rispetto.

— Non esiste una parola simile nemmeno in russo, — ammise Fandorin dopo averci pensato un po’”. Testo originale: «Акунин — это как evil man или villain!, — попробовал объяснить Асагава. — Но не совсем... Мне кажется, в английском языке нет точного перевода. Акунин — это злодей, но это не мелкий человек, это человек сильный. У него свои правила, которые он устанавливает для себя сам. Они не совпадают с предписаниями закона, но за свои правила акунин не пожалеет жизни, и потому он вызывает не только ненависть, но и уважение.

— Такого слова нет и по-русски, — подумав, признал Фандорин» (AKUNIN 2015e: 272–273).

trasfigurazione del testamento artistico del nostro Autore, che invita a cercare non solo i vari antagonisti che costellano le sue opere, ma anche a rintracciare gli interventi dell'Autore, del vero *Akunin*, la voce che si intromette nella narrazione e prende il posto di quella del narratore.

Indagando i nomi dei personaggi, il soprannome di Masa alla sua prima apparizione in *Il Carro di Diamante* è Tanuki, perché il suo aspetto fisico e la sua natura è molto simile a quello dell'omonima creatura, un cane procione giapponese, ma anche spirito del folclore nipponico, una buffa creatura mutaforma²⁶⁰. Nel medesimo romanzo, il cognome del console russo a Yokohama, Doronin, e del suo assistente Shiota, sono curiosamente simili a parole presenti in entrambe le lingue. L'assonanza crea una comica, ma imbarazzante situazione per un giovane Fandorin sbarcato in Giappone:

Shiota è un nome. Quando sono arrivato qui per la prima volta, avevo una terribile nostalgia di casa. Tutti i giapponesi mi sembravano uguali; i loro nomi sembravano un gergo incomprensibile. Ero seduto qui tutto solo soletto, e non c'era nemmeno un consolato. Non una parola russa, non un volto russo.

Così ho cercato di circondarmi di nativi i cui nomi mi suonassero più familiari. Il mio servitore era Mikita. È scritto con tre ideogrammi e significa "Campo con tre alberi". Il mio traduttore è diventato Shiota, che in giapponese significa "Campo bianco"²⁶¹ (AKUNIN 2015e: 182-183).

Afflitto dalla nostalgia per la patria, giunto all'altro capo del mondo, il console si è circondato di un personale con nomi che suonano vagamente russi. Il suo cameriere personale si chiama allora Mikita (三木田), dal suono russo ma dal significato "campo con tre alberi" e il suo assistente, appunto Shiota (白田), il cui nome ricorda il russo "sirota", "orfano", sebbene in giapponese significhi letteralmente "campo bianco"; la sua concubina si chiama Obayashi, simile al russo "obajanie", "fascino". Proprio Doronin evidenzia come certi suoni assumono una forzata polisemia, se osservati dalla

²⁶⁰ Nell'opera *Il mio calendario* leggiamo a riguardo: "Assomiglia all'eroe dei miei romanzi, Masa, soprannominato "Tanuki". Testo originale: «Похож на героя моих романов Масы, у которого была кличка «Тануки»» (AKUNIN 2023c: 438).

²⁶¹ Testo originale: «Сирота — это имя. Когда я только-только приехал сюда, ужасно тосковал по Родине. Все японцы были для меня на одно лицо, их имена казались тарабарщиной. Я сидел тут один-одинешенек, еще и консульства никакого не было. Ни звука русского, ни русского лица. Вот и старался окружить себя туземцами, имена которых звучали бы породнее. Лакей у меня был Микита. Пишется тремя иероглифами, означает «Поле с тремя деревьями». Переводчиком стал Сирта, это по-японски «Белое поле»».

prospettiva di entrambi i sistemi linguistici, proponendo come ulteriore esempio proprio il suo cognome: “‘doro’ significa ‘sporco’, mentre ‘nin’ significa ‘uomo’. ‘Uomo sporco’ che significa per il console di una grande potenza?”²⁶² (AKUNIN 2015e: 183). Il passaggio continua con Fandorin chiede, incuriosito, come si pronuncia Russia in giapponese:

— Niente di buono. È scritto con due caratteri:

Ro-koku, “Paese stupido”. La nostra ambasciata sta conducendo da anni una dura battaglia diplomatica per convincere i giapponesi a usare un ideogramma diverso, “ro”, che significa “rugiada”, nei loro documenti. Così sarebbe più bello: “Paese della rugiada”²⁶³ (AKUNIN 2015e: 183).

All’epoca dei fatti narrati ne *Il Carro di Diamante*, la Russia era chiamata *rokoku* (魯国) o *rokoku* (露国), e sebbene la pronuncia sia del tutto identica, i due nomi differiscono per il primo *kanji*, ovvero “ro”. Nel primo caso, “ro” corrisponde al significato di “stupido”, il secondo reca il significato di “rugiada”, il che farebbe della Russia o un “paese stupido”, oppure il “paese della rugiada”. Oggi, la seconda alternativa è indicata come primo lemma nei dizionari giapponesi, realizzando così il desiderio del console Doronin, in un’affermazione velatamente ironica che funge da filo conduttore tra passato e presente, un’allusione, forse, ai rapporti contemporanei tra Russia e Giappone. Evidenziamo, tuttavia, che oggi il Paese è più comunemente noto come *roshia* (ロシア), scritto in sillabario *katakana*.

Vogliamo ora soffermarci su un altro nome di personaggio spiegato con chiarezza nel testo. Sempre ne *Il Carro di Diamante* veniamo introdotti al personaggio del ricco e potente Don Tsurumaki, una figura che, si dice, unisce in sé il meglio dell’Oriente e dell’Occidente, archetipo, dunque, di una nuova tipologia di uomo giapponese, emanazione del rinnovato spirito politico e culturale istaurato dalla Restaurazione Meiji. Don Tsurumaki era in origine un uomo semplice, nato nel villaggio di Tsurumaki, a nord di Yokohama, il suo nome era Jirō, letteralmente “secondo figlio”.

²⁶² Testo originale: «[...] «доро» значит «грязь», а «нин» — «человек». «Грязный человек», каково для консула великой державы?».

²⁶³ Testo originale: «— Ничего хорошего. Пишется двумя иероглифами: Ро-коку, «Дурацкая страна». Наше посольство уже который год ведет сложную дипломатическую борьбу, чтобы японцы использовали в документах другой иероглиф «ро», означающий «роса». Тогда получилось бы красиво: «Страна росы»».

L'uomo non aveva un cognome, poiché fino alla metà del XIX secolo tale diritto era unicamente ad appannaggio delle caste dei nobili e dei samurai e, dunque, precluso al popolo. I cognomi derivavano spesso da nomi di luoghi o da potenti clan, di solito legati alla famiglia imperiale o a potenti famiglie nobili, simbolo del proprio lignaggio (BENEDICT 2019: 32). Dopo la Restaurazione Meiji, avere un cognome divenne obbligatorio, così l'allora Jirō adottò come cognome il nome del suo villaggio natale:

Per aggiungere un tocco di grandiosità, al suo nome aggiunse il carattere “don” – “nuvola”, diventando Donjirō, ma col tempo, il finale fu in qualche modo dimenticato, lasciando solo Don-san, che significa “Signor Nuvola”. Assomiglia davvero a una nuvola. Rumoroso, ampio, fragoroso. Il più anti-giapponese di tutti i giapponesi²⁶⁴ (AKUNIN 2015e: 249).

Al comune nome Jirō ha aggiunto successivamente il *kanji* di “don” (曇), “nuvoloso”, sebbene Akunin lo traduca direttamente come “nuvola”, che in giapponese si dice “*kumo*” (雲). Doronin sostiene che il nome calza a pennello, vista la sua personalità rumorosa. Insieme al personaggio di Don Tsurumaki, conosciamo anche la bellissima cortigiana O-Yumi che si rivelerà poi l'identità-copertura della *kunoichi* Midori:

Una cortigiana. Una “Signora delle Camelie”, ma di prim'ordine. O-Yumi ha iniziato nel bordello locale, “Numero Nove”, dove ha ottenuto un successo strepitoso. Ha imparato l'inglese perfettamente, ma sa comunicare anche in francese, tedesco e italiano. È fuggita dal bordello ed è diventata un uccellino libero: sceglie da sola con chi stare e per quanto tempo. Vedete ha un fermaglio a forma di arco? “Yumi” significa “arco”. Un riferimento a Cupido, forse²⁶⁵ (AKUNIN 2015e: 254).

O- è un onorifico apposto davanti a nomi e sostantivi, *yumi* (弓) significa “arco”, un riferimento all'arco di Cupido e alle arti dell'amore di cui O-Yumi/Midori è una maestra.

²⁶⁴ Testo originale: «А к имени для импозантности прибавил иероглиф «дон» — «туча», и превратился в Дондзиро, но со временем окончание как-то позабылось, остался только Дон-сан, то есть «господин Туча». Он и вправду похож на тучу. Шумный, широкий, громоподобный. Самый неаппонский из всех японцев».

²⁶⁵ Testo originale: «Куртизанка. «Дама с камелиями», но наивысшего разряда. О-Юми начинала в здешнем борделе «Девятый номер», где пользовалась бешеным успехом. Отлично выучила английский, но может объясниться и по-французски, и по-немецки, и по-итальянски. Из борделя упорхнула, стала жить вольной птичкой — сама выбирает, с кем и сколько ей быть. Видите, у нее закладка в виде лука? «Юми» значит «лук». Должно быть, намек на Купидона».

Poiché in Giappone vi è credenza comune che al nome sia indissolubilmente legato un certo destino, al principio di una nuova vita, ormai separatosi dalla sua vita precedente al fianco di Fandorin e lontano dalla Russia, Masa cambia il suo nome, o meglio, i *kanji* del suo nome:

Il funzionario che emise il passaporto chiese con quali caratteri dovesse essere scritto il nome del rimpatriato. — “Shiba-ta” — “Campo d’erba”, giusto? Era così che un tempo si scriveva il cognome, nel modo più ordinario. Ma per la sua nuova vita, Masa decise di scegliere una grafia diversa, più appropriata per un *rōnin* solitario. — No, “Shi-bata”, “Vessillo della Morte”. Anche il suo nome personale, “Masahiro”, ora aveva un aspetto diverso: invece di “Vera Ampiezza”, divenne “Bella Ricerca”. Perché la Bellezza è superiore alla Verità, e dopo i sessant’anni, una persona deve passare dall’ampiezza e dall’espansione a una Ricerca mirata del significato ultimo della vita²⁶⁶ (AKUNIN 2020: 85–86).

In origine il cognome di Masa significava “campo d’erba”, perché composto dai *kanji* di “*shiba*” (芝) “prato” e “*ta*” (田) “campo”. Deciso ad affermare il nuovo corso che intraprenderà la sua vita ora che è diventato un *rōnin* (浪人), un samurai senza padrone, sceglie il cognome “*shi*” (死), “morte”, e “*bata*²⁶⁷” (旗), “bandiera”, ovvero “vessillo della morte”. Poiché la sua vita è destinata a cambiare radicalmente, persino il suo nome subisce un cambiamento di grafia: dai *kanji* di “*masa*” (正), “vero/corretto”, e “*hiro*” (広), “ampio/vasto”, dunque “vera ampiezza”, decide di chiamarsi “bella ricerca”, ovvero “*masa*” (美), “bello/armonioso”, e “*hiro*” (博), “studio/ricerca/erudizione”. Il nuovo nome rappresenta allora la metafora della nuova destinazione che sta per intraprendere nell’ultimo segmento della sua vita, una ricerca per comprendere il significato ultimo della vita.

Superando i confini dell’opera fandoriniana, ritroviamo nomi giapponesi anche in altre saghe letterarie di Akunin, nella forma di soprannomi o dei nomi in codice per

²⁶⁶ Testo originale: «Чиновник, выписывавший паспорт, спросил, какими иероглифами пишется имя репатрианта. — «Сибата» — «Травяное поле», да? Когда-то фамилия так и писалась, самым заурядным образом. Но для новой жизни Маса решил избрать иное написание, более уместное для одинокого ронина. — Нет, «Сибата», «Знамя Смерти». По-другому теперь выглядело и личное имя «Масахиро»: вместо «Правдивой Широты» — «Красивый Поиск». Потому что Красота выше Правды, а после шестидесяти человеку пора переходить от широты и экспансии к прицельному Поиску окончательного смысла жизни».

²⁶⁷ “*Bata*” è la lettura di “*hata*” dopo che ha subito il fenomeno fonetico del *rendaku* (連濁), cioè la sonorizzazione della consonante iniziale all’interno di parole composte, realizzata graficamente tramite i segni diacritici chiamati *dakuten* (濁点) (゛).

personaggi russi. È il caso, ad esempio, del romanzo *F.M.*, in cui il principale antagonista di Nicholas Fandorin, tra le varie identità, assume quella di Inuyasha. Il nemico di Fandorin e Masa nel romanzo *Yama* si chiama Emma: “— Mi chiamo Jan’lo, nella vostra lingua, in giapponese, Emma [...]. — In realtà sono varianti del nome indiano “Yama”. — So chi è. Il dio della morte e il signore dell’Inferno [...]” ²⁶⁸ (AKUNIN 2023a: 320). Ne *Il falco e la rondine* il pappagallo protagonista “del romanzo nel romanzo” si chiama Andoku, che significa “Solitudine Pacifica”, uno dei personaggi del romanzo *La scassinatrice dell’anima* ha il nome in codice di “Samurai” e, infine, nel romanzo *Morte da cane*, persino la battaglia di Tsushima diviene un soprannome:

Poco prima di sera, arrivò da Mosca Sima Cukanova, la figlia del compianto classico della letteratura per l’infanzia. Qui tutti la chiamavano “Tsushima” — era leggermente strabica e terribilmente goffa, un disastro vivente: rovesciava sempre tutto, versava cose, e inciampava sul nulla²⁶⁹ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 296-297).

Il soprannome della donna è motivato dalla sua goffaggine e dal suo aspetto, un disastro ambulante come altrettanto disastrosa è stata per i russi la battaglia di Tsushima durante la Guerra russo-giapponese.

La lingua giapponese permea e influenza la scrittura di Akunin sin dal paratesto, manifestandosi così come un elemento sia interno che esterno al testo, è insieme contenuto e cornice. Una delle emanazioni più evidenti sono i titoli; ad esempio, nel romanzo *Il Carro di Diamante*, il primo volume è diviso in tre parti, il cui titolo è in lingua giapponese, sebbene in translitterazione russa: “*kami-no-ku*” (上の句), “*naka-no-ku*” (中の句) e “*shimo-no-ku*” (下の句). Ancora più curiosa e particolare è la presenza di simboli del sillabario *hiragana* quale introduzione dei capitoli del primo volume. Partendo dal primo capitolo possiamo ricostruire un *haiku*: *tonbotsuri/kefu ha doko made/ittayara*, ovvero il componimento della poetessa Fukuda Chiyo-ni, chiave

²⁶⁸ Testo originale: «— Меня зовут Яньло, по-вашему, по-японски, Эмма, [...] — Это, собственно, варианты индийского имени «Яма». — Я знаю, кто это. Бог смерти и владыка Ада [...]».

²⁶⁹ Testo originale: «Перед самым вечером из Москвы приехала Сима Цуканова, дочь покойного классика детской литературы. Здесь все звали ее «Цусима» — она немного косила и была ужасно неуклюжа, ходячая катастрофа: вечно всё опрокидывала, проливала, спотыкалась на ровном месте».

per l'interpretazione dell'intero romanzo e oggetto d'analisi del capitolo successivo (cfr. § 3.1.1). Ancora nello stesso romanzo, molti capitoli del secondo volume presentano dei vocaboli giapponesi traslitterati in russo, ritroviamo allora i capitoli “Il vecchio riscio” (“Staraja kuruma”), dove la parola “*kuruma*” (車) significa lett. “macchina”, sebbene nel contesto del romanzo significhi “riscio”; nel capitolo “Il dado blu ama il gaijin” (“Sinjaja kost’ ljubit gajdzina”), la parola “*gaijin*” è la forma abbreviata di “*gaikokujin*” (外国人), che significa “straniero”. Continuiamo con i capitoli “Scintille sulla lama della katana” (“Iskri na klinke katany”), dove figura la parola “*katana*” (刀) declinata al genitivo; il capitolo “Cuore di mamushi” (“Serdce mamusi”), dove “*mamushi*” (蝮) fa riferimento ad una tipologia di vipera che si può trovare in Giappone; il capitolo “Scienza del jojutsu” (“Nauka dzëdzucu”), dove per “*jojutsu*” si intende una misteriosa arte dell’amore, invenzione di Akunin. Ritroviamo poi la parola “*sakè*” nel titolo del capitolo “Sakè versato” (“Prolitoe sake”) e, infine, la parola “*akunin*” nel titolo “Il vero akunin” (“Nastojasčij akunin”). Parole giapponesi costituiscono anche i titoli di racconti, come la *povest’ Shigumo* (*Sigumo*) della raccolta *Il rosario di giada*, dove Shigumo è, apparentemente, una creatura del folclore giapponese, in realtà invenzione di Akunin. Nello *sbornik Pianeta acqua* ci sono due capitoli intitolati “Via del katakiuchi” (“Put’ katakiuti”) e “Un terribile errore” (“Chidoi matigai”), in cui ritroviamo le parole “*katakiuchi*” (敵討), “vendetta”, e “*hidoi machigai*” (酷い間違い), “terribile errore”. Nel romanzo *Non dico addio*, il sottotitolo del capitolo “La verità nera” (“Čërnaja pravda”) è “Ku areba raku ari”, un neologismo giapponese, analizzato in precedenza in questo capitolo (cfr. § 2.2.2), e un altro è “Il ki gioca a nascondino” (“Ki igraet v prjatki”), in cui è presente la parola “*ki*”. Nel romanzo *Morte da cane* due sezioni presentano il titolo “Seijitsu” (“Sejdzicu”), dove “*seijitsu*” (誠実) significa “sincerità”, e nel romanzo *F.M.* il capitolo “Fukai mori” è il titolo di una canzone legata all’anime *Inuyasha*; infine, il settimo capitolo del romanzo *Fantascienza* (*Fantastika*²⁷⁰) è intitolato “Sensei”. Il primo romanzo della serie *Piovra* si intitola *La rana di Bashō*, un riferimento al poeta Matsuo Bashō, più due capitoli del medesimo intitolati “La rana di Bashō” (“Bakaki

²⁷⁰ Boris Akunin, *Fantastika* (Mosca: Zacharov, 2005).

Basë”), dove “*babaki*” è la parola georgiana per “rana”, e “Il rospo con Bashō” (“Žaba s Basë”). Il romanzo *Yama* presenta il sottotitolo “Emma-monogatari”, dove “*monogatari*” (物語) è un genere letterario giapponese; invece, Emma è un riferimento al dio degli inferi, Enma o Emma, un immediato collegamento al titolo dell’opera, poiché “*Jama*” è in realtà la traslitterazione russa di “Yama”, il dio degli inferi secondo il Buddismo e l’Induismo, la cui incarnazione giapponese è il temibile dio Enma. In *Semplicemente Masa* troviamo molti capitoli con parole giapponesi in interpolazione: “La notte del renga” (“Večer renga”), un riferimento al genere poetico del “*renga*” (連歌), un altro “Il Kitodo e l’akunin shōki” (“Kitodo i akunin-sēki”) e, in ultima istanza, i capitoli “L’amore di un kitsune” (“Ljubov’ kicune”) e “Non ci sarebbe stata fuku” (“Ne bylo by fuku”), dove appaiono rispettivamente le parole “*kitsune*” (狐), “volpe”, e *fuku* (福), “fortuna/prosperità”.

Nella prosa di Akunin, il paratesto costituisce, dunque, un’ulteriore possibilità di incontro e comunicazione tra la cultura russa e la cultura giapponese. Il racconto *La prigioniera della torre*, come già detto in precedenza, è costituito dall’alternanza di punti di vista nella forma dei diari di Watson e di Masa. Così, la numerazione dei capitoli alterna numeri romani per evidenziare le parti del dottor Watson, invece le parti di Masa sono contrassegnate in numeri in *kanji* e dall’utilizzo di un font differente: *roku* (六) il numero sei, *hachi* (八) numero otto, *kyū* (九) numero nove, *jūichi* (十一) undici, *jūgo* (十五), ovvero quindici e infine *jūnana*, (十七) diciassette. Nel romanzo *La città nera*, Fandorin si dedica alla scrittura di un *nikki* (日記), ossia di un diario nello stile giapponese. Le sezioni, pur interrompendo il flusso della narrazione, non risultano avulse dall’intreccio, merito della brillante capacità di Akunin di padroneggiare diversi generi letterari per fonderli insieme in una prosa ibrida. Il diario di Fandorin si compone di tre sezioni, eterogeneamente inscritte nella trama che chiama “*derevo*”, “*klinok*” e “*inej*”, quindi albero, lama e gelo, marcate dall’utilizzo di un altro font e introdotte da tre *kanji* che ricreano in giapponese le parole russe, ovvero “*ki*” (木), “*katana*” o “*tō*” (刀) e “*shimo*” (霜) (cfr. § 3.1.1).

In ultima istanza, il paratesto si manifesta anche in un *kanji* posto nella pagina introduttiva del romanzo *Morte da cane* e in un interessante disegno che raffigura

Akunin in principio alla raccolta *Il rosario di giada*. Nel primo caso facciamo riferimento al *kanji* di “*ōshi*” (横死), letteralmente “morte da cane”, ma spesso utilizzato con il significato di “morte violenta”. L’immagine raffigurante Akunin, invece, è un’illustrazione di Igor’ Sakurov, in cui lo scrittore è disegnato – in uno stile realistico – in una stanza in stile giapponese, seduto ad un tavolino basso, mentre con un pennello scrive su un foglio i *kanji* della parola “*akunin*”. L’immagine ricorda una delle poche testimonianze fotografiche sopravvissute sino alla nostra epoca dello scrittore giapponese Akutagawa Ryūnosuke (cfr. § Appendice 2).

2.3 Incontri (e scontri) culturali: il codice culturale giapponese e il dialogo con la cultura russa

L’opera di Akunin, irriverente e poliedrica, un caleidoscopio multiforme e multicolore di personaggi, civiltà, popoli e culture, in costante comunicazione con il passato e il futuro della Russia, nonché sorprendentemente immersa nel suo presente, si prende gioco di tutto, con ironia e acume, con maestria e, spesso, una certa dose di arroganza. La dissacrante *verve* dello scrittore manipola e ridisegna il concetto di “confine”, inserendosi alla perfezione nelle tendenze letterarie della nostra epoca e del postmodernismo.

Sia esso di natura prettamente topografica, oppure ideologico, il confine – “*granica*” – non può non assumere una valenza sincretica in una terra tanto vasta quanto etnicamente e culturalmente eterogenea, disomogenea e disgiunta, al confine – territoriale e identitario – tra Europa e Asia, quale la Russia. Proprio nella letteratura russa *mainstream* traspare una tendenza sempre più orientata verso una letteratura transculturale che si dirama in due linee principali. Una manifestazione si incarna nella diffusione di testi locali, risultato di un processo di localizzazione emerso come conseguenza alla globalizzazione (NOVOKHATSKIY 2019: 80); un’altra, invece, nella sempre più attiva presenza di culture “altre” che si intrecciano a tematiche tipicamente russe. La letteratura transculturale interpreta allora il confine non come una barriera, ma come uno spazio di transizione, riscrivendone la percezione come motivo letterario

(BREEVA 2017: 141). D'altronde, proprio la letteratura permette questa traslazione al significato metaforico particolarmente fluida, poiché i confini letterari non ricalcano i confini geografici ufficiali, ma li reinterpretano in una negoziazione discorsiva del concetto stesso di "confine". La letteratura russa, poiché i suoi rappresentati sono etnicamente eterogenei e, indipendentemente dalla loro etnia, scrivono in russo, emerge come proficuamente posizionata al crocevia tra popoli e culture. In particolare, la letteratura contemporanea si avvale di questa caratteristica propria della tradizione letteraria russa, inglobandola in un leitmotiv e presentandosi come capace di commentare, interpretare e mediare tra più culture, più mentalità, la propria e quella estranea, portavoce di culture "altre", traduttrice di mentalità e valori etnici non russi. Gli scrittori russi contemporanei si riuniscono allora in una *koinè* letteraria, accomunati da un ruolo polivalente, perché narratori e mediatori tra la cultura russa e l'"alterità". La natura transculturale della prosa russa contemporanea si è cristallizzata, secondo E. Šafranskaja, in quello che ha definito "*inoetnokul'turnij tekst*", emerso a partire dall'ultimo trentennio del XX secolo e nel periodo a cavallo tra i secoli XX e XXI come messaggero di verità, informazioni, immagini su un altro popolo, su un'altra cultura, un altro mondo, il tutto trasmesso in lingua russa (ŠAFRANSKAJA 2011: 257). S. Tolkačëv aggiunge che l'ibridazione dello spazio artistico è un processo iniziato a cavallo tra XX e XXI secolo quale caratteristica del tardo postmodernismo. Le opere subiscono un processo di ibridazione strutturale e trasversale che interessa più livelli: il genere, l'immaginario, il linguaggio e lo stile. Tolkačëv menziona a buona ragione M. Bachtin: "Ciò significa che le lingue che vi si intersecano si relazionano tra loro come linee di dialogo; è una disputa di lingue, una disputa di stili linguistici"²⁷¹ (TOLKAČEV 2017: 194). Si ritiene necessario evidenziare che Bachtin intende la disputa non come uno scontro, ma come la convivenza, la conoscenza, il dialogo verso un livello superiore di mondo aperto e globale, dove le culture rinegoziano a livello discorsivo le proprie identità nel contatto con altre identità, in un percorso di riscoperta dell'"Io" tramite l'incontro e la conoscenza con l'"Altro". Da questi processi emerge una prosa transculturale e ibrida che, tuttavia, non si presta all'omogeneizzazione,

²⁷¹ Testo originale: «Это значит, что скрестившиеся в нем языки относятся друг к другу как реплики диалога; это – спор языков, спор языковых стилей».

evidenziando invece il carattere unico e nazionale delle culture che abbraccia. Questo fenomeno non è ad appannaggio esclusivamente della letteratura russa, ma si manifesta come aspetto saliente dello spazio culturale contemporaneo. Tuttavia, non a caso, proprio la letteratura in lingua russa – manifestazione di una cultura posizionata al crocevia tra popoli e continenti – più di altre ha inglobato questa tendenza alla transculturalità. Essa si manifesta attraverso l'immissione di motivi, immagini e simboli di culture "altre" che penetrano in un testo in lingua russa, e si inseriscono nell'ordito del tessuto narrativo, penetrandolo a vari livelli di profondità della fabula e del *sjužet*. I testi transculturali tratteggiano allora l'idea che un individuo possa potenzialmente e virtualmente appartenere a più culture (ŠAFRANSKAJA 2011: 262), trovandosi così al confine, perché potenzialmente capace di "transitare" tra varie culture, costruendo così la sua identità. Proprio la letteratura russa contemporanea ha infatti l'aspetto di uno spazio multiculturale, complesso perché in esso si assiste all'incontro, all'intersecazione tra etnie, culture e lingue. La lingua russa si arricchisce così di prestiti linguistici, interferenze, composti ibridi, nuovi motivi e immagini che veicolano il dialogo culturale tra civiltà slave, asiatiche e occidentali. In questo mosaico di elementi stranieri, gli scrittori di questo genere cercano, all'interno della narrativa multiculturale, di opporsi e resistere al dolce richiamo di una narrazione aderente alle versioni occidentali della realtà, impegnandosi, non senza difficoltà, a creare nuove immagini, anziché riprodurre quelle già esistenti. Questo tipo di letteratura mette allora in discussione il discorso coloniale occidentale, poiché l'ibridazione fa in modo che colonizzatore e colonizzato si influenzino vicendevolmente, ponendo fine ad una narrazione unilaterale, e aprendo la strada a nuove formazioni culturali e narrative, risultato di un processo che porta alla riconciliazione tra forme indigene e importate, anche se queste continuano a esistere come indipendenti (TOLKAČEV 2017: 195). La transculturalità realizza il desiderio – caratteristico della letteratura russa contemporanea – di ricostruire un'immagine olistica del mondo per trovare il proprio posto al suo interno. La tendenza *mainstream* a ricostruire la storia attraverso la ricostruzione della propria identità in un testo transculturale si trasforma in una ricerca di sé all'intersezione di epoche e culture, e il testo locale, alla luce dell'estetica transculturale e di una visione del mondo postmoderna, acquisisce un significato globale (NOVOKHATSKIY 2019: 78). D'altro

canto, una prosa transculturale mette in atto una vera e propria negoziazione del concetto di confine, lo manipola e lo plasma per servire gli scopi narrativi, per adattarsi al testo artistico e non viceversa. Dunque, è il confine a sottomettersi alla potenza creatrice della parola letteraria e non il contrario. La manipolazione dei confini e la giustapposizione di culture e identità diverse, il confluire l'uno nell'altra a più livelli del testo artistico, si manifestano nei *realia*, marcatori dell'identità di una cultura. Essi penetrano un testo artistico ad ogni livello, da quello strutturale all'intreccio, dal tema alla lingua. Si presentano come i tasselli di un mosaico, cangianti e variopinti, diversi nella forma, separati dall'immagine originaria e associati non senza una logica per formarne un'altra. I *realia* appaiono dunque come un agglomerato di informazioni su una realtà "altra", iscritti in un testo con cui si fondono, rivelandosi in un turbinio di immagini nuove, arricchendolo di tinte, sapori e profumi di terre a volte lontane, a volte vicine.

Dunque, la prosa del nostro Akunin è ibrida e, al contempo, transculturale, perché riflesso ed emanazione dell'Io-autoriale, cresciuto e plasmatosi in un contesto in cui si sono incrociate innumerevoli identità e culture, permettendo al suo mondo interiore di espandersi così tanto da creare non una, ma molteplici maschere. Ibrida è anche la sua creatività verbale, capace di veicolare l'incontro tra popoli, anche tra quelli che vivono "ai confini del mondo", nonché l'intersezione tra più culture, tra più identità, il sovrapporsi continuo di maschere, forse conseguenza di una ricerca interiore della propria identità mai appieno soddisfatta, acuita dall'emigrazione e l'esilio "forzato" in Europa. Questo serbatoio di energia creativa accumulatasi nel tempo trasborda nella prosa e trabocca dalle pagine dei romanzi, tale da provocare una vera e propria creolizzazione del suo universo artistico, riflesso del suo mondo interiore, forse l'unico elemento non costruito e strettamente controllato della produzione/progetto letterario di Akunin. Nella creolizzazione, nell'interspazialità, nella diaspora, nella sovrapposizione di idee e identità si costruisce allora la prosa di Akunin, sintomo, forse, di una ricerca ancora in corso di un luogo a cui appartenere. Il mondo interiore di Grigorij Šalvovič, la sua personalità artistica, gli anni trascorsi a scoprire e sondare mondi "altri", hanno generato in lui una mentalità transculturale che si è manifestata in un'identità creativa ibrida, il nostro Boris Akunin, forse inconsapevole trasmutazione umana del processo di ricerca di un vero sé.

Ricollegandoci alle premesse di questo capitolo, la rassegna di motivi giapponesi, quale manifestazione del rispettivo codice culturale, subisce – a volte più, a volte meno – i commenti del narratore di turno, la cui voce, spesso, si confonde con quella dell’Autore. La cultura giapponese, tuttavia, non si percepisce come elemento estraneo all’opera, ma si fonde con peculiare duttilità alla produzione del nostro. Contestualizzati, spesso spiegati, ricreati, rielaborati o impersonati dai suoi personaggi, i motivi giapponesi in qualità di *inoetnokul’turnij tekst* agiscono come zona di contatto tra la cultura russa e la cultura giapponese. Così, sebbene Akunin non sia giapponese, diventa referente della cultura del Sol Levante, impegnandosi a tradurla nei suoi romanzi e, al contempo, relazionandola alla cultura russa. Akunin ripropone, oltretutto, una delle caratteristiche fondamentali delle opere transculturali del periodo post-sovietico: il dipanarsi di nuove immagini ibride di eroi, appartenenti contemporaneamente a due o più culture, personaggi senza radici, cosmopoliti, cittadini del mondo, parte di un nuovo ordine – sociale, culturale e educativo (TOLKAČEV 2017: 195). Così, Erast Fandorin è diviso tra l’identità russa e quella giapponese; Nicholas abbandona la cittadinanza inglese per abbracciare quella russa e riconnettersi con proprie radici e abbracciare la patria degli antenati; i personaggi di *Album di famiglia* vivono la diaspora, fisica e spirituale, in una Russia che sembra rifiutarli. Di conseguenza, gli eroi di opere transculturali vivono la propria identità come frammentata, cristallizzazione di un’identità ibrida che emerge dalla difficoltà di identificarsi, per un motivo o per un altro, con la realtà in cui sono immersi. La presenza di una narrazione invasa dal codice culturale giapponese, la presenza di personaggi e opere ibride nella produzione di Akunin sono riflesso di quella necessità che vive, azzardiamo, a livello inconscio nel nostro Autore, di ricerca del proprio posto. Allo stesso tempo, la via d’uscita, la soluzione a questa crisi sembra essere tratteggiata da Akunin nella trasformazione del nazionale in multiculturale.

La trasformazione del nazionale in multiculturale che, a questo punto, riteniamo indicativa del credo artistico di Akunin, si manifesta in uno spazio artistico transculturale e polifonico che attinge da diverse tradizioni culturali, e si manifesta in un caleidoscopico e multiforme susseguirsi di *realia* culturali. La costruzione narratologica delle sue opere permette alla componente transculturale di emergere in brillanti passaggi narrativi, dove *realia* sia storici che culturali sono posti in una

giustapposizione continua con la cultura e la storia russa, traslati in una zona grigia semiotica e simbolica, dove entrano in comunicazione e scontro, in un confronto che veicola la conoscenza l'una dell'altra. “*Granica*” assume allora la potenza espressiva di motivo letterario che metaforicamente allude ad una zona di transizione. Il confine è indicativo non perché ostacolo, insuperabile barriera ideologica tra il sé e l'alterità, ma spazio insieme di transizione e di osmosi, lì dove le due culture si incontrano e collimano, dove la conoscenza l'una dell'altra fa emergere le rispettive caratteristiche identitarie e come tali caratteristiche si declinano nel proprio modo di vivere, nel proprio modo di percepire il mondo. Estrapolando dalla prosa del nostro i *realia* culturali più diffusi che possiamo elevare allo stadio di motivi, vorremmo ora soffermarci su come questi elementi estranei entrano in contatto con la cultura russa. Notiamo allora come nella sua produzione le differenze tra Est ed Ovest generano confronto e scontro, sebbene l'obiettivo di Akunin non sia creare conflitto e animosità, piuttosto mostrare come, cercando di comprendere le differenze e accettandole, è possibile ottenere un dialogo culturale, rappresentato dal personaggio di Fandorin, simbolo di un dialogo culturale riuscito. Facendo credere al lettore di mettere erroneamente in atto uno scontro tra civiltà, la scrittura interculturale dell'Autore mostra invece come intrattenere il rapporto con una cultura altra. L'incontro/scontro tra i valori dell'Oriente e dell'Occidente crea uno squisito effetto comico, particolarmente evidente nei momenti in cui Masa, seguendo l'etichetta, la morale e i valori del suo Paese mette il suo padrone in situazioni estremamente imbarazzanti, insieme siparietti comici e illustrazione didascalica delle norme comportamentali e morali giapponesi (KIKHNEY ET AL. 2020: 440). Le abitudini quotidiane di Masa e Fandorin commentate dai vari personaggi, l'ampio spazio dedicato alle percezioni del protagonista al momento del suo primo contatto con la cultura giapponese e il popolo nipponico si inscrivono in uno scontro tra civiltà che assume tutte le caratteristiche del gioco con il lettore di ispirazione postmodernista.

“Lo studioso di giapponese Čhartišvili gioca un doppio gioco, chiedendo al lettore di scegliere il codice culturale più accettabile: occidentale o orientale” (Sorokin, 2011, p. 265). Le stesse situazioni riprodotte nei testi del “corpus di Fandorin” possono essere lette in due dimensioni: “occidentale” e “orientale”. Il Giappone, quindi, appare come un paese

di tradizioni aliene e incredibili, così sorprendenti e mostruose che è estremamente difficile per un russo abituarsi ad esse e comprenderle²⁷² (KIKHNEY ET AL. 2020: 440).

Eppure, proprio Erast Petrovič, equilibrata combinazione di due tradizioni polari, epitomo della fusione tra Est e Ovest, integrazione e intreccio degli elementi vitali della prosa di Akunin, rappresenta la soluzione al problema della distanza culturale tra Oriente e Occidente, l'esistenza pacifica di due principi polari diametralmente opposti in un solo individuo (KIKHNEY ET AL. 2020: 441), la soluzione al gioco con il lettore.

Uno dei *realia* espressione della cultura giapponese che si insinua come motivo ricorrente nella prosa akuniniana è il concetto di “*onjin*”, non solo riferimento culturale, ma anche uno dei molteplici codici con cui si può interpretare il rapporto tra Fandorin e Masa. Introdotto per la prima volta nei romanzi del ciclo fandoriniano dal signor Aono in *Leviatano* e poi ripreso al momento del primo incontro tra Masa e Fandorin nel romanzo *Il Carro di Diamante*, Akunin descrive con iperboli e situazioni al limite dell'assurdo e del ridicolo, un concetto particolarmente caro alla cultura giapponese. La parola *onjin* (恩人) è composta da “*jin*” (人), “persona”, e “*on*” (恩), letteralmente “debito di gratitudine”, sebbene costituisca, in realtà, uno dei capisaldi su cui si organizza la società giapponese e si fondano i rapporti e le relazioni umane. A differenza della morale occidentale, non è il debito in sé a rappresentare virtù, ma gli sforzi atti a ripagarlo, perché mossi da una gratitudine che deve essere direttamente proporzionale all'estensione dell'*on* (BENEDICT 2019: 114), così che un individuo può arrivare a sacrificare la propria vita.

Ad esempio, l'intervento di Fandorin salva la vita di Aono, ingiustamente accusato di un crimine che non ha mai commesso, sancendo così l'inizio di un vero e proprio legame di sangue, un contratto moralmente vincolante che lega indissolubilmente due anime così nella vita, così nella morte. Il debito di Aono trasforma Fandorin nel suo *onjin*, “ma come spiegare ad un uomo di un'altra cultura

²⁷² Testo originale: “[...] The Japanese scholar Chkhartishvili is playing a double game, asking the reader to choose the most acceptable cultural code: Western or Eastern” (Sorokin, 2011, p. 265). The same situations played out in the texts of the “Fandorin corps”, can be read in two dimensions: “Western” and “Eastern”. Japan, thus, appears as a country of alien, incredible traditions, so amazing and monstrous that it is extremely difficult for a Russian person to get used to them and understand them”.

che sarà per sempre il mio onjin? Questa parola non esiste nelle lingue europee”²⁷³ (AKUNIN 2015a: 192) si dispera l’uomo, consapevole che tale legame, costruitosi sulla base di un debito che appare inestinguibile, non trova traduzione, né linguistica né culturale nell’orizzonte europeo. Deciso a far capire a Fandorin cosa ha rappresentato il suo gesto coraggioso, Aono si dedica ad una minuziosa spiegazione, utile al suo *onjin* quanto al lettore:

“Che cosa le succede, signor Aono?” — chiese sorpreso. — Perché vi siete piegato e non vi raddrizzate?”. Conversare in quella posizione era impossibile, per questo mi raddrizzai, anche se in una situazione del genere, ovviamente, avrei dovuto prolungare l’inchino.

“Le esprimo la mia infinita gratitudine”, — dissi, agitandomi molto.

“Oh, andiamo”, — agitò la mano con noncuranza. Questo gesto mi piacque molto: così facendo, Fandorin-san cercava di sminuire il favore che mi aveva mostrato e di risparmiare al suo debitore un’eccessiva gratitudine. Qualsiasi giapponese di nobile educazione avrebbe fatto lo stesso al suo posto. Ma l’effetto fu opposto: il mio animo si riempì di una gratitudine ancora maggiore. Gli dissi che da quel momento ero in debito impagabile con lui. “Beh, impagabile, — scrollò le spalle lui. [...] Apprezzai di nuovo il tatto del mio interlocutore, ma sentii di dovergli spiegare quanto molto gli fossi debitore. “Grazie per aver salvato la mia inutile vita”, — mi inchinai di nuovo. — Grazie tre volte per aver salvato il mio onore. E infinite grazie per aver aperto il mio terzo occhio, con il quale vedo ciò che prima non riuscivo a vedere”. Fandorin-san mi guardò (con un po’ di apprensione, mi sembrò) la fronte, come se si aspettasse che un altro occhio si aprisse e gli facesse l’occhiolino.

Dissi che è il mio onjin, che la mia vita ora gli apparteneva; il che, credo, lo spaventò ancora di più. “Oh, come sogno che vi troviate in pericolo di vita e io vi salvi, come voi avete salvato me! — esclamai. Si fece il segno della croce e disse: “Non lo vorrei. Se non vi è di troppo disturbo, per favore sognate qualcos’altro”.

La conversazione non stava andando da nessuna parte. Disperato, gridai: “Sappiate che farei qualsiasi cosa per voi!”. E chiari il mio giuramento, per evitare che in futuro sorgesse qualsiasi malinteso: “Se non danneggerò Sua Maestà, il mio Paese o l’onore della mia famiglia”.

Le mie parole provocarono in Fandorin-san una strana reazione. Rise! No, probabilmente non capirò mai gli uomini dai capelli rossi. “Va bene, — disse, stringendomi la mano. — Se insiste, allora così sia. Da Calcutta, probabilmente salperemo insieme per il Giappone. Potrete ripagarmi con delle lezioni di giapponese”²⁷⁴ (AKUNIN 2015a: 193-194).

²⁷³ Testo originale: «Но как объяснить человеку другой культуры, что он навеки мой ондзин? Такого слова в европейских языках нет».

²⁷⁴ Testo originale: ««Что это с вами, месье Аоно? — удивленно спросил он. — Почему вы согнулись и не разгибаетесь?» Разговаривать в такой позе было невозможно, и потому я выпрямился, хотя, в

подобной ситуации, конечно, следовало бы задержать поклон подольше.

«Это я выражаю вам свою бесконечную благодарность», — сказал я, очень волнуясь.

«Да бросьте вы», — небрежно махнул он рукой. Этот жест мне очень понравился — тем самым Фандорин-сан хотел преуменьшить размер оказанного мне благодеяния и избавить своего должника от чрезмерного чувства благодарности. На его месте так же поступил бы любой японец благородного воспитания. Но эффект был обратным — мой дух преисполнился еще большей благодарности. Я сказал, что отныне в неоплатном долгу перед ним. «Ну уж и неоплатном, — пожал плечами он. [...] Я вновь оценил деликатность собеседника, но мне обязательно нужно было втолковать ему, как многим я ему обязан. «Спасибо за то, что спасли мою никчемную жизнь, — снова поклонился я. — Втройне спасибо за то, что спасли мою честь. И бесконечное

Il passaggio presenta tre fasi che riteniamo fondamentali evidenziare per mostrare come avviene l'incontro tra i due codici culturali. Fandorin percepisce come insolito il comportamento di Aono, profondamente inchinato al suo cospetto; di contro, il giapponese si sente costretto ad interrompere la riverenza – nonostante questo contravvenga l'etichetta – per poter parlare con il suo salvatore e spiegargli l'importanza del gesto da lui compiuto, il debito insanabile che ne è scaturito. La giustapposizione dei due atteggiamenti è un brillante esempio dell'incontro tra alterità: l'atteggiamento sbrigativo di Fandorin che non capisce in che situazione si trovi e non comprende le azioni del giapponese e, invece, l'atteggiamento di Aono, riverente ma frustrato dalla difficoltà di far capire al russo l'importanza del suo gesto. Proprio l'atteggiamento dell'eroe si proietta nell'orizzonte culturale giapponese come, erroneamente, espressione di una disinteressata umiltà. Il contrasto tra la frustrazione e insieme il profondo rispetto di Aono, e l'atteggiamento a tratti disinteressato di Fandorin emerge come un siparietto quasi comico, anzi, forse sarebbe più esatto definire denigratorio, nei confronti di entrambi i personaggi. Il disinteresse dell'eroe, erroneamente interpretato come umiltà secondo la scala di valori della cultura nipponica, rinarra e riscrive secondo lo stile di Akunin i momenti di incomprensione tra culture così differenti. Con il procedere della spiegazione da parte di Aono, Fandorin comprende la natura catalizzante e imprescindibile del legame che, suo malgrado, si è istaurato tra lui e il giapponese. Il segno della croce in risposta all'accalorata dichiarazione di Aono può essere interpretato come una reazione influenzata dalla fede cristiana alla facilità con cui il giapponese sembra essere

количество спасибо за то, что открыли мой третий глаз, которым я вижу то, чего не видел прежде». Фандорин-сан посмотрел (как мне показалось, с некоторым опасением) на мой лоб, словно ожидал, что там сейчас раскроется и подмигнет ему еще один глаз.

Я сказал, что он — мой ондзин, что моя жизнь теперь принадлежит ему, чем, по-моему, напугал его еще больше. «О, как я мечтаю о том, что вы окажетесь в смертельной опасности, а я спасу вас — как вы спасли меня!» — воскликнул я. Он перекрестился и сказал: «Не хотелось бы. Если вас не затруднит, мечтайте, пожалуйста, о чем-нибудь другом».

Разговор никак не получался. В отчаянии я вскричал: «Знайте, что я сделаю для вас все, что угодно!». И уточнил свою клятву, чтобы впоследствии не возникло недоразумений: «Если это будет не во вред его величеству, моей стране и чести моей семьи».

Мои слова вызвали у Фандорина-сан странную реакцию. Он засмеялся! Нет, я, наверное, никогда не пойму красноволосых. «Ну хорошо, — сказал он, пожимая мне руку. — Если вы так настаиваете, то извольте. Из Калькутты мы, верно, поплывем в Японию вместе. Можете вернуть мне долг уроками японского языка»».

disposto a sacrificare la sua vita per un completo estraneo, inaccettabile per la morale cristiana. Lo scambio si conclude con un punto di incontro, forse non una comprensione reciproca vera e propria, forse con tanti punti oscuri, forse nel mistero di un legame interpretato così differentemente, ma nondimeno con un accordo che soddisfa entrambe le parti: delle lezioni di giapponese per Fandorin e la realizzazione del desiderio di Aono di fare qualunque cosa per il suo *onjin*. Tale interazione emerge dall'intreccio narrativo come uno spazio tra i fili della trama, lasciato volutamente tale dal nostro Autore, perché metafora del confine, cruciale momento di incontro e dialogo tra le due culture. Nell'epilogo del romanzo, a Fandorin è permesso di avere una comprensione più concreta di quello che rappresenta il concetto di *onjin* per la cultura giapponese, quando Aono si frappone tra lui e un proiettile e salvandogli la vita. L'*on*, il debito, è finalmente ripagato, riproponendo lo schema "una vita per una vita". Quando, grazie all'intervento di Aono, Fandorin riesce a sottrarsi alla morte per mano della reale responsabile del crimine, Renate Kleber, egli afferma che l'uomo ha adempiuto al proprio desiderio e ha estinto il debito di vita precedentemente contratto. A partire da questo momento, è Aono a configurarsi come l'*onjin* di Fandorin, il quale rileva ironicamente come tale rovesciamento dei ruoli gli precluda la possibilità di ricevere lezioni di lingua giapponese prima del raggiungimento della destinazione. Il concetto di *onjin* ritorna nel romanzo *Il Carro di Diamante*, al momento del primo incontro tra Fandorin e Masa, che assume tutte le caratteristiche di un evento voluto dal destino. Indagando sulla violenta dipartita di un cittadino russo residente a Yokohama, il neo-viceconsole si ritrova in una bisca clandestina al di fuori dell'insediamento occidentale. Proprio in quel momento, un piccolo gruppo di *yakuza*, tra cui figura anche Masa, è intento a combattere con il proprietario della bettola, capo di una banda rivale. La lotta si risolve in una carneficina, da cui l'unico ad uscirne indenne è proprio Masa. Salvato dalle grinfie degli scagnozzi del proprietario della bisca, destinato a subire le ferree tradizioni della *yakuza*, in questo caso un marchio di fuoco sulla fronte, il giapponese, giura eterna fedeltà al suo nuovo padrone:

— Ora siete il suo *onjin* a vita. Purtroppo, in russo non esiste una parola simile. — Rifletté per un attimo. — “Un benefattore tombale”. Si può dire così?
 — T-tombale? — Fandorin rabbrivì. — Sì, fino alla tomba. E lui è il vostro debitore tombale. Dopotutto, non solo lo avete salvato dalla morte, ma lo avete anche protetto da

una vergogna indelebile. Per queste cose, siamo abituati a ripagare con la massima gratitudine, persino con la vita.

— E a cosa mi serve la sua vita? Ditegli “prego”, o come si usa da voi, e lasciatelo andare per la sua strada.

— Quando vengono pronunciate parole così e con tanta sincerità, poi non vanno per la loro strada, — disse Shiota in tono di rimprovero. — Dice che d’ora in poi siete il suo signore. Ovunque andrete voi, andrà lui.

L’ometto si inchinò profondamente e alzò il mignolo, cosa che a Erast Petrovič sembrò poco educata.

— E allora? — chiese il giovane, sempre più nervoso. — Perché non se ne va?

— Non se ne va. Il suo *oyabun* è morto, quindi ha deciso di dedicare la sua vita a servirvi. Come prova della sua sincerità, si offre di tagliarsi il mignolo.

— Al d-diavolo! — esclamò Fandorin indignato. — Che rotoli via! Esatto! Digli proprio così!

L’impiegato non osò discutere con il viceconsole irritato e iniziò a tradurre, ma esitò.

— In giapponese non si può semplicemente dire “rotola”; bisogna specificare esattamente dove.

Se la signorina non fosse stata presente, Erast Petrovič non avrebbe lesinato sull’indirizzo esatto, perché la sua pazienza stava finendo: il primo giorno in Giappone si stava rivelando eccessivamente stancante. — Come un s-salame, giù per la collina, — Fandorin agitò la mano verso la riva.

Un’espressione di confusione balenò sul volto dell’ometto testardo, ma svanì subito.

— *Kashikomarimashita*, — annuì lui.

Si lasciò cadere a terra, si spinse con la mano e rotolò giù per il pendio.

Erast Petrovič trasalì: si sarebbe sbucciato i fianchi sui ciottoli, quell’idiota. Ma al diavolo, aveva questioni più importanti a cui pensare. [...] Un fruscio costante, che aumentava gradualmente, proveniva dal basso: il debitore tombale di Fandorin stava rotolando giù per i ciottoli come un salame²⁷⁵ (AKUNIN 2015e: 225-226).

²⁷⁵ Testo originale: «— Теперь вы на всю жизнь его *ондзин*. В русском языке, к сожалению, нет такого слова. — Он подумал немного. — Погробный благодетель. Так можно сказать?

— П-погробный? — вздрогнул Фандорин. — Да, до самого гроба. А он ваш погробный должник. Вы ведь не только спасли его от смерти, но и уберегли от несмываемого позора. За такое у нас принято платить наивысшей признательностью, даже самое жизнью.

— На что мне его жизнь? Скажите ему «не за что» или как там у вас полагается и пускай идет своей дорогой.

— Когда говорят такие слова и с такой искренностью, то потом не идут своей дорогой, — укоризненно сказал Сирота. — Он говорит, что отныне вы его господин. Куда вы — туда и он. Коротышка низко поклонился и выставил вверх мизинец, что показалось Эрасту Петровичу не очень-то вежливым.

— Ну, что он? — спросил молодой человек, все больше нервничая. — Почему не уходит?

— Он не уйдет. Его *оябун* погиб, поэтому он решил посвятить свою жизнь служению вам. В доказательство своей искренности предлагает отрезать себе мизинец.

— Да пошел он ко всем ч-чертям! — возмутился Фандорин. — Пусть катится! Вот именно! Так ему и скажите!

Письмоводитель не посмел спорить с раздраженным вице-консулом и начал было переводить, но запнулся.

— По-японски нельзя сказать просто «катись», нужно обязательно пояснить, куда.

Если б не присутствие барышни, Эраст Петрович не поспешил бы на точный адрес, ибо его терпение было на исходе — первый день пребывания в Японии получался чрезмерно утомительным.

— К-колбаской, под горку, — махнул Фандорин рукой в сторону берега.

На лице настырного коротышки мелькнуло недоумение, но сразу же исчезло.

— *Касикомаримасита*, — кивнул он.

Улегся наземь, оттолкнулся рукой и покатился под откос.

Se confrontiamo i brani evidenziati, possiamo rilevarne approcci differenti alla spiegazione del concetto di *onjin*. In *Leviatano*, Aono fatica a trovare un modo adatto a far capire a Fandorin quanto gli sia debitore e quanto sia importante tale concetto nella cultura e nella società giapponese. Il passaggio tratto da *Il Carro di Diamante*, invece, introduce nel rapporto benefattore-debitore una terza figura, Shiota, che agisce come personaggio declinato ad un ruolo didascalico. L'intervento dell'assistente del console Doronin fornisce una traduzione del *realia*, sia sul piano linguistico, in un tentato neologismo – “*pogrobnyj blagodetel*” – , sia culturale, dedicandosi ad una digressione divulgativa. Fandorin non solo ha salvato la sua vita, ma lo ha salvato da un destino ben peggiore della morte, una vergogna indelebile, incisa a fuoco sulla sua pelle. Sebbene l'eroe cerchi di opporsi a questo legame così catalizzante e profondo, tale da legare due anime sino alla morte, Shiota spiega che per ripagare tale gesto, i giapponesi sono disposti a sacrificare persino la propria vita. Perso il suo *oyabun* (親分), ossia il capo di una banda di *yakuza*, Masa giura di dedicare tutta la sua vita a Fandorin, il quale, tuttavia, rifiuta questo legame, è terrorizzato all'idea che un uomo possa parlare con così tanta leggerezza della morte, o di amputarsi un dito come prova di sincerità. Lo spirito dissacrante di Akunin, il desiderio di rendere leggeri e comici anche i momenti ricchi di tensione si traduce in una sequela di assurde iperboli che vogliono evidenziare il peso morale di tale principio nella società giapponese e, al contempo, riprodurre la difficoltà nel tradurre i *realia* culturali in confronto alla mentalità russa. Così un bandito, rinominato ironicamente dal suo *onjin* “*pogrobnyj dolžnik*”, spinto dall'ardente desiderio di soddisfare l'uomo a cui deve la vita, rotola come una salsiccia, senza dignità, giù per un pendio. Questo legame, un debito che si sente di dover scontare a costo della propria vita, diventa il paradigma del rapporto tra Fandorin e Masa, che da rifiuto si trasforma in profonda amicizia. Entrambi in principio fanno infatti fatica ad abituarsi alla nuova condizione. Nel corso della narrazione Masa soffre l'impossibilità di comunicare con

Эраст Петрович сморщился: ведь все бока отобьет о булыжники, болван. Но черт с ним, имелись дела поважнее. [...] Снизу доносился мерный, постепенно убыстряющийся шорох — это катился колбаской под горку, по булыжной мостовой, погробный должник Фандорина». “*Kashikomarimashita*” (かしこまりました) significa “ricevuto” in giapponese.

il suo padrone, ostacolo che non gli permette di servirlo come vorrebbe, perché nella cultura giapponese l'*on* "è solo un altro nome per amore"²⁷⁶ (BENEDICT 2019: 99), mentre Fandorin, colui che riceve l'*on*, poiché estraneo al modo di vivere dei nipponici, cerca di accettare ed accogliere, non senza difficoltà, un concetto estraneo alla sua cultura. Interpretando il concetto di *onjin* secondo la definizione di R. Benedict:

In tutti i suoi usi, l'*on* è un carico, un debito, un fardello che si sopporta come meglio si può. Un uomo riceve un *on* da un superiore e l'atto di accettare un *on* da un uomo che non sia sicuramente superiore o almeno pari a sé gli dà un fastidioso senso di inferiorità. Quando dicono: "Indosso un *on* verso di lui", stanno dicendo: "Ho un carico di obblighi nei suoi confronti", e chiamano questo creditore, questo benefattore, il loro "*on man*"²⁷⁷ (BENEDICT 2019: 98).

Possiamo interpretare questo modello comportamentale come uno schema esplicativo per interpretare il rapporto Fandorin/Masa. Il concetto di *onjin* assume infatti una dichiarata funzione strumentale nella produzione legata al ciclo di Fandorin. Introdotto sfruttando il personaggio di Aono, reinterpretato e ridefinito più volte nel corso della narrazione grazie alle interazioni tra i due eroi, nello scontro tra i codici culturali russo e giapponese, l'*onjin* da principio etico e culturale si trasfigura in uno strumento dalla funzione formale-strutturale in qualità di indizio, un codice da decifrare così che il lettore possa interpretare il loro rapporto e, al contempo, immergersi nella cultura giapponese.

Ulteriore manifestazione dei riferimenti alla cultura giapponese è l'iscrizione dei *realia* all'interno di uno schema di negoziazioni e rinegoziazioni tra ciò che è accettabile e ciò che, di contro, è inaccettabile per l'etica e la morale russa e, viceversa, per l'etica e la morale giapponese. Lo schema emerge nelle numerose situazioni, spudoratamente comiche ed irriverenti, in cui il senso del pudore viene posto in una posizione discorsiva, diventando un contenzioso nell'ambito dell'incontro tra le due culture. Dopo i sei anni trascorsi in Giappone, Fandorin ritrova una Mosca nuova,

²⁷⁶ Testo originale: "[...] is only another name for love".

²⁷⁷ Testo originale: "On is in all its uses a load, an indebtedness, a burden, which one carries as best one may. A man receives on from a superior and the act of accepting an on from any man not definitely one's superior or at least one's equal gives one an uncomfortable sense of inferiority. When they say, 'I wear an on to him' they are saying, 'I carry a load of obligations to him,' and they call this creditor, this benefactor, their 'on man'".

profondamente cambiata, come dimostra la visione di una donna che siede al piano superiore di un tram trainato da cavalli, impensabile sei anni prima. Incuriosito, Masa chiede al suo padrone il motivo di tale divieto del passato, e l'eroe spiega che era considerato sconveniente, per evitare che gli uomini sbirciassero sotto la gonna mentre le donne salivano la scaletta. “Stupidità e barbarie europee”²⁷⁸ (AKUNIN 2015a: 6) commenta Masa, suggerendo che in Giappone tale situazione non si riproporrebbe. Questa semplice scena, senza particolare *pathos*, se non il tono nostalgico di Fandorin nel rivolgersi a Masa, osservata ed interpretata nel complesso di altri momenti di negoziazione tra le due culture assume un ruolo fondamentale, perché ci permette di osservare come la cultura russa e la cultura giapponese comunicano, dialogano, spesso si scontrano. Ancora nello stesso romanzo, una scena già descritta nel paragrafo precedente (cfr. § 2.2.4), vede Masa permettere alla sorella del deceduto generale Sobolev di entrare nella stanza di Fandorin, sebbene questi stia facendo il bagno. Masa, per il quale le tradizioni dei “barbari europei” costituiscono ancora un mistero, adatta ad una realtà “altra” lo stesso sistema valoriale che ha sempre funzionato per l'unica realtà che conosce, ossia quella in cui è nato. Infatti, in Giappone la nudità non è percepita con imbarazzo, un vero e proprio tabù, come in Europa e il servo non pensa ci sia nulla di male, contravvenendo, invece, ad una delle regole più ferree dell'etichetta europea, ancora più grave nell'Ottocento. La scena è estremamente comica, soprattutto nel modo con cui Fandorin perde il suo solito *aplomb* e inveisce contro Masa, minacciandolo di tagliargli il ventre, un'allusione alla tendenza del giapponese ad annunciare di volersi squartare la pancia ad ogni errore o strafalcione. Le due culture mostrano così la loro essenza, la loro identità, comunicano in quello spazio di confine che permette l'incontro e lo scontro. Nessuna prevale, nessuna subisce in qualità di mero oggetto, vessato da un'ideologica e fragile idea di superiorità razziale e, dunque, culturale. Il Giappone osserva e risponde, e viene osservato sua volta, fa sentire alla cultura russa la propria voce e con essa danza, ad un ritmo diverso, ma emergendo come sua pari. Ad evidenziare la forza dialettica della cultura giapponese ci giunge in aiuto un emblematico passaggio del romanzo *Semplicemente Masa*. Ritornato nella natia Yokohama, Masa sopravvive al grande terremoto del

²⁷⁸ Testo originale: «Европейские глупости и варварство».

Kantō ²⁷⁹ che ha distrutto la città portuale più grande dell'Estremo Oriente, trasformandola in un ammasso di rovine. Decine di migliaia di feriti affollano le strade e i quartieri, i sopravvissuti cercano di costruire ripari di fortuna per soccorrere e curare i feriti. Mentre la disperazione aleggia tra la gente, i soccorsi avvengono tra i pianti e i lamenti di chi ha perso tutto ma è miracolosamente sopravvissuto ad una tragedia. Ciò che domina questo scenario quasi apocalittico è, sorprendentemente, un sofferente e disperato silenzio, in cui Masa e, dunque, l'Autore, riconosce la tempra e la forza del popolo giapponese:

Russi, americani o cinesi in una situazione del genere avrebbero urlato, si sarebbero lamentati e avrebbero gridato. I giapponesi, invece, sono addestrati a tenere il dolore sotto controllo, in modo che non disturbi nessuno con i suoi ululati. Sulla celebre terrazza la gente stava in silenzio²⁸⁰ (AKUNIN 2020: 122–123).

In una tale situazione di devastazione, in una landa deserta di detriti e edifici crollati e bruciati, in una città ormai diventata un cimitero a cielo aperto, il popolo giapponese soffre in silenzio. Il silenzio e la resilienza dei nipponici sono una diretta conseguenza della centralità che il concetto di “ordine” assume nella società, eredità delle strutture sociali del passato. Per Akunin lo storico gli eventi della storia dell'umanità assumono, dunque, una valenza fondamentale, parte integrante e identitaria del suo mondo artistico. L'ambientazione storica dei romanzi si afferma certamente come uno dei nodi cruciali della produzione di Akunin. Estendendosi oltre l'orizzonte strumentale di mera cornice spazio-temporale che delimita la narrazione, la storia, autoctona e alloctona, si trasmuta nelle esperte mani di Akunin in un distillato di *realia* storici, posti in giustapposizione e dialogo nella densa prosa del nostro. Come, ad esempio, accade nel seguente brano tratto dall'epilogo della saga fandoriniana:

²⁷⁹ Il grande terremoto del Kantō (関東大震災) colpì la pianura del Kantō, sull'isola maggiore giapponese di Honshū, la mattina del 1° settembre 1923. Fu stimato che il sisma ebbe una magnitudo pari a 7,9 con l'epicentro sotto la baia di Sagami ed ipocentro a una profondità di 23 chilometri. Secondo le testimonianze, il sisma durò fra i 4 ed i 10 minuti. Il terremoto devastò Tōkyō, il porto di Yokohama e le prefetture circostanti di Chiba, Kanagawa e Shizuoka, causando grandi distruzioni in tutta la regione del Kantō.

²⁸⁰ Testo originale: «Русские, американцы или китайцы в таком положении галдели бы, причитали и кричали. Японцы же приучены держать горе на коротком поводке, чтоб оно никому не докучало своим воем. На прославленной смотровой площадке молча стояли люди».

Siete rimasto privo di sensi per tre anni, otto mesi e ventotto giorni. Cos'è successo durante questo periodo? — il giapponese passò con disinvoltura alla seconda domanda, consapevole della sua psiche indebolita. — Tutti gli stati sono in guerra, come i principati dell'epoca Sengoku. Le persone si uccidono le une con le altre a milioni. L'Impero russo non esiste più; è crollato. Ma il sole sorge ancora, la primavera è arrivata dopo l'inverno e le donne sono ancora belle, — concluse allegramente, con una nota ottimistica. — Sto ancora dormendo, — borbottò Erast Petrovič. — E il sogno è di nuovo idiota. Chiuse gli occhi, ma Masa gli pizzicò l'orecchio, impedendogli di dormire ulteriormente. — Oggigiorno, molte persone pensano di fare sogni idioti. Ma questo non è un sogno idiota, è un *genjitsu* idiota: la realtà. Preparatevi ad ascoltare a lungo, signore. Ora vi spiegherò tutto nei dettagli. Ricordate solo le parole del Saggio: "Non importa cosa accada in questo mondo vano, un uomo nobile non perde mai la calma". [...] Per quanto Masa cercasse di aggiungere ottimismo, la storia si rivelò più triste de "Il racconto della casa dei Taira"²⁸¹ (AKUNIN 2018: 32-33).

Alla fine del romanzo *La città nera* il lettore si congeda da Fandorin incerto sul destino dell'eroe, gravemente ferito nello scontro finale con il criminale Odisseo. La vicenda qui riprende da questo momento cruciale, rivelando che Fandorin è caduto in uno stato comatoso e si è risvegliato in una Russia ormai a lui totalmente estranea. Masa descrive il nuovo ordine mondiale successivo alla Rivoluzione e alla Prima guerra mondiale, con un'allusione alla *Sengoku-jidai*, ovvero l'Epoca Sengoku, nota anche come Epoca degli stati combattenti, un periodo approssimativamente collocato tra la metà del XV secolo e la fine del XVI secolo. In quest'epoca il Giappone era frammentato in numerosi domini regionali governati dai *daimyō*, i signori feudali, in lotta tra loro per il potere. Intrappolato in un limbo a metà tra la vita e la morte, Fandorin non ha potuto fermare la disgregazione dell'Impero russo, permettendo alla Rivoluzione di inglobare il Paese. Questa consapevolezza getta l'eroe in una spirale di negatività e, sebbene sia sveglio, egli si sente nondimeno intrappolato in un sogno che ha le fattezze di un vero e proprio incubo. L'impianto storico della narrazione e l'attenzione ad una fedele

²⁸¹ Testo originale: «— Вы провалялись три года, восемь месяцев и двадцать восемь дней. Что за это время произошло? — плавно перешел японец ко второму вопросу, помня про ослабленную психику. — Все государства воюют, как княжества в эпоху Сэнгоку-дзидай. Люди убивают друг друга миллионами. Российской империи больше не существует, она развалилась. Но солнце по-прежнему восходит, после зимы наступила весна, и женщины всё так же красивы, — закончил он бодро, на оптимистической ноте.

— Все-таки сплю, — пробормотал Эраст Петрович.

И сон опять идиотский.

Он закрыл глаза, но Masa спать ему больше не дал ущипнул за ухо.

— Сейчас очень многим кажется, что они видят идиотский сон. Но это не идиотский сон, это идиотская *гэндзицу* — реальность. Приготовьтесь долго слушать, господин. Теперь я всё изложу подробно. Только помните слова Мудрого: «Что бы ни стряслось в суетном мире, благородный муж не теряет хладнокровия». [...] Сколько Masa ни старался подбавить оптимизма, рассказ получился грустнее «Сказания о доме Тайра»».

costruzione dell'elemento spazio-temporale permettono all'estro postmodernista di Akunin di manifestarsi in una gamma di riferimenti storici che servono altri scopi, oltre a determinare la cornice dell'intreccio. L'elemento giapponese – incarnato dall'allusione all'Epoca Sengoku – agisce come metafora della complicata contemporaneità in cui i personaggi sono costretti a vivere, ricercandovi un nuovo ruolo, un nuovo equilibrio. Costituisce un interessante raddoppio ironico il riferimento al “Racconto della casa dei Taira”, un'allusione al *Racconto dei Taira* (*Heike monogatari*), uno dei più importanti *gunkimono*²⁸² della letteratura giapponese. Composta nel XIV secolo da autore anonimo, l'opera narra del declino della famiglia Taira, focalizzandosi in particolare sulla figura del suo capostipite, Taira no Kiyomori. La parola “*Heike*” (平家) si riferisce proprio alla famiglia Taira, perché composta dal *kanji* di “Taira” (平), ma letto [*hei*], e “*ie*” (家), “casa”, ma letto [*ke*], e dunque letteralmente “casa dei Taira”. L'opera, ambientata nell'epoca Heian, narra dell'epica rivalità tra i clan Taira e Minamoto, focalizzandosi, in particolare, sulla guerra Genpei²⁸³, e sul rovinoso e definitivo declino dei Taira. La sua particolarità sta nel punto di vista della narrazione: la vicenda è infatti narrata dalle voci dei membri del clan Minamoto, che dipingono Kiyomori come un condottiero crudele e sanguinario. La rivalità tra i Taira e i Minamoto per il governo del Giappone diviene metafora e allusione alla Guerra civile, poiché speculari momenti storici fondamentali per il destino dei due Paesi. In questo emblematico frammento, il romanzo giallo si trasmuta in spazio di sperimentazione narrativo-formale, in cui la tecnica del doppio codice veicola la narrazione e l'interpretazione di un determinato evento della storia Russia attraverso una prospettiva storica e transnazionale. Comprendiamo allora che *realia* storici utilizzati come metafore si susseguono spesso nella prosa del nostro, perché utilizzati come punto di incontro tra i due codici culturali; il confine qui è punto di

²⁸² Detti anche *gunki monogatari* (軍記物語), lett. “racconti di guerra”, si tratta di un genere della letteratura giapponese classica, particolarmente diffuso durante i periodi Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573).

²⁸³ La guerra Genpei (源平合戦) si svolse in Giappone tra il 1180 e il 1185 e fu un conflitto civile tra due potenti clan samurai: il clan Taira (Heike) e il clan Minamoto (Genji). Il nome “Genpei” deriva proprio dai caratteri usati per indicare questi due clan. Il conflitto ebbe origine dal crescente malcontento nei confronti del dominio dei Taira, che avevano acquisito grande potere politico a corte. I Minamoto, guidati inizialmente da Minamoto no Yoritomo, si ribellarono al controllo dei Taira, dando inizio a una lunga serie di scontri armati.

transizione e spazio discorsivo in cui si allude ad una serie di somiglianze nel contesto dello sviluppo storico dei due Paesi. Ne *Il Carro di Diamante*, la Restaurazione Meiji si impone come metafora del processo di occidentalizzazione d'epoca pietrina:

— [...] Tsushima, eh? Avete letto i rapporti? Una sconfitta completa, e nemmeno una nave nemica affondata. Da dove è saltato fuori questo Giappone? Quando ho iniziato il mio servizio, nessuno aveva mai sentito parlare di un paese del genere. E ora, nel giro di pochi anni, è cresciuto come il lievito. È possibile?

— Il Giappone ha iniziato a modernizzarsi nel 1868, trentasette anni fa. Dall'ascesa di Pietro il Grande a Poltava è passato meno tempo. La Russia non era mai stata una potenza così grande prima, e poi improvvisamente è cresciuta anche lei come lievito.

— Oh, andiamo, questa è storia, — il generale agitò la mano e si fece un ampio segno della croce. — Ma vi dirò una cosa. Dio ci punisce per i nostri peccati. Ci punisce crudelmente, come il faraone egiziano, con piaghe malvagie. Per Dio, — qui Leontij Karlovič lanciò un'occhiata alla porta e abbassò la voce fino a un sussurro, — abbiamo perso la guerra.

— Non sono d'accordo, — scattò Erast Petrovič. — Non su un singolo punto. Non è successo niente di sinistro²⁸⁴ (AKUNIN 2015e: 35–36).

All'epoca della Guerra russo-giapponese e, possiamo evidenziare, anche prima, durante il primo conflitto Sino-giapponese, le ambizioni imperialiste e l'esponentiale crescita militare ed economica del Giappone fu percepita con timore in Occidente, retaggio di stereotipi e credenze sull'inferiorità culturale e razziale dei popoli dell'Asia. L'idea che un paese a lungo considerato inferiore sia giunto a mettere alle strette un antico impero d'Europa, viene interpretato per influenza dei timori scaturiti dal cosiddetto “pericolo giallo”, come manifestazione di una punizione divina, non dissimile alle piaghe d'Egitto, scatenate sulla terra dei Faraoni come narrano le Sacre Scritture. Qui il paragone è evidente: come la Russia grazie alle Riforme di Pietro I si è trasformata nel giro di pochi anni in un immenso impero, in un trentennio il Giappone ha subito un percorso speculare, come speculare è stata la direzione intrapresa da Pietro

²⁸⁴ Testo originale: «Цусима-то, а? Читали корреспонденции? Полный разгром, а ни одного вражеского корабля не потопили. Откуда она только взялась, Япония эта. Когда я службу начинал, про такую страну никто и слыхом не слыхивал.

И вот, в считанные годы, раздулась как на дрожжах. Виданное ли дело?

— Япония начала модернизироваться в 1868 году, тридцать семь лет назад. От воцарения Петра до Полтавы прошло меньше. Раньше не было такой державы — Россия, а тут вдруг взяла да выросла — и тоже как на д-дрожжах.

— А, бросьте, это история, — махнул рукой генерал и размашисто перекрестился. — А я вам вот что скажу. Карает нас Господь за грехи наши. Жестоко карает, как египетского фараона, зло чудесными напастями. Ей-богу, — тут Леонтий Карлович оглянулся на дверь и перешел на шепот, — проиграли мы войну.

— Не с-согласен, — отрезал Эраст Петрович. — Ни по одному пункту. Ничего зло чудесного не произошло».

il Grande e i riformatori dell'epoca Meiji, ossia la fusione dell'identità autoctona con il sapere e la tecnica occidentale. Un'allusione alla Russia petrina, forse azzardata, può essere letta in filigrana nel brano seguente:

Il console Doronin raccontò di come il Giappone avesse subito un'importante riforma burocratica sei anni prima: ai funzionari furono date uniformi invece dei kimono e furono costretti a sedersi sulle sedie invece che sul pavimento. All'inizio i burocrati quasi si ribellarono, ma gradualmente si abituarono. Peccato. Dev'essere stato piuttosto pittoresco. Arrivavi in un ufficio governativo e lì trovavi i capi, gli scribi, gli archivisti tutti vestiti con toghe, con le gambe incrociate. Fandorin sospirò, lamentandosi di come la diversità di stili di vita in tutto il mondo stesse gradualmente venendo sostituita da un ordine europeo uniforme. Tra cento anni, tutto sarà uguale ovunque; non saprai più se sei in Russia o in Siam. Noioso²⁸⁵ (AKUNIN 2015e: 460–461).

I funzionari statali, spogliati dei loro *kimono*, costretti a vestire uniformi e a sedere alla maniera europea ricordano in questo passaggio i boiari alla corte di Pietro, a cui furono tagliate le barbe e costretti a vestirsi alla maniera occidentale. Proprio come l'antica nobiltà russa, anche i funzionari giapponesi, dopo un'iniziale ribellione, furono costretti loro malgrado a adattarsi al nuovo ordine. Possiamo interpretare questo passaggio come una critica all'eccessiva occidentalizzazione, intesa come un sostanziale tentativo di sostituire completamente, non di adottare adattandolo alle proprie necessità, il modello europeo, in un processo di uniformazione e livellamento delle differenze che rende meno interessante il mondo. Nella prosa del nostro, Russia e Giappone riscoprono delle inaspettate somiglianze, mentre alcuni risvolti storici sono considerati persino auspicabili in un passaggio, in cui la voce del narratore, custode dei pensieri di Fandorin e dell'Autore si confondono, rendendoci estremamente complicato il tentativo di separarle e distinguerle, quando si fa riferimenti ad alcune migliorie apportate dalla Restaurazione Meiji. Così, nello scoprire che la polizia giapponese, formata da ex samurai votati alla lettura e all'autoistruzione, è per questo invogliata dalle autorità a leggere, rivelandosi estremamente colta, il pensiero di

²⁸⁵ Testo originale: «Консул Доронин рассказывал, что в Японии шесть лет назад произошла великая бюрократическая реформа: на чиновников вместо кимоно надели мундиры и заставили их сидеть не на полу, а на стульях. Чиновничество поначалу чуть не взбунтовалось, но понемногу привыкло. А жаль. То-то, наверное, было живописно. Приходишь в казенное место, а там столоначальники, писари, письмоводители — все сплошь в халатах и ноги сложены калачиком. Фандорин вздохнул, посетовав на то, что разнообразие жизнеустройства в мире постепенно вытесняется единым европейским порядком. Через сто лет всё везде будет одинаковое, не поймешь в России ты или в Сиаме. Скучно».

Fandorin indugia inevitabilmente sulla invece corrotta polizia russa. L'istruzione, si dice, è fondamentale perché la popolazione non perda quel rispetto che, in passato, riservava ai samurai. Questo *realia* culturale rappresenta allora l'occasione per Akunin di inscrivere tra i fili di trama una riflessione sulla Russia del passato e del futuro (dunque del presente). La narrazione storica e il parallelo tra Russia e Giappone veicola una denuncia della polizia russa, analfabeta e corrotta, così nel passato come nel presente.

I *realia* storici assumono anche fondamentali funzioni strutturali e a riguardo è emblematico il caso della seconda parte del romanzo *Il Carro di Diamante*, ambientata nel Giappone del 1878. L'intreccio si articola a partire da un evento storico chiave per il Giappone dell'epoca Meiji, la morte di Ōkubo Toshimichi. Quando Fandorin giunge in Giappone, dei tre fautori della Restaurazione Meiji resta solo Ōkubo:

— Ōkubo è il Ministro degli Interni, — Fandorin annuì, dimostrando una certa familiarità con la politica locale.

— I giornali francesi lo chiamano il Primo console, il Bonaparte giapponese. C'è una somiglianza. Dieci anni fa, in Giappone ci fu un colpo di stato...

— Lo so. La Restaurazione Meiji, la restaurazione del potere imperiale, — si affrettò a intervenire il consigliere titolare, non volendo che il suo superiore lo considerasse del tutto ignorante. — I samurai dei principati meridionali rovesciarono gli shōgun e proclamarono sovrano il Mikado. Ne ho letto.

— I principati meridionali — Satsuma e Chōshū — sono come la Corsica francese. C'erano anche tre luogotenenti corsi: Ōkubo, Saigo e Kido. Offrirono a Sua Maestà Imperiale l'onore e l'adorazione dei loro sudditi e, come era giusto, presero il potere. Ma i triumvirati, soprattutto quando includono tre Bonaparte, sono una cosa fragile. Kido è morto un anno fa, Saigo ha litigato con il governo, ha inscenato una ribellione, ma è stato sconfitto e, secondo la tradizione giapponese, ha commesso l'harakiri. Così il ministro Ōkubo è ora l'unico gallo rimasto nel pollaio locale...²⁸⁶ (AKUNIN 2015e: 180).

²⁸⁶ “Testo originale: «— Окубо — это министр внутренних дел, — кивнул Фандорин, демонстрируя некоторую осведомленность в туземной политике.

— Французские газеты называют его Первым консулом, японским Бонапартом. Сходство есть. Десять лет назад в Японии произошел государственный переворот...

— Знаю. Реставрация Мэйдзи, восстановление императорской власти, — поспешил вставить титулярный советник, не желая, чтобы начальник считал его полным невеждой. — Самураи южных княжеств свергли власть сегунов и объявили правителем микадо. Я читал.

— Южные княжества — Сацума и Тёсю — это вроде французской Корсики. Нашлись и корсиканские поручики, целых трое: Окубо, Сайго и Кидо. Его императорскому величеству они презентовали почет и обожание подданных, а власть, как и положено, забрали себе. Но триумvirаты, особенно если в них целых три Бонапарта, штука непрочная. Кидо год назад умер, Сайго поссорился с правительством, поднял мятеж, но был разгромлен и по японскому обыкновению сделал харакири. Так что министр Окубо теперь остался единственным петухом в здешнем курятнике...».

Si percepisce allora il ruolo fondamentale che assume Ōkubo per il futuro del Giappone e del suo rapporto con le potenze occidentali. Quando Fandorin giunge nel Paese del Sol Levante l'uomo è ancora vivo, l'eroe ha infatti modo di conoscerlo proprio il giorno del suo arrivo. Successivamente, l'omicidio di un cittadino russo rappresenta il *deus ex machina* della concatenazione di eventi, misteri, congiure e omicidi che costellano il romanzo, oltretutto permettendo la lettore di collegare i due volumi di cui si compone l'opera, il principio e la fine. Si scopre allora di una congiura che mira ad uccidere Ōkubo, apparentemente organizzata da samurai dissidenti della provincia di Satsuma. Il fatto storico viene tuttavia privato del suo significato originario, divenendo uno strumento adoperato dall'Autore ai fini della costruzione del suo impianto narrativo e del gioco con il lettore. La narrazione storica ufficiale si trasforma in finzione, intrigo e maschera, la realtà è celata in una trama stratificata, dove verità e finzione si mescolano, ingarbugliano e confondono sino a rendere difficile per il lettore distinguere la storia dalla finzione. In questo modo Akunin afferma e sottolinea il concetto di soggettività della storia come un'“entità discorsiva che può essere letta come un testo” (WHITEHEAD 2021: 84). La pretesa di verità della narrazione storica viene dunque messa evidentemente in discussione, paragonando la storia alla narrativa, rendendo, di conseguenza, totalmente accettabile la versione della storia di Akunin, almeno finché non entrano in gioco forze quasi mistiche, tali da rendere evidente la finzione. Nella “sua” versione della storia, dietro questo efferato omicidio si nascondono, infatti, forze ben più misteriose e potenti dei samurai dissidenti di Satsuma:

— [...] Tsurumaki è un costituzionalista, un sostenitore del parlamentarismo che aprirebbe possibilità illimitate a una persona del genere. Ōkubo, d'altra parte, era un classico sostenitore dell'assolutismo illuminato.

Dal punto di vista del signor Nuvola, il ministro era un ostacolo al progresso sociale ed economico, se di progresso si parla. Non era niente di personale. È solo che i “nuovi giapponesi” come il nostro amico sono abituati a risolvere i problemi nel modo più semplice ed efficace. Cosa potrebbe essere più efficace: togli un pezzo dalla scacchiera e la partita è vinta... E Tsurumaki aveva molte capacità tecniche. In primo luogo, dalla guerra civile, aveva mantenuto la sua guardia personale, le cosiddette Giacche Nere, che lo servono con fedeltà e lealtà. (Fandorin RICORDAVA i servi invisibili della tenuta sulla Scogliera) — In secondo luogo, il Don possiede essenzialmente tutto della malavita di Yokohama, con i suoi covi e i suoi locali!!! E questo significa stretti legami con la malavita, con la yakuza. (Sì, sì: il “Rakuen”, il gobbo pensò Erast Petrovič.) — Infine, fin da quella stessa rivoluzione, il Don ha mantenuto stretti legami con i samurai di

Satsuma che hanno combattuto al suo fianco contro lo shōgun²⁸⁷ (AKUNIN 2015e: 545-546).

Motivi storici e fiction si fondono dunque con uniformità tale da non intaccare in alcun modo la pretesa di realismo della narrazione. Nella personalissima versione storica di Akunin, l'omicidio di Ōkubo si rivela allora il risultato di una congiura, machiavellicamente intessuta ad opera del potente Don Tsurumaki, vera mente criminale che si cela dietro la rivolta dei samurai. La storia, manipolata per servire le necessità della trama, diventa oggetto dell'indagine, vittima di congetture anche da parte del lettore esperto di storia giapponese, mentre proprio la presenza di personaggi storici induce il lettore meno esperto ad accettare come verità storica gli eventi descritti dall'Autore (BOBKOVA 2009: 63). Akunin dimostra che nello spazio artistico postmodernista nulla deve essere dato per scontato, persino le narrazioni accreditate dai resoconti storici e dalle fonti documentarie. Il *detektiv* permette, infatti, la creazione di una realtà quasi fattuale che si sviluppa con la partecipazione attiva della comunicazione autore-lettore e autore-personaggi (TUOVA 2015: 239). La narrativa poliziesca permette di intrattenere un dialogo costante con il lettore, il che si manifesta in una narrazione polifonica e in elementi semantici interconnessi che si rivelano in diramazioni della trama quali metafore delle possibili opzioni investigative. Colpisce constatare che la sua versione mistificatoria della storia – che in questo romanzo corrisponde con un momento di svolta nello sviluppo dell'intreccio dell'opera – invita il lettore a notare i collegamenti con la storia della Russia. Così non solo assistiamo ad

²⁸⁷ Testo originale: «— [...] Цурумаки — конституционалист, сторонник парламентаризма, который откроет перед таким человеком неограниченные возможности. Окубо же был классическим приверженцем просвещенного абсолютизма.

С точки зрения господина Тучи, министр был препятствием на пути общественного и экономического прогресса — если уж вы заговорили о прогрессе. Тут не было ничего личного. Просто «новые японцы» вроде нашего с вами приятеля привыкли решать проблемы самым простым и эффективным путем. Куда уж эффектней: убрал с доски одну фигуру, и партия выиграна... А технических возможностей у Цурумаки было предостаточно. Во-первых, со времен гражданской войны у него сохранилась собственная гвардия — так называемые Черные Куртки, которые служат ему верой и правдой. (Фандорин ВСПОМНИЛ невидимых слуг из усадьбы на Блаффе) — Во-вторых, Дону, по сути дела, принадлежит вся теневая Йокогама, с ее притонами и злачными заведениями!!! А это означает тесную связь с преступным миром, с якудзой. (Да-да: «Ракуэн», горбун, подумал Эраст Петрович.) — Наконец, со времен всё той же революции у Дона сохранились тесные отношения с сацумскими самураями, которые вместе с ним воевали против сёгуна».

una versione alternativa della storia del tutto plausibile, ma anche visionaria, capace di collegare passato e presente:

Ora il Giappone si trasformerà inevitabilmente da nostro alleato in un rivale, e infine in un nemico giurato, — dichiarò Vsevolod Vital'evič cupamente. — Ahimè, questa è la legge della fisica politica. Sotto Ōkubo, un sostenitore del controllo rigoroso su tutte le sfere della vita pubblica, il Giappone si è sviluppato lungo il nostro percorso, quello russo: una solida struttura di potere verticale, gestione statale dei principali settori industriali, nessun gioco di democrazia. D'ora in poi, è giunta l'ora del partito inglese. Il paese seguirà la strada britannica, con parlamento e partiti politici, con l'emergere di un grande capitale privato. E qual è il modello di sviluppo britannico, signori? È espansione, sviluppo verso l'esterno, gassificazione, ovvero il desiderio di occupare tutto lo spazio disponibile. Ce n'è in abbondanza in giro: la debole Corea, la decrepita Cina. È lì che incontreremo la tigre giapponese²⁸⁸ (AKUNIN 2015e: 372).

Le parole di Vsevolod Vital'evič Doronin, mascherate in cupo presagio, riflettono in realtà una interpretazione in retrospettiva dei contenziosi che hanno portato alla Guerra russo-giapponese, identificando nella morte di Ōkubo uno dei motivi principali delle future tensioni politiche, territoriali e militari tra i due Paesi. Alle rimostranze su un futuro in cui il Giappone sarà superiore alla Russia, prospettiva poco credibile in virtù dell'immagine negativa e arretrata comunemente diffusa dei nipponici, Vsevolod Vital'evič sostiene ancora:

I giapponesi dicono: “Se le case sono pulite, significa che il governo è rispettato e stabile”. Le nostre case, signori, sono sporche, anzi, molto sporche. Sporcizia, ubriachezza e, alla minima provocazione — il gallo rosso sotto il tetto del proprietario terriero. Da noi, miei stimati signori, ci sono bombardieri. I giovani istruiti considerano la ribellione una buona forma, mentre i giapponesi considerano il patriottismo e il rispetto per l'autorità una buona forma. Quanto alla differenza fisica, è qualcosa che si può acquisire. Noi diciamo: una mente sana risiede in un corpo sano. I giapponesi credono il contrario. E su questo, sapete, sono d'accordo con loro. Quattro quinti della nostra popolazione sono analfabeti, e da noi hanno approvato una legge sull'istruzione universale. L'altro giorno ha parlato del bilancio, probabilmente dicendo che abbiamo dieci volte più soldi. Ma i giapponesi versano un terzo delle loro entrate statali al Ministero dell'Istruzione. Presto, tutti i bambini qui andranno a scuola. Patriottismo, spirito sano e istruzione: ecco la ricetta per trasformare rapidamente un “gatto cencioso” in una tigre. E

²⁸⁸ Testo originale: «Теперь Япония неминуемо превратится из нашего союзника в соперника, а со временем и в заклятого врага, — угромо вещал Всеволод Витальевич. — Увы, таков закон политической физики. При Окубо, стороннике жесткого контроля над всеми сферами общественной жизни, Япония развивалась по-нашему, российскому пути: твердая вертикаль власти, государственное управление основными отраслями промышленности, никаких игр в демократию. Отныне же настает час английской партии. Страна повернет на британский путь — с парламентом и политическими партиями, с возникновением крупного частного капитала. А что такое британская модель развития, господа? Это экстенсия, развитие вовне, газообразность, то есть стремление занять собою всё доступное пространство. Такового вокруг предостаточно: слабая Корея, дряхлый Китай. Вот там-то мы с японским тигром и сойдемся».

non dimentichiamo il tesoro più grande del Giappone, ahimè, molto raro nelle nostre terre. Si chiama “dignità”. [...] Il Giappone è una terra di cortesia. Tutti, anche i più poveri, si comportano con dignità.

— Per un giapponese, non c'è niente di più spaventoso che perdere il rispetto degli altri. Sì, oggi è un paese di nicchia, arretrato, ma poggia su solide fondamenta e quindi raggiungerà tutto ciò per cui si impegna. E questo accadrà molto più velocemente di quanto pensiamo²⁸⁹ (AKUNIN 2015e: 373–374).

Un *realia* storico permette di spostare la discussione dalla Russia al Giappone e, soprattutto, in una prospettiva storica. L'instabilità politica, lo stato di deprivazione culturale della Russia del passato riflette, in realtà, una critica al governo e alla società russa contemporanea, veicolata dalla narrazione storica e dal confronto con l'alterità. Seguendo i dettami del postmodernismo, anche nell'opera di Akunin la storia viene ripensata come un costrutto umano e dunque esiste unicamente come testo. Ciò non nega l'esistenza del passato, piuttosto evidenzia l'idea che la conoscenza e l'accesso al passato sono interamente condizionati dalla testualità. Possiamo infatti conoscere gli eventi della storia solo attraverso i suoi testi: documenti, prove, persino le testimonianze orali, ci sono pervenute nella forma di testo scritto, tanto che addirittura le istituzioni, le strutture e le pratiche sociali del passato possono, in un certo senso, essere lette come un testo. Oltre alla natura testuale della storia, risulta importante evidenziare che l'assidua presenza di riferimenti storici nei testi postmoderni non si traduce in nostalgia per epoche antiche, piuttosto si afferma come un tentativo di rivalutare e dialogare con il passato alla luce del presente (HUTCHEON 2004: 16-20). D'altronde, come brillantemente dimostra l'opera di Akunin, il passato e la storia

²⁸⁹ Testo originale: «— Японцы говорят: «Если в домах чисто, значит, правительство уважаемо и стабильно». У нас, господа соотечественники, в домах нечисто, и весьма-с. Грязь, пьянство, а чуть что — красного петуха под помещичью крышу. У нас, милостивые государи, бомбисты. Хорошим тоном у образованной молодежи считается фронда, а у японцев хороший тон — патриотизм и почтение к власти. Что же до разницы в телосложении, то это дело наживное. Мы говорим: в здоровом теле здоровый дух. Японцы уверены в обратном. И в этом я с ними, знаете ли, согласен. У нас с вами четыре пятых населения неграмотны, а у них принят закон о всеобщем обучении.

Вы давеча поминали бюджет — мол, у нас в десять раз больше денег. Зато японцы треть государственного дохода отдают министерству просвещения. Скоро все дети здесь будут ходить в школу. Патриотизм, здоровый дух и образование — вот кулинарный рецепт корма, на котором из «драной кошки» очень быстро вырастает тигр. А еще не забудьте главное японское сокровище, в наших палестинах, увы, очень редкое. Называется «достоинство». [...] Япония — страна вежливости. Каждый, даже самый бедный, здесь держится с достоинством.

— Для японца нет ничего страшней, чем утратить уважение окружающих. Да, сегодня это нищая, отсталая страна, но она стоит на твердом фундаменте, а потому добьется всего, к чему стремится. И произойдет это гораздо быстрее, чем нам кажется».

assumono una funzione strumentale nei testi postmodernisti, poiché permettono di commentare e spiegare il presente attraverso una prospettiva storica.

In ultima istanza, confronti tra i canoni di bellezza giapponesi e russi/europei si manifestano in interessanti parentesi nell'opera di Akunin. Ne *Il Carro di Diamante* leggiamo:

— *Dōmo, dōmo*, — la ringraziò Vsevolod Vital'evič, e la ragazza sorrise, rivelando denti storti che le rovinavano terribilmente il bel viso.

— Qualcuno avrebbe dovuto dirle di sorridere senza aprire le labbra, — non poté fare a meno di commentare Fandorin a bassa voce.

— I giapponesi hanno una concezione diversa della bellezza femminile. Noi diamo valore agli occhi grandi, mentre loro a quelli stretti. Noi diamo valore alla forma dei nostri denti, mentre loro ne apprezzano solo il colore. I denti irregolari sono un segno di sensualità, considerati piuttosto erotici. Lo stesso vale per le orecchie a sventola. Ed è meglio non parlare affatto delle gambe delle bellezze giapponesi. La maggior parte delle donne qui ha le gambe arcuate e i piedi deformi a causa dell'abitudine di accovacciarsi²⁹⁰ (AKUNIN 2015c: 239).

Il lettore scopre così che la bellezza in Giappone risiede in occhi stretti e denti irregolari, anche il colore assume un carattere fondamentale, le orecchie a sventola sono particolarmente apprezzate, mentre le gambe, a causa delle abitudini dei giapponesi ad inginocchiarsi tendono ad arcuarsi, ma ciò non le rende meno attraenti. L'immagine delle donne giapponesi si afferma in un particolare contrasto con l'immagine occidentale, e in canoni del tutto inversi. L'immagine di O-Yumi, tuttavia, come già accennato in precedenza in questo capitolo (cfr. § 2.1), ricorda una bellezza giapponese “ideale”, in cui solo le orecchie leggermente a sventola aderiscono ai canoni nipponici. O-Yumi è, infatti, un personaggio costruito per aderire ai canoni dell'esotismo e dello *Japonisme*, un'implicita critica alla costruzione di un'immagine delle donne giapponesi del tutto artificiale. Leggendo i romanzi di Akunin, scopriamo,

²⁹⁰ Testo originale: «— *Домо, домо*, — поблагодарил ее Всеволод Витальевич, и девушка улыбнулась, обнажив кривые зубы, ужасно портившие ее довольно смазливое личико.

— Сказал бы ей кто-нибудь, чтоб улыбалась, не раскрывая губ, — не удержавшись, вполголоса заметил Фандорин.

— У японцев другие понятия о женской красоте. У нас ценятся большие глаза, а у них узкие. У нас форма зубов, а у них только цвет. Неровность зубов — признак чувственности, считается весьма эротичным. Как и оттопыренность ушей. Ну, а про ноги японских красавиц лучше вообще не говорить. От привычки к сидению на корточках большинство женщин здесь кривоноги и косолапы». In questo caso, *dōmo* significa “grazie”.

tuttavia, che la vera bellezza in Giappone è quella che si nasconde alla vista e che segue l'estetica dello *yūgen* (幽玄), ossia la bellezza profonda, misteriosa e allusiva, non immediatamente evidente, ma sottile. Nel romanzo *Morte da cane*, ad esempio, leggiamo: “In una delle lezioni Nikolaj Osipovič spiegò il concetto giapponese di “yūgen” – la bellezza segreta che non si rivela a tutti e non subito”²⁹¹ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 114–115) e ancora in *Tutto il mondo è teatro*:

Sembra, che le giapponesi, e in particolare le geishe, camminino in modo diverso dalle donne europee, si inchinino in modo diverso, parlino, cantino e ballino in un modo particolare. Eliza si immaginava come l'incarnazione vivente della più squisita delle arti, una devota servitrice dello “yūgen”, l'ideale giapponese di bellezza nascosta. Comprendere questo concetto era difficile: qual è il significato della Bellezza se si nasconde alla vista, avvolgendosi in un velo?²⁹² (AKUNIN 2010: 138-139).

Il paradosso di una bellezza invisibile agli occhi, profonda e misteriosa, sta nella risonanza emotiva e spirituale che il “non visto” conferisce, poiché allude a un'altra realtà, a una verità che non si può cogliere con la sola ragione, ma che si può solo intuire. Proprio in questo infinito spazio lasciato dal celarsi alla vista si racchiude l'essenza della vera bellezza.

2.3.1 Onore e vergogna in Giappone, dove morire è più lieve

Onore e vergogna pongono il fondamento del comportamento sociale nella cultura giapponese, alimentandosi e intrecciandosi sino ad inglobare ogni aspetto del vivere, sia questo quotidiano, familiare, lavorativo, scolastico o relazionale. La società giapponese poggia le sue fondamenta su un principio in traducibile e inafferrabile per la mentalità occidentale, il *giri* (義理), insieme alla vergogna catalizzatore della condotta, perché:

²⁹¹ Testo originale: «На одном из занятий Николай Осипович объяснял японскую концепцию «югэн» – потаённой красоты, открывающейся не всем и не сразу».

²⁹² Testo originale: “Оказывается, японки, и тем более гейши, ходят иначе, чем европейские женщины, иначе кланяются, особенным образом говорят, поют, танцуют. Элиза представляла, что она — живое воплощение изысканнейшего из искусств, самоотверженная служительница «Югэна», японского идеала неявной красоты. Понять эту концепцию было непросто: в чем смысл Красоты, если она себя прячет от взглядов, укутывается в покрове?».

Il *giri* si divide in due parti ben distinte. Quello che chiamerò “*giri* verso il mondo” – letteralmente “ripagare il *giri*” – è l’obbligo di ripagare i propri simili, e quello che chiamerò “*giri* verso il proprio nome” è il dovere di preservare il proprio nome e la propria reputazione da qualsiasi accusa, [...]”²⁹³ (BENEDICT 2019: 133).

Il *giri* assume, dunque, sia la forma di un debito da ripagare, sia di un percorso virtuoso atto a preservare il proprio onore intonso, rispettando una serie di principi e virtù morali. Ciò include il rispetto dell’etichetta conforme al proprio ruolo nella società e nel nucleo familiare, la tutela della propria reputazione professionale e personale, e il ripagare un’offesa ricevuta. Nei casi estremi, questo può portare addirittura al suicidio, perché finché l’offesa non è ripagata, il mondo dell’individuo è preda del caos, missione della vita diventa allora quella di ripristinare l’ordine e l’equilibrio. In generale, il nucleo di questa virtù è il superamento dell’interesse materiale in favore di un più elevato valore spirituale, incarnato negli sforzi volti a preservare l’onore dell’individuo, della sua famiglia e della sua stessa vita (BENEDICT 2019: 145). Conseguenza diretta di una società votata all’onore e al rispetto è un’etichetta che serve a prevenire situazioni che possono potenzialmente creare vergogna. Gli occhi vigili della società agiscono quale giudice imparziale che determina ciò che è considerato vergognoso, e dunque ciò che lede l’onore dell’individuo e per estensione, di tutto il suo mondo. Ne consegue che una condotta retta è basata sull’importanza della vergogna piuttosto che su quella della colpa (BENEDICT 2019: 207). Ciò definisce la misura in cui il sistema di valori del Giappone e quello della Russia divergono, mondi polari che nei romanzi di Akunin cercano e anelano la comprensione reciproca. Evidenziata la natura endemica di questi principi, possiamo affermare con certezza che essi si manifestano con una certa ricorrenza nell’opera del nostro Autore, benché riproposti e rielaborati perché comunichino con la cultura russa ed evidenzino il diverso orizzonte interpretativo dei due sistemi culturali.

Nelle pagine del suo diario, Aono Gintaro ripensa con nostalgia alla sua città natale, Kagoshima, all’epoca situata nella provincia di Satsuma. Sebbene non desideri altro che ritornare nei luoghi dell’infanzia, vive il ritorno in patria con profonda vergogna. Obbedendo all’ordine del padre di studiare in Francia per carpire i segreti

²⁹³ Testo originale: “Giri has two quite distinct divisions. What I shall call ‘giri to the world’— literally ‘repaying giri’— is one’s obligation to repay on to one’s fellows, and what I shall call ‘giri to one’s name’ is the duty of keeping one’s name and reputation unspotted by any imputation, [...]”.

dell'arte della medicina occidentale, è tuttavia contravvenuto alle millenarie tradizioni delle famiglie samuraiche, macchiando irrimediabilmente il suo onore: “Ho fatto quello che dovevo fare, ciò a cui mi obbligava il dovere. La mia vita è rovinata, ma se è per il bene del Giappone...”²⁹⁴ (AKUNIN 2015a: 91). Il bisturi, certamente affilato e tagliente, ma nemmeno lontanamente altrettanto nobile come una *katana*, si impone come simbolo di un'esistenza vissuta nella vergogna e nel disonore e, al contempo, emblematica manifestazione di quel collettivismo radicato come intricata ragnatela nella società giapponese. Il dovere nei confronti della famiglia e del Paese prevale, dunque, sui desideri personali, ma qui emerge l'irrisolvibile paradosso, quando né il sacrificio personale, né l'abnegazione rimarginano la pulsante ferita inflitta dalla vergogna di non occupare quel ruolo nella società stabilito dal diritto/dovere di nascita. Il dramma interiore di Aono ci permette di entrare in una psicologia complessa, stratificata, iperbole ma non menzogna, costruzione forse esagerata, ma terribilmente autentica, frutto della capacità del nostro Akunin di creare personaggi multidimensionali. La vergogna è tale da indurlo a nascondere la sua identità come il peggiore dei criminali, da soffocare ogni forma di giustificazione e accettare una colpa, un'onta, per un crimine che non ha commesso. Traslando la prospettiva alla cultura e alla coscienza europee, i sentimenti di Aono appaiono una drammatica esagerazione, troppo incredibile da considerare vera, così che tutte le prove sembrano portare a lui. La vergogna, non il peccato – come evidenzia Fandorin – costituisce infatti l'orizzonte morale per una condotta retta, l'inibitore principale che organizza la società e la cultura giapponese. Ne consegue che l'ammissione della menzogna, addirittura in pubblica piazza dinnanzi a degli sconosciuti, assume una conseguenza quasi iperbolica, tale da infettare persino l'onore della sua famiglia e del suo Paese con il veleno della vergogna e del disonore. Il rocambolesco ed acrobatico tentativo di fuga dell'eroe è interpretato dagli altri personaggi come un'ammissione di colpevolezza, sebbene si tratti, in realtà, di un disperato tentativo di porre fine alla sua vita commettendo *seppuku*, perché vergogna e disonore inducono ad anelare la morte.

²⁹⁴ Testo originale: «Я сделал то, что должен был сделать, к чему обязал меня долг. Жизнь моя загублена, но если это нужно для блага Японии...».

La vergogna e il disonore rendono desiderabile ed auspicabile la morte anche a Masa, in un susseguirsi di parentesi comiche, buffe reinterpretazioni e rielaborazioni in chiave postmodernista ed akuniniana della cultura giapponese. In *La morte di Achille*, la missione per catturare Miša il Piccolo si conclude con la tragica morte di Grušin, evento per il quale Masa si sente responsabile. Ai piedi del suo padrone, con il capo ferito sul pavimento in segno di estrema prostrazione, il giapponese manifesta con teatralità un miscuglio di bruciante vergogna e cupa disperazione:

Fandorin aprì la porta della sua stanza e barcollò all'indietro, Masa cadde ai suoi piedi, con la testa fasciata, e balbettò:

— Signore, non ho scusanti, non ho scusanti, non ho scusanti. Non sono riuscito a proteggere il vostro *onshi* e non sono riuscito a custodire l'importante valigetta di cuoio. Ma quella non è stata la fine dei miei peccati. Incapace di sopportare la vergogna, ho voluto suicidarmi e ho osato usare la vostra spada per farlo, ma la spada si è spezzata e così facendo ho commesso un altro terribile crimine.

Sul tavolo giaceva una spada cerimoniale, spezzata a metà²⁹⁵ (AKUNIN 2014a: 168-169).

Il brano appare, ad una prima lettura, come un insensato delirio, in cui è possibile percepire la drammaticità della scena infrangersi nella costruzione sintattica del brano e nell'implicita degradazione del personaggio, ridotto ad una caricatura. La reinterpretazione del nostro Akunin si traduce allora in una didascalica illustrazione bidimensionale della cultura giapponese, sapientemente impersonata dai suoi eroi, associata ad un tono denigratorio ed ironico del narratore. La cultura giapponese diviene così parte della sua poetica, si adatta alle necessità narrative dell'Autore, cede alla sua manipolazione come morbida creta. Ancora nello stesso romanzo:

Sul pavimento accanto al letto, con le mani appoggiate cerimoniosamente sulle ginocchia sedeva Masa in un kimono nero da cerimonia, il volto severo e una fascia pulita sulla testa.

— Perché ti sei vestito così? — chiese Erast Petrovič incuriosito.

— Avete detto, signore, di essere disonorato e di non avere più idee.

— E allora?

— Ho una buona idea. Ci ho pensato bene e posso offrire una soluzione dignitosa alla difficile situazione in cui ci troviamo entrambi. A tutti i miei numerosi misfatti, ne ho aggiunto uno in più: ho violato l'etichetta europea che proibisce di far entrare una donna

²⁹⁵ Testo originale: «Фандорин отворил дверь номера и шарахнулся назад — прямо под ноги ему повалился Masa, припал замотанной башкой к полу, зачастил:

— Господин, мне нет прощения, мне нет прощения, мне нет прощения. Я не уберег вашего *онси* и не сумел охранить важный кожаный портфель. Но этим мои прегрешения не ограничились. Не в силах вынести позора, я хотел наложить на себя руки и посмел для этого воспользоваться вашим мечом, но меч сломался, и тем самым я совершил еще одно страшное преступление. На столе лежала сломанная пополам парадная шпажонка».

in bagno. La mia incomprendione di questa strana usanza non mi giustifica. [...] Quanto a voi, signore, voi stesso avete detto: la vostra vita è finita. Quindi, signore, lasciamo questa vita insieme. Ho preparato tutto, persino l'inchiostro e un pennello per una poesia premorte²⁹⁶ (AKUNIN 2014a: 179-180).

Ricollegandosi ad un frammento analizzato precedentemente (cfr. § 2.2.4), Masa ha permesso ad una donna di entrare nella stanza del suo padrone mentre questi faceva il bagno, contravvenendo all'etichetta europea, ancora sconosciuta e poco comprensibile per il giapponese, perché polarmente diversa in confronto alla propria. Questa ulteriore goffaggine da parte dell'eroe risulta tuttavia più imperdonabile delle precedenti. La vergogna, adesso, si è estesa al suo padrone, traducendosi in una macchia sull'intonsa persona di Fandorin che solo la morte può lavare via. Masa ha allora predisposto tutto per far sì che l'ultimo atto sia perfetto, una morte che segue il suicidio rituale della casta dei samurai. Osserviamo allora come i principi di onore e vergogna subiscono un raddoppio comico, trasformandosi in esagerazioni e caricature, spesso utilizzate dall'Autore come un'arma a doppio taglio per mettere in difficoltà i suoi eroi. Nella *povest' Il fante di picche*, Momus, abile ladro e affabulatore, si prende gioco di Masa, sfruttando a suo vantaggio la sua stessa cultura. Onore e vergogna perdono il proprio significato, ridotti a meri artifici narrativi. Tale procedimento è marcato e messo in evidenza dall'ironia con cui l'Autore manipola il materiale di partenza.

Se dobbiamo credere al signor Goškevič (e perché non credere all'illustre studioso?), non c'è niente di peggio per un giapponese di una situazione vergognosa e di uno scandalo pubblico. Inoltre, loro, i figli dal viso giallo del Mikado, hanno un senso di responsabilità molto sviluppato verso il loro signore feudale, e per questo dalla faccia tonda, il consigliere di corte è il suo signore feudale. [...] Il cameriere si rianimò improvvisamente: — Sì, sì, porta, porta a casa, subito a casa, — annuì. — Moruto bene, moruto buravo. Perché harakiri? Non c'è bisogno di harakiri, no curistiano!²⁹⁷ (AKUNIN 2015b: 65–68).

²⁹⁶ Testo originale: «На полу у постели, церемонно положив руки на колени, сидел Маса — в черном парадном кимоно, лицо строгое, на голове свежая повязка.

— Ты что это вырядился? — с любопытством спросил Эраст Петрович.

— Вы сказали, господин, что вы обесчещены и что у вас больше нет идей.

— Так что с того?

— У меня есть хорошая идея. Я все обдумал и могу предложить достойный выход из тяжелой ситуации, в которой мы оба оказались. Ко всем своим многочисленным проступкам я прибавил еще один — нарушил европейский этикет, запрещающий пускать женщину в ванную. То, что я не понимаю этого странного обычая, меня не оправдывает. [...]

Что же до вас, господин, то вы сами сказали: ваша жизнь кончена. Так давайте, господин, уйдем из жизни вместе.

Я все приготовил — даже тушь и кисточку для предсмертного стихотворения».

²⁹⁷ Testo originale: «Если верить господину Гошкевичу (а почему бы не поверить уважаемому ученому?), для японца нет ничего хуже постыдной ситуации и публичного скандала. К тому же

Per mezzo del personaggio di Momus, qui narratore in prima persona, Akunin gioca ancora una volta alla reinterpretazione in chiave ironica della cultura giapponese, resa attraverso teatralità ed iperbole per servire gli intenti comici della narrazione. Il passaggio spiega l'assurdo comportamento di Masa, ingannato dal Fante e convinto di avere davanti il legittimo marito dell'amante di Fandorin, e disposto a sacrificare la sua vita per ripagare il peccato del suo padrone. Momus gioca con impudenza con il punto debole di Masa, costituito dalla sua cultura, citando le letture fatte per poter mettere in azione il piano. A riguardo, si noti il richiamo agli scritti di Iosif Goškevič²⁹⁸, diplomatico e orientalista russo, esperto di Giappone e Cina. Impersonando il ruolo di marito abbandonato e tradito, sotto lo sguardo esterrefatto di Tjul'panov e quello compiaciuto di Masa, Momus minaccia con teatralità di togliersi la vita. Il primo cerca di fermarlo, perché il suicidio contravviene ai valori della morale cristiana, mentre il giapponese approva il gesto, considerandolo un nobile modo per espiare disonore e vergogna, per poi ricredersi quando si paventa la possibilità che il sedicente marito possa portare con sé la consorte, liberando la dimora di Fandorin da una presenza insopportabile per Masa. In un comico ribaltamento, Masa arriva persino a rinnegare i suoi valori e il suo credo. Quando l'arguto inganno di Momus è svelato, preda della disperazione, Masa minaccia di togliersi la vita per espiare la sua colpa, sebbene dettata dalla sua ingenuità:

Dopo la scoperta del fante di picche (in ufficio, sul fermacarte di malachite dove un tempo giaceva il rosario di giada), il capo perse la sua solita compostezza. Non rivolse una parola di rimprovero ad Anisij, ma maledisse severamente il cameriere in giapponese. Il povero Masa era così sconvolto che pensò al suicidio e corse persino in cucina a prendere un coltello da pane. Erast Petrovič dovette impiegare molto tempo per calmare il poveretto²⁹⁹ (AKUNIN 2015b: 72).

у них, желтолицых сынов микадо, очень развито чувство ответственности перед сюзереном, а надворный советник для этого круглomorphic и есть сюзерен. [...] Камердинер вдруг ожил: — Да-да, увозич, увозич домой, сафсем домой, — закивал он. — Очень курасиво, очень брагародно. Зачем харакири, не нада харакири, не по-фрисчански!».

²⁹⁸ Iosif Antonovič Goškevič (1814-1875) è stato un diplomatico e orientalista russo di origine bielorusa. Insieme ad un co-autore giapponese è stato autore del primo dizionario russo-giapponese, pubblicato nel 1857. Goškevič è stato anche il primo diplomatico russo in Giappone, in servizio nel Paese del Sol Levante tra il 1858 e il 1865. Ha scritto vari testi sulla Cina e sul Giappone e sulle rispettive lingue.

²⁹⁹ Testo originale: «После обнаружения пикового валета (в кабинете, на малахитовом пресс-папье, где прежде лежали нефритовые четки) шеф утратил свое всегдашнее хладнокровие: Анисия, правда, ни словом не попрекнул, но на камердинера грозно заругался по-японски.

La narrazione si sposta questa volta alla prospettiva di Tjul'panov che descrive – con evidente tono rassegnato – i risvolti dell'inganno di Momus. Vogliamo soffermarci su questo passaggio per porre l'accento sulla capacità espressiva della scrittura Akunin, qui particolarmente evidente, perché permette di visualizzare chiaramente la scena, scatenando riso e meraviglia. La sua scrittura ricrea, inoltre, l'essenza affascinante della società giapponese che si riflette nell'abitudine ad assumersi la responsabilità delle proprie azioni e malefatte e, più precisamente, nei confronti del proprio senso di vergogna (AKUNIN 2013b:117-125).

Dalla multietnica prosa di Akunin scaturisce allora un'evidente ambizione antropologica, capace reinterpretare e riprodurre i meccanismi alla base di ogni cultura, mostrando come la cultura giapponese fa affidamento sulla vergogna e, invece, quella russa, sul senso di colpa. Se il senso di colpa può essere espiato con la confessione o l'espiazione, la vergogna è un fardello latente che diventa più pesante, insopportabile a volte, quando resa pubblica, tale da non poter essere assolta da nessun confessore, persino la divinità. La sanzione alla vergogna sono la gogna della società e il giudizio dei propri simili, siano questi reali o frutto della suggestione del "colpevole". Così anche un criminale, sebbene si sia macchiato di indicibili crimini, percepisce la vergogna come la più terribile delle condanne, anche quando questa non lo riguarda direttamente:

— Ho tradotto le vostre parole e ho aggiunto di mio che se uccide il bandito, dovrà uccidere anche voi, e allora il nostro Imperatore dovrà implorare il perdono dell'Imperatore russo, e questo porterà una terribile vergogna al Giappone.

Erast Petrovič era stupito che un'argomentazione del genere avesse avuto effetto sul gestore di un covo di ladri. A quanto pare, dopotutto, gli assassini giapponesi sono diversi da quelli russi³⁰⁰ (AKUNIN 2015e: 217).

Несчастный Маса так убивался, что хотел руки на себя наложить и даже побежал на кухню за хлебoreзным ножом. Эрасту Петровичу потом пришлось долго беднягу успокаивать».

³⁰⁰ Testo originale: «— Я перевел ваши слова и прибавил от себя, что если он убьет бандита, то ему нужно будет убить и вас, а тогда нашему императору придется просить прощения у российского императора, и это покроет Японию страшным позором.

Эраст Петрович был поражен тем, что на содержателя разбойничьего вертепа подействовала подобная аргументация. Очевидно, японские душегубы все-таки отличаются от российских».

Semushi, proprietario della bisca Rakuen e capo della banda rivale della Chōbei-gumi, il gruppo di malviventi di cui fa parte il giovane Masa, minaccia di umiliarlo infliggendogli una delle più terribili punizioni della *yakuza*, incidere a fuoco sulla fronte l'ideogramma giapponese per “traditore”. L'intervento di Fandorin e di Shiota è provvidenziale, quest'ultimo in particolare si rivela decisivo: appellandosi alla vergogna che proverebbe l'Imperatore nel doversi scusare con l'imperatore russo per l'uccisione di un suo funzionario, Semushi ritira il suo ordine. Osserviamo allora che l'atteggiamento dell'individuo si iscrive in una più ampia concatenazione di conseguenze, per cui la vergogna può estendersi sino alla massima carica politica e spirituale giapponese, la mistica figura dell'Imperatore. E ancora, l'esistenza di banditi del calibro di Semushi provoca vergogna in Shiota, sebbene le colpe dell'uomo non abbiano nulla a che fare con lui: “Mi vergogno che ci siano persone come Semushi in Giappone, — disse a bassa voce, senza alzare la testa. — E questo proprio il primo giorno del vostro arrivo! Cosa penserà di noi!”³⁰¹ (AKUNIN 2015e: 221). Con magistrale abilità narrativa, Akunin reinterpreta il nucleo pulsante dell'organizzazione della società giapponese, mostrando la potenza vincolante e condizionante della vergogna, capace di fermare la furia vendicativa di un uomo che vive la sua vita al di fuori delle norme morali e, al contempo, provocare in un uomo innocente un profondo senso di vergogna per qualcosa di cui non è responsabile. La vergogna salva allora l'onore e la vita di Masa, quell'onore che, a differenza della morale occidentale, risiede anche negli angoli più abbienti della società giapponese, nelle file della potente e temibile *yakuza*, perché persino i criminali sono considerati uomini d'onore quando ne rispettano il codice morale, agendo in conformità con i diritti e i doveri sanciti dal posto che occupano nella società.

Onore e vergogna sono profondamente legati all'interpretazione giapponese della morte e del suicidio. Come scrive il giornalista di cronaca nera J. Adelstein, in un paese estremamente regolamentato e ordinato come il Giappone, “i giapponesi sono convinti che ci sia un modo giusto [...] di morire, anche di uccidersi. C'è il modo

³⁰¹ Testo originale: «Мне стыдно за то, что в Японии есть такие люди, как Сэмуси, — глухим голосом сказал тот, не поднимая головы. — И это в первый же день вашего приезда! Что вы должны думать о нас!».

giusto, il modo perfetto, di fare qualunque cosa” (ADELSTEIN 2022: 8). In Giappone esiste allora un modo giusto per morire, sia questa una morte causale, sia una morte per suicidio. Nella cultura giapponese, il suicidio è tradizionalmente associato alla casta dei samurai, dove è usato per espiare i propri crimini, per chiedere scusa per un errore, per sfuggire alla disgrazia e alla vergogna, oppure per provare la loro sincerità. Per gli uomini e le donne comuni, il suicidio assumeva una valenza più metaforica, associato ad una sensazione di potere e controllo. La diversa percezione della morte e del suicidio nella cultura giapponese è diretta conseguenza del concetto buddista del *musokan* (無相関), una filosofia che interpreta il corpo come una mera dimora temporanea per l’anima, tale che l’esistenza biologica dell’uomo perde decisamente di importanza (KHONOPULO 2016: 74-75). L’elevato tasso di suicidi è spesso associato a culture particolarmente autoritarie, poiché le società così organizzate tendono ad influenzare l’immagine di sé degli individui. Il problema del suicidio ha radici profonde nella società giapponese, uno degli esempi più lampanti sono i piloti *kamikaze* (神風), spogliati della propria identità e decisi a sacrificare la propria vita per la patria. Ancora oggi il suicidio è una piaga che affligge la gioventù giapponese, sottoposta a uno stress troppo elevato per la giovane età, soprattutto in ambito scolastico. Il suicidio si è conseguentemente trasformato nel corso della storia giapponese in un vero e proprio *topoi* letterario e, in alcuni tragici casi, nel destino di molti esponenti del panorama letterario giapponese.

Il tema della morte assume allora una valenza fondamentale nell’opera di Boris Akunin, reinterpretato e rielaborato non solo in relazione ai romanzi gialli, ma sviluppato nel paradigma della cultura e della letteratura giapponese. Čhartišvili il teorico ha pubblicato *Lo scrittore e il suicidio*, un saggio in cui analizza l’istituto del suicidio nella letteratura, ripercorrendo le morti di importanti scrittori e dedicando ampio spazio al Giappone, ausilio fondamentale comprende come morte e suicidio di inscrivono nella produzione dello scrittore Akunin. In particolare, ciò che emerge dalla produzione akuniniana è la diversa interpretazione del suicidio tra la cultura giapponese e la cultura europea. Se i secondi lo interpretano nell’ottica cristiana del peccato, religioni come l’Induismo e il Buddismo non offrono una valutazione etica del suicidio, legato ad una diversa concezione della morte, non intesa come la fine, un

non-ritorno costellato dal timore per il destino dell'anima e sull'eterno interrogativo sul destino dello spirito e il luogo del suo riposo. L'esistenza di un inferno o di un paradiso, o di una resurrezione, non rendono meno definitiva la morte, associata all'immagine del buio, un'oscurità terribile e spaventosa. Induismo e Buddismo, invece, credono in un ciclo di reincarnazioni terrene, per cui ogni essere vivente è destinato a vivere e morire più volte. La ruota del *samsara*, ovvero il ciclo di reincarnazioni, corrisponde metaforicamente ad una serie di prove da affrontare in vita preservando onore e dignità, poiché raggiunto uno stato di "santità", l'anima sarà libera da questo circolo vizioso e non sarà più costretta a sopportare ulteriori cicli di morti e rinascite. In un tale rapporto tra vita e morte, il suicidio non acquisisce una valenza risolutiva, poiché di solito interpretato come insensato, a volte persino dannoso, non per una questione etica o per timore nei confronti di un'entità divina, piuttosto perché il suicidio non salva dalla sofferenza indotta dal ciclo di reincarnazioni. Il suicidio riporta l'individuo allo stadio che ha precedentemente lasciato, perché il ciclo di reincarnazioni è influenzato dalla condotta tenuta in vita e non da ciò che vi ha posto fine. In una tale concatenazione tra vita, morte e reincarnazione, paradossalmente il suicidio può addirittura allontanare dal *nirvana* e non costituisce una soluzione al *samsara*. Nondimeno, il suicidio non è drammatizzato e, nei casi in cui il è compiuto per una ragione lodevole, può migliorare o addirittura interrompere l'infinito ciclo di morte e reincarnazione. Nel caso della cultura giapponese, un suicidio compiuto per ripristinare il proprio onore, oppure per espiare una colpa, eleva l'atto ad un nobile gesto. Ovviamente, non è possibile assolutizzare nessuna delle affermazioni proposte, poiché Induismo e Buddismo si dividono in numerose branche, scuole e sette, ognuna con il proprio sistema di valori, di tradizioni, rituali e interpretazione della morte e del suicidio. In questo intricato apparato concettuale di religioni, filosofie e dottrine, il caso del Giappone è alquanto peculiare. La coesistenza armonica del Buddismo e dello Shintoismo nell'arcipelago ha portato ad una equilibrata divisione delle funzioni. Lo Shintoismo, che rifiuta di riconoscere l'esistenza della morte, si è appropriato dei riti e delle pratiche concernenti la vita; il Buddismo e lo Zen, invece, hanno preso il sopravvento su tutto ciò che riguarda la morte, come veglie e funerali, di fatto dominando anche la vita. Assunti come credo dai samurai, il Buddismo e lo Zen portarono alla logica conclusione che il guerriero più forte è colui che non teme la

morte, sia questa una morte in battaglia, oppure una morte avvenuta per mano propria. Poiché la morte prediletta nella casta dei guerrieri è risultata essere proprio la morte per suicidio, come spesso parodizza con tagliente ironia Akunin, per impedire alla pratica di trasformarsi in carneficina, venne istituito un vero e proprio codice suicida, caratterizzato da un complesso sistema di divieti, restrizioni e rituali (AKUNIN 2013c: 77-86). Nonostante i samurai siano ormai il ricordo di un lontano, seppur nobile passato, le statistiche confermano che il suicidio purtroppo costituisce tuttora una caratteristica connotativa del carattere nazionale giapponese nella forma di un vero e proprio dramma sociale. Una società rigidamente strutturata, incline a controllare persino la vita personale degli individui, si manifesta in un ancor più deleterio ambiente che educa e obbliga al collettivismo, scoraggiando l'egoismo e la soddisfazione dei desideri personali, inducendo i giapponesi a definire la propria identità attraverso l'appartenenza ad un gruppo specifico, evidente retaggio della struttura sociale del Giappone medievale, dove sia la vita pubblica che personale erano organizzate in un ferreo sistema di caste e ruoli. Laddove l'individuo vive in un intricato tessuto di relazioni tra il sé, l'altro e lo stato, onore e gloria, così come disonore e vergogna si diramano dal sé allo stato in una fitta propagazione tentacolare che spiega perché la vergogna dell'individuo si estende a tutto il suo gruppo sociale, sino alla massima autorità, l'Imperatore. La società giapponese può essere metaforicamente interpretata come un macchinario, in cui i cittadini assolvono il ruolo di suoi ingranaggi che continuano a muoversi in armonia, almeno finché la macchina non si blocca e ogni singolo componente inizia a sgretolarsi. A questa prospettiva è necessario associare la percezione giapponese della morte come destino inevitabile, non per questo meno terribile, ma normalizzata come parte della vita per merito dell'influenza del Buddismo e del Confucianesimo. Si è prima accennato anche allo Zen come fondamentale elemento plasmante della società giapponese del passato e del presente. Lo Zen, il Buddismo dell'azione diretta, fu adottato e rielaborato creativamente dalla classe cavalleresca giapponese, la cui ideologia ed etica plasmarono in larga misura la mentalità nazionale giapponese. Mentre nell'Europa medievale la nobiltà degenerò rapidamente da classe di protettori a classe di "parassiti", i samurai, in stretta conformità con il canone confuciano, si consideravano padri e maestri della gente comune. L'atteggiamento più rilassato nei confronti della

morte, iniziato con i samurai, si è dunque iscritto e radicato nell'identità della nazione. Ciò trova testimonianza nell'estetizzazione ed elaborazione di un suicidio rituale, l'*harakiri* (腹切り) o *seppuku*, definito fino ai minimi dettagli, poeticizzando, di fatto, la morte volontaria e influenzando profondamente l'atteggiamento dei giapponesi nei confronti del suicidio. Non sorprende, dunque, che il suicidio quale motivo della letteratura giapponese sia metaforicamente interpretato come il più bello e auspicabile dei finali. La compenetrazione dell'istituto del suicidio nella società e nella storia giapponese è così profonda da aver influenzato persino la lingua, in cui si osserva la presenza di un intero glossario con un termine specifico per ogni tipologia di suicidio (AKUNIN 2013c: 274-297).

La concezione giapponese della morte e del suicidio assume allora la forma di un leitmotiv nella produzione akuniniana, una rielaborazione in chiave del tutto personale dell'Autore e immersa nel suo universo creativo. Morte e suicidio si piegano al volere di Akunin, preservando il loro significato simbolico, ma servendo le sue necessità creative. Il caso più emblematico è il romanzo *Colei che ama la morte*, il racconto nella forma di diario della giovane Maša (il cui nome in codice è "Kolombina"), alternato a stralci di giornale e referti investigativi, incentrato sulle vicende di un club di amanti dei suicidi denominato "Amanti della Morte", capeggiato dal misterioso doge Prospero. I membri di questa segreta società di aspiranti suicidi vengono scelti a turno dalla sensitiva Ofelia che, apparentemente, sembra riesca a comunicare con il mondo dei defunti. Il prescelto o la prescelta per il "Matrimonio con la morte" – così è chiamato il rituale suicidario – deve lasciare dietro di sé il proprio testamento di vita nella forma di un componimento poetico. I membri di questa setta, infatti, nelle periodiche riunioni non solo scelgono i candidati all'unione con la Morte, ma si esercitano in appassionate gare di poesia dinnanzi al loro doge e giudice Prospero. La ritualità insita nei suicidi degli Amanti della Morte rielabora l'antico rituale dell'*harakiri* o *seppuku*, il suicidio rituale della casta dei samurai. Questa tipologia di suicidio è anticipata da una severa ed estremamente regolata preparazione e dalla presenza di un *kaishakunin* (介錯人), ossia di un secondo, di solito una persona cara abile nel maneggiare una spada, poiché è incaricato di infliggere il colpo mortale al collo dopo che il samurai ha effettuato lo squarcio nell'addome. La preparazione

consiste nell'indossare un *kimono* bianco e di comporre uno *haiku* d'addio (AKUNIN 2013c: 328-339). La regolamentazione dell'*harakiri* è datata al XVII secolo, a seguito della ritrovata stabilità del Paese in un governo rigidamente centralizzato. Proprio in questo periodo il suicidio rituale esclusivo della casta dei samurai si trasformò in un'istituzione legalizzata, la cui cerimonia fu sviluppata fin nei minimi dettagli. Insieme all'*ikebana*, sviluppatosi pressappoco nello stesso periodo, il Giappone osserva l'emergere nella sua società di due modi speculari per celebrare la bellezza della vita e della morte. Mishima, scrittore e uno dei massimi teorici, nonché praticante, dell'*harakiri*, ritiene che sia impossibile per un giapponese non cogliere il profondo significato e la bellezza di questo rituale. Se la prospettiva europea lo interpreta come un'usanza barbara e assurda, perché intende la vita come il bene più prezioso, per i giapponesi, e in particolare per i samurai, il suicidio è la vittoria sulla paura, sul dolore e la transitorietà, manifestazione più pura e forse più elevata del concetto di bellezza (AKUNIN 2013c: 328-339). La filosofia che avvolge, spesso avvelena, i membri della società di amanti della morte è simile ma non esattamente speculare. Infatti, sebbene il loro credo sia caratterizzato da un rituale di preparazione e da un'idea della morte come massima espressione della vita e della bellezza, questo rielabora e reinterpreta in una società europea l'interpretazione giapponese della morte e del suicidio. Non vergogna, ma onore, non rifiuto, ma desiderio della morte sembrano, apparentemente, i sentimenti condivisi da tutti i suoi membri, dediti a ricreare un sublime ideale estetico di bellezza. Ne *Lo scrittore e il suicidio*, Čhartišvili scrive che una delle più grandi virtù umane è la capacità di comprendere la bellezza, di aspirare a essa e di crearla. Non stupisce allora che in ogni epoca ci siano state persone che hanno voluto rendere speciale la propria morte (AKUNIN 2013c: 324-326). I membri della setta capeggiata da Prospero incarnano tale ideale, poiché cercano di ricreare la bellezza in due diverse manifestazioni, una artistica nella forma di versi che compongono in vita e prima di abbandonare la vita, e attraverso la propria morte. Tuttavia, le motivazioni dei singoli membri, l'utilizzo di una forza esoterica come una sensitiva, la sostituzione della giovane Ofelia dopo il suo omicidio con una sorta di roulette della morte costruita dal doge, l'ambiguità in cui sono avvolti queste morti apparentemente volontarie e l'esistenza stessa di una società segreta di suicidari, quasi fossero vittime di un'allucinazione collettiva e della decadenza della loro epoca,

celebra e, allo stesso tempo, si avvicina con tono dissacrante, all'idea di bellezza nella morte come forma d'arte. L'intervento di Fandorin e Masa smaschera e rivela che i suicidi sono in realtà opera di un killer seriale, membro della setta, uomo per cui la morte ha preso il sopravvento sulla vita, ma non secondo il catartico modello giapponese. Difatti, nessuno dei "suicidi" è classificabile secondo le varie tipologie inscritte e tramandatesi nella cultura giapponese. Persino il suicidio di due giovani nell'incipit del romanzo, sebbene appaia apparentemente un suicidio alla Romeo e Giulietta, in giapponese definito *shinjū* (心中) – un doppio suicidio per motivi amorosi – è in realtà opera di un intento omicida. La natura allusiva si infrange quando viene rivelato che i due giovani non erano amanti, ma amici, contravvenendo così alla definizione di *shinjū*. Proprio l'intervento di Masa e Fandorin svela l'arcano e, soprattutto, mostra che coloro che veramente rispettano la morte e l'istituto del suicidio sono proprio i due eroi, laddove i membri della società, nella loro goffa ritualità, nella puerilità dei motivi per cui desiderano la morte, appaiono quasi alla stregua di "eretici". Derisi da Kolombina perché non anelano la morte, proprio i due eroi affermano invece di rispettarla, non secondo i "valori" degli "Amanti della morte", bensì secondo i dettami e la filosofia inscritti nella cultura giapponese. Leggiamo allora in *Colei che ama la morte*:

— Tu, Masa, dovresti tenere una lezione agli "Amanti della Morte" su come onorare i suicidi, — osservò Montecristo gravemente. — Dimmi, di che colore dovrebbe essere il bouquet quando qualcuno, per esempio, si spara?

— Rosso, — rispose Masa altrettanto seriamente. — Roze o papaveri.

— E in caso di auto avvelenamento?

L'asiatico non esitò un secondo:

— Crisantemi giari. Se non ci sono crisantemi, margheritine va bene.

— E se il ventre viene aperto?

— Fiorerini bianchi, perché cuore bianco è il più nobile.

E l'uomo dagli occhi stretti giunse le mani dalle dita corte in preghiera, mentre il suo amico annuiva in segno di approvazione³⁰² (AKUNIN 2014c: 84).

³⁰² Testo originale: «— Тебе, Маса, следовало бы прочесть «Любовникам Смерти» лекцию о чествовании самоубийц, — с серьезным видом заметил Монте-Кристо. — Вот скажи, какого цвета должен быть букет, когда кто-то, к примеру, застрелился?

— Красный, — столь же серьезно ответил Маса. — Розоты и ири маки.

— А при самоотравлении?

Азиат не задумался ни на секунду:

— Дзёртые хризантемы. Если нет хризантем, модзёно рютики.

— Ну, а если взрезан живот?

— Берые цветотыки, потому сыто берый цвет — самый благородный.

И узкоглазый молитвенно сложил короткопалые ладошки, а его приятель одобрительно кивнул».

L'ironia di Fandorin è emblematica, poiché l'abile detective ha compreso sin dal principio che i suicidi sono in realtà efferati omicidi abilmente mascherati. Proprio l'invito a Masa a tenere una lezione ai membri della setta sui modi più adatti secondo la cultura giapponese di celebrare i suicidi assume la funzione di un implicito e subdolo disvelamento per manifestare l'insensatezza degli "ideali" su cui si fonda la società segreta. Fandorin invita, dunque, a non assumere come credibile l'assurda filosofia di Prospero, piuttosto a cogliere implicitamente l'atteggiamento e il rispetto che lui e Masa nutrono nei confronti della morte. L'opera mette così in contrasto, da un lato, la percezione endemica e quasi catalizzante della morte e del suicidio nella cultura giapponese e, dall'altro, la filosofia artificiosa degli amanti della morte. Questi ultimi appaiono — soprattutto la giovane Kolombina — come inetti sognatori, attratti dalla morte per motivazioni puerili: non per onore, né per espiare una vergogna, ma in nome di un'estetizzazione della fine, di una morte che si compia nella bellezza e nell'arte. Tuttavia, anche questo ideale apparentemente nobile, che richiama da vicino l'estetica giapponese, si infrange contro la realtà dei fatti: non suicidi, bensì omicidi machiavellicamente orchestrati. Il suicidio nella tradizione giapponese, infatti, è considerato ammirevole e incarna un ideale estetico di bellezza quando commesso per nobili motivi, come il senso del dovere, l'amore o un dolore sublime (AKUNIN 2013c: 324-326).

Il romanzo gemello di *Colei che ama la morte, Colui che ama la morte*, vede la personificazione della morte in una donna, Smert', altrettanto letale e bellissima. L'intreccio, tuttavia, non si perde nei meandri di un'intricata psicologia suicidaria che accomuna i membri di una società segreta; ciò che emerge, invece, è l'interpretazione giapponese della morte:

- Che c'è Sen'ka-kun, hai paura di morte?
- Chi non ne ha paura, — rispose Skorik alla domanda minacciosa e indietreggiò verso la finestra.
- E perché avere paura? Mica notte hai paura di dormire, vero³⁰³? (AKUNIN 2015d:134)

³⁰³ Testo originale: «— Ты сьто, Сенька-кун, смерчи боишься?
— Кто ж ее не боится, — ответил на грозный вопрос Скорик и к окну попятился. [...]
— А сево ее бояться? Ты ведь ночью спать не боишься?».

Il dialogo tra Masa e Sen'ka assolve la funzione strumentale di inserire nella trama dell'opera una riflessione inscritta in un testo artistico sulle diverse interpretazioni della morte nelle culture europea e giapponese che si scontrano e si confrontano attraverso due personaggi che gravitano intorno all'interculturale Fandorin. Se da un lato abbiamo Sen'ka che teme la morte come qualsiasi uomo dell'Ovest, Masa evidenzia invece quanto morte e sogno siano simili. Se la morte non è altro che un sogno e, se tale sogno/vita si è svolto nella rettitudine, allora non c'è da temere il risveglio, metafora dell'inizio di una nuova vita.

L'opera di Akunin analizza il tema della morte con l'intento di trasferire in narrativa il suo studio approfondito sul tema del suicidio. Così, nella sua produzione ci vengono presentati diversi tipi di suicidi, riconducibili a quel glossario inscritto nella lingua giapponese a cui abbiamo accennato. Uno dei suicidi magistralmente rappresentati è il già menzionato *shinjū*, vero e proprio motivo letterario giapponese. Significa letteralmente “nel cuore”, e si suddivide a sua volta in *jōshi* (情死), il suicidio degli amanti, e *oyako-shinjū* (親子心中), il suicidio di genitori e figli. Il *jōshi* trova ampio spazio in letteratura quale tema prediletto di una vasta ed eterogena tradizione ambientata nei quartieri del piacere, tra questi il più famoso è indubbiamente Yoshiwara. Il suicidio tra genitori e figli, invece, è definito da Čhartišvili come “tipicamente giapponese”, non perché sia un fenomeno esclusivamente locale, non perché non sia avvenuto in altre epoche e in altri luoghi, oppure perché la definizione è stata coniata dai giapponesi. È caratteristico della cultura giapponese perché se in altri contesti evoca orrore e condanna, in Giappone è invece, spesso, accolto con indulgenza (AKUNIN 2013c: 274-297). Esempi di *shinjū* si inscrivono allora nella produzione letteraria di Akunin, in una versione che possiamo definire “russa”. Nell'ultimo romanzo della serie *Le avventure del maestro*, il pappagallo Andoku narra delle avventure amorose di uno dei suoi padroni, il capitano Rupert, che ha una storia con una cortigiana di Nagasaki: “Una cortigiana di Nagasaki, fragile come un loto, lo implorò di suicidarsi con lei, ma Rupert non voleva morire. Non aveva ancora solcato

tutti i mari e non si era ancora saziato di libertà”³⁰⁴ (AKUNIN 2009: 317). Da bravo lupo di mare, l’uomo ha una donna in ogni porto e sfugge a qualsiasi relazione duratura, desideroso di continuare le sue avventure in mare. Tra le richieste delle sue numerose amanti ne rifiuta una estremamente particolare, ovvero quella di una cortigiana di Nagasaki di compiere con lei un doppio suicidio. Per la donna, la morte è preferibile ad un’eterna separazione, oppure alla prospettiva di vedere l’uomo amato nelle braccia di un’altra. Lo *shinjū* si manifesta allora in situazioni in cui la morte appare come un destino più appagante e desiderabile di una vita lontana dall’oggetto dell’amore.

Nel romanzo *Un altro cammino* della serie *Album di famiglia*, Akunin ci presenta un’interessante variazione del tema, non un suicidio, ma un tentato omicidio attraverso la storia di una donna giapponese gravemente ferita al petto dal marito – anche lui giapponese – con un’arma da fuoco. La donna è sospesa tra la vita e la morte, ma sembra non desideri più vivere, tanto da definire la conversazione con l’anestesista Anton Klobukov la sua “ultima conversazione”, paragonandola allo *haiku* scritto dai samurai prima di lasciare volontariamente questo mondo. La donna narra che, insieme al marito – un anarchico comunista – era emigrata in Urss dopo il terremoto del 1923; tuttavia, proprio a causa delle simpatie politiche dell’uomo, alla coppia non era stato più permesso di tornare in Giappone. La signora Furukawa confessa che il marito le aveva sparato perché non la amava più e aveva una relazione con un’altra donna. Il loro, spiega, era stato un matrimonio combinato, e col tempo l’uomo si era innamorato di un’altra. Incapace di tornare in Giappone, ma allo stesso tempo impossibilitato a restare al fianco della moglie, egli le aveva infine confessato la verità: “Ho detto che non avevo niente e nessuno tranne lui. Che mi sarei suicidata, ma non ne avevo il coraggio. Quindi lasciai che lui, da persona responsabile, mi togliesse la vita”³⁰⁵ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015:134). Lo sparo si afferma allora come un atto di pietà nei confronti della moglie, sebbene non del tutto attuato, poiché la mano tremante dell’uomo impedisce al colpo di risultare mortale. Di conseguenza, il marito rischia la

³⁰⁴ Testo originale: «Хрупкая, как лотос, куртизанка из Нагасаки умоляла его совершить с ней двойное самоубийство, но Руперт не хотел умирать. Он еще побывал не на всех морях и не насытился свободой».

³⁰⁵ Testo originale: «Я сказала, что у меня кроме него ничего и никого нет. Что я покончила бы с собой, но не хватает смелости. Поэтому пусть он как человек ответственный лишит меня жизни».

prigione per aver commesso un crimine passionale, ma la donna è fiduciosa che l'amore per l'amante, una donna russa, è forte e sopravviverà, mentre abbraccia il suo destino ed è pronta a morire e lasciare questo mondo. Anton cerca allora di interpretare l'anima della signora Furukawa, riconoscendo che "Il meccanismo dei movimenti spirituali è in qualche modo fondamentalmente diverso"³⁰⁶ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015:135), dunque che l'anima giapponese è diversa da quella russa. Immaginandosi giapponese, Anton fa leva sull'orgoglio della donna, affermando che si è comportata da codarda, perché in realtà vuole che il marito soffra prima in prigione e poi per il resto della vita per il senso di colpa, perché se lo avesse lasciato andare e avesse iniziato una nuova vita, si sarebbe dimostrata una donna coraggiosa e nobile. Furukawa riconosce allora di aver desiderato di vendicarsi di lui, farlo soffrire tanto quanto lui aveva fatto soffrire lei, e si chiede con disperazione come può rimediare:

Ecco come. Innanzitutto, deve sopportare l'operazione. Così può chiamare l'investigatore e confessare: dichiarare che si è sparata, che ha incastrato suo marito per gelosia e che lui non ha negato le sue parole perché si sentiva in colpa. Psicologicamente, questo è del tutto plausibile. Lo lasci libero. E anche lei sarà libera da lui. E se ha la forza di fare una cosa del genere, allora avrà anche la forza di iniziare una nuova vita. Dopotutto, è giovane³⁰⁷ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015: 135-136).

L'idea di Anton evidenzia l'amore che la donna prova per l'uomo, sebbene l'abbia tradita, e si afferma non come epilogo, ma rinascita verso una nuova vita. L'approccio giapponese sarebbe risultato in un suicidio, una sorta di *shinjū* rielaborato in chiave moderna, perché la donna avrebbe perso la vita e l'uomo la libertà. L'approccio russo/europeo, invece, risulta qui salvifico e permette alla donna avere una nuova occasione di vivere. Nello stesso romanzo, si discute infatti dello *shinjū* e ne viene offerta una definizione al lettore:

Amore suicida. Si tratta di una rara ma, sfortunatamente, seducentemente poeticizzata forma di Amore doloroso, che lo eleva al livello di culto, di Essere Supremo, sul cui altare si può sacrificare persino la propria vita. L'arte celebra in tutti i modi storie vere e

³⁰⁶ Testo originale: «Механизм душевных движений какой-то принципиально иной».

³⁰⁷ Testo originale: ««А вот как. Во-первых, вы должны выдержать операцию. Чтобы потом вызвать следователя и сделать признание: заявить, что это вы сами в себя стреляли, мужа оговорили из ревности, а он не стал опровергать ваши слова из-за чувства вины перед вами. Психологически это вполне правдоподобно. Пусть он останется на свободе. И вы тоже от него освободитесь. А если у вас достанет сил на такой поступок, то значит, сил хватит и на то, чтобы начать новую жизнь. Ведь вы молоды»».

immaginarie di doppi suicidi di amanti per i quali la vita senza l'altro aveva perso ogni valore³⁰⁸ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015: 337).

I motivi del doppio suicidio possono, dunque, essere nobili: ad esempio per solidarietà, perché uno dei due amanti è sull'orlo della morte e non si vuole abbandonarlo, oppure perché la separazione eterna è insopportabile, infine perché per qualche motivo i due amanti non possono stare insieme. Nel passaggio che segue, la voce di Akunin, la sua personale interpretazione del suicidio amoroso prevale:

Tuttavia, ritengo che il vero scopo dell'Amore non sia soltanto un'esperienza euforica o un'intimità spirituale tra due "io", piuttosto diventare un catalizzatore che eleva ciascuno di loro più in alto e in meglio, anziché distruggerli con la forza di una reazione chimica. [...] Anche quando è condannato a morire, un vero Amante deve, attraverso la sua stessa morte, fornire un impulso che rafforzi l'Amato, anziché schiacciarlo o privarlo della sua volontà di vivere. Lasciate che il sopravvissuto viva per entrambi. Non per il bene dell'esistenza biologica, ma per il bene della piena realizzazione del suo nobile destino [...]³⁰⁹ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015: 338-339).

Questa tipologia di amore, classificata nel romanzo come una malattia, è rifiutata dal narratore e, possiamo azzardare dall'Autore. L'amore deve essere interpretato, dunque, non come una fine, ma come un percorso di crescita spirituale capace di migliorare la vita ai due amanti e non che le ponga fine. Con la storia della signora Furukawa, Akunin sembra voler dichiarare che l'amore deve rafforzare il desiderio di vita, non spegnerlo.

Ritroviamo un altro interessante esempio di *shinjū* ne *Il Carro di Diamante*. Durante la visita nel quartiere dei piaceri di Yokohama, Fandorin e Shirota si imbattono nella testa decapitata di una giovane donna, si presenta così l'occasione per raccontare

³⁰⁸ Testo originale: «Самоубийственная Любовь. Это малораспространенный, но, по несчастью, соблазнительно поэтизированный вид болезненной Любви, возводящий ее до уровня культа, Высшего Существа, на алтарь которого можно принести и собственную жизнь. Искусство всячески воспеваает подлинные и вымышленные истории о двойном самоубийстве влюбленных, для которых жизнь друг без друга лишалась всякой ценности».

³⁰⁹ Testo originale: «Однако я полагаю, что истинное назначение Любви – быть не только эйфорическим переживанием или душевной близостью двух «я», но стать катализатором, который делает каждое из них выше и лучше, а не убивает их мощью химической реакции. [...] Даже будучи обречен на смерть, человек, Любящий по-настоящему, должен самой своей гибелью дать некий импульс, который сделает Любимого сильнее, а не раздавит его и не отберет волю к жизни. Пусть оставшийся живет за двоих. Не ради биологического существования, а ради того, чтобы полностью осуществить свое высокое предназначение [...]».

la storia della cortigiana O-Kiku, *oiran*³¹⁰ della Casa del Crisantemo³¹¹. Innamorata di un suo cliente, un attore di *Kabuki*, la donna decide di avvelenarlo con del veleno per topi a causa del comportamento freddo e distaccato dell'uomo. Questo racconto può essere interpretato come un riferimento ad un tema ricorrente nella letteratura giapponese: l'amore tra una cortigiana ed il suo cliente che spesso culmina nello *lo shinjū*. Le relazioni che hanno luogo nei quartieri del piacere sono amori impossibili e sin dal principio destinati a concludersi in tragedia, poiché espressione dell'eterno conflitto tra *giri* e *ninjō* (人情). Proprio il conflitto tra il senso del dovere e l'irrazionalità dettata dai sentimenti conduce allo *shinjū*, l'unica possibilità per i due amanti di liberarsi dalle catene imposte dalle convenzioni sociali. Lo *shinjū* in questione, tuttavia, si è rivelato un omicidio, infatti sebbene O-Kiku sia riuscita a uccidere l'amato con il veleno per topi, la porzione di veleno da lei ingerito è stata vomitata, impedendo così il compimento del doppio suicidio. Non si è trattato, pertanto, di un vero *shinjū*, venendo persino meno l'intenzionalità dell'uomo. La tradizione distingue infatti tra *shinjū* autentico e *shinjū* falso, intendendo con quest'ultimo quello compiuto contro la volontà di uno dei partecipanti. Il vero *shinjū* presuppone, invece, la piena e consapevole adesione di entrambi; esso non è raro né nella vita reale né nella letteratura, né nella biografia degli stessi scrittori. In esso si avverte un *pathos* profondo, legato al tentativo estremo di affermare che l'amore prevale sulla morte. In questo senso, lo *shinjū* finisce per oscurare la morte stessa, relegandola in secondo piano: Eros trionfa su Thanatos, e lo fa nel suo stesso territorio, parlando una lingua che gli è propria. Nei racconti dei doppi suicidi degli scrittori — ovunque abbiano vissuto e ovunque siano morti — si coglie un sapore autenticamente giapponese dell'amore assoluto: un amore non per la vita, ma per la morte. Allo stesso modo, proprio il motivo che spinge ad amare questo tipo di rappresentazioni è il desiderio di ammirare una forma pura di bellezza (AKUNIN 2013c: 324-326).

L'*oyakoshinjū*, invece, trova spazio in due romanzi della produzione akuniniana e in due storie collegate al personaggio di Masa. Infatti, sia i suoi genitori biologici,

³¹⁰ Le *oiran* (花魁) erano cortigiane di alto rango, versate in numerose arti ed estremamente colte, poiché dovevano intrattenere e discorrere con le più alte sfere del potere. La loro fama spesso le rese note anche al di fuori dei quartieri del piacere, trasformandole in vere e proprie celebrità.

³¹¹ *Kiku* (菊) in giapponese significa "crisantemo".

sia i suoi genitori “adottivi” hanno subito lo stesso fato, ma con una sostanziale differenza di intenzioni, implicita critica dell’Autore a questa tipologia di suicidio. Il primo esempio lo ritroviamo nel romanzo *Il Carro di Diamante*, quando Fandorin salva Masa dalla punizione di Semushi, e grazie alla traduzione di Shiota veniamo a conoscenza del suo passato. Masa sostiene di provenire da una famiglia di nobili *yakuza*, detti *machiyakko* (町奴), sebbene non ricordi né il padre né la madre e su di loro abbia solo sentito storie quasi leggendarie. Quando Masa aveva tre anni, suo padre evase di prigione e si nascose in un faro, informando la moglie che lavorava in una casa da tè riguardo alla posizione del suo nascondiglio. Desiderosa di ricongiungere la famiglia, la donna portò il bambino con sé nel covo. Quando i soldati circondarono il faro in cui la famiglia si nascondeva, il padre, deciso a non finire nuovamente in prigione, trafisse il cuore della moglie per poi fare lo stesso con la propria gola. Incapacitato dalla ferita a infliggere lo stesso colpo mortale al bambino, decise di gettarlo in mare. Quasi per miracolo il piccolo riuscì a salvarsi e fu portato in orfanotrofio. “Che bestia era suo padre! — esclamò sconvolto Erast Petrovič”³¹² (AKUNIN 2015e: 221–222), commenta uno sconvolto Erast Petrovič, che dà voce ai pensieri dei lettori e dell’Autore stesso. Shiota cerca di spiegare che la moglie era consenziente, altrimenti non l’avrebbe mai uccisa, così il loro amore si è dimostrato più forte della morte. Invece, riguardo al bambino leggiamo:

In Giappone la vediamo in modo diverso, mi scusi, — rispose severamente l’impiegato. — I giapponesi sono persone responsabili. I genitori rispondono dei propri figli, soprattutto se sono molto piccoli. Il mondo è così crudele! Come si può abbandonare una creatura indifesa al suo destino? È troppo disumano! Le famiglie devono restare unite, non separate. La cosa più toccante di questa storia è che il padre non è riuscito a pugnalarlo il figliolino...³¹³ (AKUNIN 2015e: 221–222).

Le parole di Shiota ci ricollegano allora ai motivi per cui i genitori decidono di porre fine non solo alla propria, ma anche alla vita dei figli. Il giapponese spiega che ciò

³¹² Testo originale: «Ну и зверь же был его папаша! — воскликнул потрясенный Эраст Петрович».

³¹³ Testo originale: «У нас в Японии на это смотрят иначе, извините, строго ответил письмоводитель. — Японцы — люди ответственные. Родители отвечают за своего ребенка, особенно если он совсем маленький. Мир так жесток! Разве можно бросать на произвол судьбы беззащитное существо? Это слишком бесчеловечно! Семье нужно держаться вместе, не разлучаться. В этой истории трогательней всего то, что отец не смог ударить своего маленького сына ножом...».

avviene non per egoismo, ma per un principio etico secondo cui il tradimento è peggio della morte. Lasciare il proprio figlio indifeso, in balia di un mondo ostile e spietato quando si preferisce andarsene da questo mondo è percepito come il peggior tradimento. La vicenda narrata è dunque chiaramente uno *oyakoshinjū* incompleto e, al contempo, un vero *shinjū*, poiché l'uomo è riuscito a togliere la vita prima alla moglie e poi a sé stesso. Nel romanzo *Semplicemente Masa*, invece, assistiamo ad uno *shinjū* e ad un rifiuto dell'*oyakoshinjū* nella parte introduttiva dell'opera. I veri genitori di Masa, Shirakawa no Tatsumasa e O-Suzu, intrappolati nel loro nascondiglio segreto dal terribile criminale Tadaki Sahei, decidono di porre fine alla propria vita per sfuggire all'umiliazione e alle torture, e poi alla dolorosa morte, a cui li avrebbe sottoposti il criminale. La coppia, tuttavia, dà una grande prova di amore, pur contravvenendo ad uno schema comportamentale proprio della loro cultura, poiché permette al piccolo Masa, ancora in fasce, di salvarsi. La morte dei genitori di Masa, possiamo azzardare, costituisce il credo artistico di Akunin in relazione al rapporto tra Eros e Thanatos, rappresentando l'amore non come catalizzatore della fine, ma come inizio e rinascita. L'amore per il bambino è così forte, così intenso da desiderare di offrirgli una possibilità di sopravvivere, di avere un futuro che non sia la morte. Azzardiamo allora, che quel giudizio che l'Autore non ha espresso sul suicidio nella persona di Grigorij Čhartišvili, lo riversa nei suoi romanzi come Boris Akunin, sebbene romanizzato e non posto come verità assoluta, ma flusso di pensieri sulla vita e la morte che avvolgono il suo spazio artistico, penetrando così in profondità da manifestarsi come componente imprescindibile e denotativa della sua prosa.

Ulteriore tipologia di suicidio tradizionale è rappresentata abbondantemente da Akunin attraverso il personaggio di Masa e, nello specifico, nella sua tendenza quasi spasmodica e ossessivo-compulsiva di tentare di compiere *harakiri*. Parliamo dell'*insekijisatsu* (引責自殺), quel suicidio che desidera compiere colui che sa di avere una colpa, riflesso della consapevolezza di essere responsabile di ciò che è accaduto e che ha avuto conseguenze negative. Un grave errore provoca conseguentemente vergogna, vivere con questa vergogna risulta talmente insopportabile da rendere la morte desiderabile, oppure si desidera il suicidio per evitare del tutto la fase della vergogna. Proprio l'autopunizione volontaria scagiona in parte o del tutto l'animo e la

morale dell'individuo, in questo caso, spesso, i motivi che portano all'estremo gesto sono ragioni che gli europei considerano banali (AKUNIN 2013c: 274-297). Nel corso di questo capitolo abbiamo ampiamente analizzato la figura di Masa, tale da aver evidenziato l'impulso incontrollabile che si appropria di lui ogni qualvolta commette un errore o mette nei guai sé stesso e, di conseguenza, il suo padrone. Masa prova vergogna per motivi che riterremo futili, ad esempio perché si lascia imbrogliare dai nemici del suo padrone, oppure perché contravviene spesso all'etichetta occidentale, imbarazzando a morte Fandorin. La vergogna di cui si ricopre, nell'ottica della cultura giapponese può essere espiata solo con la morte, ma nel confronto con la cultura europea la percezione di cosa risulta vergognoso si manifesta in scene estremamente comiche. Masa cerca ad ogni problema di tagliarsi il ventre, spesso volendo anche coinvolgere il suo signore, ritenendo che le vergogne del servo, quando troppo grandi, intaccano anche l'onore del suo signore, tale che l'unica scelta per entrambi è la morte. La morte è, in molti casi, molto più auspicabile della prigionia, ulteriore motivo ritenuto forse estremo per la mentalità occidentale. Un esempio lampante lo ritroviamo ne *Il Carro di Diamante*:

Quale metodo dovrei proporre al signore? Se fosse giapponese, sarebbe stato tutto chiaro. Ha un pugnale, quindi c'è tempo a sufficienza per un *seppuku* come si deve. Tanshin ha una spada corta e dritta al fianco, così il signore non dovrebbe contorcersi dal dolore. Non appena si fosse toccato il ventre con il pugnale, il fedele Masa gli avrebbe tagliato immediatamente la testa.

Ma i gaijin non commettono *seppuku*. Preferiscono morire a causa della polvere da sparo. Dunque, così sia. [...]

— Sensei, è ora che il signore lasci questa vita, io voglio aiutarlo. Mi è stato detto che la religione cristiana, per qualche ragione, proibisce il suicidio. Per favore, traduci per il signore che sarei onorato di sparargli al cuore o alla tempia, a suo piacimento.

Poi il signore in persona si avvicinò a loro. Agitò la pistola e borbottò qualcosa. Il volto del signore era cupo e determinato. Doveva aver avuto la stessa idea³¹⁴ (AKUNIN 2015e: 657).

³¹⁴ Testo originale: «Какой способ предложить господину? Будь он японцем, всё было бы ясно. Кинжал у него есть, времени для приличного *сэнпуку* вполне достаточно. У Таншина на боку висит короткий прямой меч, так что корчиться от боли господину не пришлось бы. Как только он коснулся бы кинжалом своего живота, верный Маса тут же отсек бы ему голову. Но гайдзины не делают *сэнпуку*. Они любят умирать от пороха.

Значит, так тому и быть. [...]

— Сэнсэй, господину пора уходить из жизни, я хочу ему помочь. Мне говорили, что христианская религия почему-то запрещает самоубийство. Прошу вас перевести господину, что я почту за честь прострелить ему сердце или висок, это уж как он пожелает.

Тут к ним приблизился и сам господин. Помахал револьвером, проговорил что-то. Лицо у господина было мрачное, решительное. Должно быть, ему пришла в голову та же идея».

Mentre gli uomini di Don Tsurumaki attaccano il palazzo della famiglia Momochi, antica dinastia di *ninja*, Masa ritiene che l'unico modo per sé e il suo padrone di sfuggire al nemico è il suicidio. Ma il giapponese sa che i *gaijin* non commettono il *seppuku* perché contro la morale cristiana e propone allora di offrirsi volontario per sparargli. In un eccesso di zelo, in una paradossale fusione di sistemi culturali, Masa cerca di proporre una versione, secondo lui occidentale, dell'*insekijisatsu*. Ancora più comico è il fraintendimento che intercorre tra il giapponese e Fandorin nel finale del brano, il primo deciso a combattere, il secondo convinto che l'espressione del padrone significhi, invece, che è pronto ad abbandonare questa vita.

Il tentativo di comprendere la cultura del suo padrone e il contatto prolungato con la percezione europea della morte e del suicidio influenzano profondamente Masa, tanto da assumere gradualmente un atteggiamento più moderato che si sostituisce alla sua comica e ripetitiva "passione" per il suicidio rituale. Nell'epilogo della saga di Fandorin leggiamo a riguardo: "Se Masa non avesse perso gran parte della sua giapponesità nel corso dei lunghi anni trascorsi all'estero, avrebbe commesso seppuku per la vergogna"³¹⁵ (AKUNIN 2018: 368). La voce del narratore allude implicitamente alla morte di Fandorin e alla vergogna di Masa per essere sopravvissuto al suo signore. La vergogna nasce a causa del *junshi* (殉死), ossia la pratica di seguire nella morte il proprio signore ponendo fine alla propria esistenza con il suicidio. Questa usanza risale al Giappone medievale, quando i vassalli al momento della morte del sovrano commettevano *harakiri/seppuku* per esprimere il dolore che provavano per la dipartita del loro signore, incapaci di sopportarne la perdita. Il *junshi* era dunque considerato la massima espressione di lealtà, un vero e proprio culto della classe dei samurai, tanto che il governo fu costretto a vietarne la pratica. Nonostante ciò, si sono registrati altri casi di *junshi* nel corso della storia, uno degli esempi più noti della nostra epoca è il suicidio del generale Nogi e di sua moglie, avvenuto nel 1912. Masa non commette *junshi*, ma sceglie la via dell'esilio, diventa un *rōnin*, un samurai senza padrone, e ritorna in Giappone. Poiché considera la morte come un onore che non merita, sceglie

³¹⁵ Testo originale: «Если б Masa за долгие годы чужестранной жизни не растерял большую часть японскости, то совершил бы от стыда сэппуку».

la più temibile delle punizioni, ovvero l'esilio dalla sua patria acquisita, la Russia, per tornare in Giappone, la sua terra natia, per vivere una vita nella vergogna, immerso e annichilito nell'onta di non aver salvato il suo signore, l'amico e compagno di una vita.

Dalla percezione giapponese del suicidio e della morte, spesso riflessa in una passionale e al contempo tragica fusione di Eros e Thanatos, traspare un peculiare ideale di bellezza, tale da rendere opaco il confine tra vita e morte. La massima espressione di una morte onorevole e dunque bellissima è illustrata in un emblematico passaggio de *Il Carro di diamante*:

[...] la sua attenzione fu attirata dai ritratti appesi sopra la scrivania di Shirota. I ritratti erano due. A sinistra, Aleksandr Sergeevič Puškin fissava Fandorin; a destra, un paffuto uomo asiatico che aggrota minacciosamente le folte sopracciglia. L'incisione del dipinto di Kiprenskij, ben nota al consigliere titolare, non suscitava alcun interesse, ma il secondo ritratto lo incuriosiva. Era una xilografia dai colori sgargianti, probabilmente poco costosa, ma eseguita con tale maestria che sembrava che l'uomo grasso e arrabbiato stesse guardando il viceconsole dritto negli occhi. Un collo grasso, piegato in modo realistico, era visibile sotto il colletto dorato sbottonato, e la fronte del giapponese era fasciata da una benda con un cerchio scarlatto al centro.

— È un poeta? — si interessò Fandorin.

— Assolutamente no. È il grande eroe, il feldmaresciallo Saigo Takamori, — rispose Shirota con riverenza.

— Lo stesso che si è ribellato al governo e si è suicidato? — Erast Petrovič era sorpreso.

— Non è considerato un criminale di stato?

— Sì, lo è. Ma è comunque un grande eroe. Il feldmaresciallo Saigo era un uomo sincero. Ed è morto magnificamente. — Una nota malinconica si insinuò nella voce dell'impiegato. — Si è rintanato su una montagna con i samurai della sua nativa Satsuma, i soldati governativi lo circondarono da ogni parte e iniziarono a gridare: "Arrendetevi, vostra Eccellenza! Ti consegneremo alla capitale con onore!".

— Ma il signor feldmaresciallo non si arrese. Lottò finché un proiettile non lo colpì allo stomaco, poi ordinò al suo aiutante di campo: "Tagliami la testa".

Fandorin si fermò, guardando l'eroico feldmaresciallo. Che occhi espressivi! Il ritratto era davvero dipinto da un maestro.

— E perché avete qui Puškin?

— Un grande poeta russo, — spiegò Shirota, e dopo un attimo di riflessione, aggiunse — Anche un uomo sincero. È morto magnificamente.

— Ai giapponesi non importerebbe niente se qualcuno morisse magnificamente, sorrise Vsevolod Vital'evič. — Ma per voi e per me, signori, è troppo presto per morire, abbiamo molto lavoro da fare³¹⁶ (AKUNIN 2015c: 186).

³¹⁶ Testo originale: «[...] но отвлекся — засмотрелся на портреты, что висели над столом Сироты. Портретов было два. С левого на Фандорина смотрел Александр Сергеевич Пушкин, с правого щекастый азиат, грозно супящий густые брови. Гравюра с картины Кипренского, хорошо знакомой титулярному советнику, интереса у него не вызвала, но второй портрет заинтриговал. Это была аляповатая цветная ксилография, должно быть, из недорогих, но исполненная так искусно, что казалось, будто сердитый толстяк смотрит вице-консулу прямо в глаза. Из-под расстегнутого златотканого воротника виднелась жирная, в натуралистичных складках шея, а лоб японца стягивала повязка с алым кругом посередине.

Il modo perfetto per concludere la propria vita è una morte, sia questa accidentale o volontaria, avvenuta preservando il proprio onore. Le fotografie raffiguranti Aleksandr Puškin e Saigo Takamori poste sulla scrivania di Shirota sono metafora di una sublimazione della morte quale rappresentazione di una forma di bellezza che trova nel confine tra la vita e la morte la preservazione dell'onore. Saigo ha commesso *seppuku*, decidendo di porre fine alla sua vita piuttosto che vivere l'onta dell'arresto; lo scrittore russo è morto in un duello per difendere il proprio onore. Le loro storie mostrano una totale assenza di timore della morte, la stessa che caratterizza l'antagonista Rybnikov, attivo nel primo volume del medesimo romanzo. Proprio la sua identità quale figlio di Fandorin e O-Yumi/Midori, sia la filosofia del *Kongōjō*, ovvero del Carro di Diamante, collegano l'epilogo e il principio del romanzo e, di conseguenza, fungono da collante per i due volumi dell'opera (cfr. § 3.2). Infine, nella *povest' Il decoratore*, l'omonimo assassino definisce i giapponesi un popolo

che comprende la vera Bellezza. Il momento più alto dell'esistenza per un abitante di queste isole lontane è rivelare al mondo la Bellezza del proprio grembo. Coloro che muoiono in questo modo meraviglioso sono venerati come eroi in Giappone. La vista di viscere fumanti non spaventa nessuno lì³¹⁷ (AKUNIN 2015b: 337).

— Это какой-нибудь поэт? — поинтересовался Фандорин.

— Никак нет. Это великий герой фельдмаршал Сайго Такамори, — благоговейно ответил Сирота.

— Тот самый, что взбунтовался против правительства и покончил с собой? — удивился Эраст Петрович.

— Разве он не считается государственным преступником?

— Считается. Но он всё равно великий герой. Фельдмаршал Сайго был искренний человек. И умер красиво. — В голосе письмоводителя зазвучали мечтательные нотки. — Он засел на горе с самураями своей родной Сацумы, правительственные солдаты окружили его со всех сторон и стали кричать: «Сдавайтесь, ваше превосходительство! Мы с почётом доставим вас в столицу!». Но господин фельдмаршал не сдался. Он сражался до тех пор, пока пуля не попала ему в живот, а потом приказал адъютанту: «Руби мне голову с плеч».

Фандорин помолчал, глядя на героического фельдмаршала. До чего выразительные глаза! Поистине портрет был нарисован мастером.

— А почему у вас тут Пушкин?

— Великий русский поэт, — объяснил Сирота и, подумав, прибавил: — Тоже искренний человек. Красиво умер.

— Японцев хлебом не корми, только бы кто-нибудь красиво умер, — улыбнулся Всеволод Витальевич. — Но нам с вами, господа, помирать рано, работы невпроворот».

³¹⁷ Testo originale: «[...] который понимает истинную Красоту. Высший миг бытия для жителя этих далеких островов — раскрыть перед миром Красоту своего чрева. Тех, кто умирает этим прекрасным способом, в Японии чтут как героев. Вид дымящихся внутренностей там никого не пугает».

Morte e bellezza, profondamente interconnessi nella cultura giapponese, preservano questo legame ancestrale anche nell'opera di Boris Akunin. Trasfigurate in cartina tornasole, permettono di interpretare i destini, le vite e i tormenti dei suoi personaggi e di interpretare il codice culturale giapponese non come un elemento estraneo, ma componente attiva, profondamente legata ai motivi, ai temi e al nucleo creativo e compositivo della sua prosa.

CAPITOLO 3. LETTERATURA E SPIRITUALITÀ GIAPPONESE: IL MANIFESTO POETICO E IDEOLOGICO DI BORIS AKUNIN

Nel capitolo precedente abbiamo analizzato la resa stilistica, linguistica, strutturale e culturologica delle prime tre categorie di riferimenti giapponesi individuate nell'opera di Boris Akunin. Le categorie rispettivamente relative ai riferimenti letterari e alla spiritualità giapponese costituiscono, invece, l'interesse principale di questo capitolo. Attraverso la tassonomia degli elementi nipponici presenti nella quasi totalità delle opere di Akunin, risulta possibile osservare, come già evidenziato nel capitolo precedente, come il codice culturale si manifesta in un intertesto giapponese unitario e omogeneo. Questa tentacolare diramazione osmotica di riferimenti, allusioni, citazioni, *pastiche* e richiami alla letteratura giapponese, ai suoi generi e motivi, ma anche alla storia e alla spiritualità nipponica si afferma indubbiamente come caratteristica connotativa della scrittura akuniniana.

La presenza di un'intricata rete di allusioni e rimandi alla letteratura e alla spiritualità/filosofia giapponese serve differenti obiettivi, dalla costruzione della struttura e del nucleo germinale delle opere, sino alla determinazione della psicologia dei suoi eroi e del loro destino nei romanzi, intricatamente intessuti nel più ampio contesto della storia, della letteratura e della cultura russa. Con questo capitolo e il precedente intendiamo allora dimostrare che il codice culturale giapponese agisce nell'opera di Akunin come un continuum strutturale, narrativo e tematico. La "disgregazione" del "mito giapponese", diluita a vari livelli del testo, si afferma infatti come eterogenea ma equilibrata rappresentazione di una cultura "altra", immersa in una complessa commistione e giustapposizione di procedimenti del postmodernismo letterario. Metanarrativa, metatesto, esotismo, gioco con il lettore, intertestualità e doppio codice, come già accennato (cfr. § 2.), sono i procedimenti di cui si serve Akunin per conferire alla sua scrittura una spiccata tendenza transculturale. Proprio la sua produzione, capace di infondere sulla pagina stampata l'essenza di Russia e Giappone, offre una nuova prospettiva d'analisi sui fenomeni di contaminazione culturale che rifiuta narrazioni semplicistiche e matrici di contrapposizione. L'immagine che traspare è poeticamente ibrida, al crocevia tra Oriente e Occidente,

tra culture e mondi che nella distanza e nei confini culturali, ideologici e geografici hanno trovato uno spazio favorevole all'incontro, dove la letteratura e la cultura si affermano quali canali più idonei per la comprensione reciproca e la conoscenza tra "alterità". Boris Akunin trasfigura la letteratura russa e la letteratura giapponese in un linguaggio codificato, ipertrofico intreccio di essenze polari e di simboli da decifrare con originalità interpretativa per poter accedere – districandosi nel turbinio di echi e vestigia – al suo caleidoscopico mondo interiore e per poter interpretare la sua visione del mondo, lasciandosi avvolgere dal suo profondo e genuino amore per il Paese del Sol Levante.

3.1 Echi letterari giapponesi nell'opera di Boris Akunin.

L'intertestualità costituisce uno dei procedimenti più indagati in ambito letterario e una delle manifestazioni più evidenti del postmodernismo letterario, caratterizzandosi come strumento atto a veicolare il dialogo tra testi (HUTCHEON 2004: 126) e, potremmo azzardare, soprattutto tra letterature e culture. Nel contesto di una prosa postmoderna, l'intertesto si manifesta a tutti i livelli testuali, dalla costruzione dei personaggi e dell'universo narrativo, al nucleo strutturale delle opere, richiedendo dunque una continua decodifica e un costante "cambio di codice" (LIPOVETSKY 1999: 18) per decifrare il materiale "preso in prestito" da testi altri. L'intertestualità quale presenza di un testo in un altro richiede decodifica, perché l'intertesto assume spesso contorni vaghi e nebulosi, rendendo particolarmente ostico identificare il "testo" nel testo. Questo materiale può, infatti, emergere attraverso citazioni, a volte esplicite, a volte abilmente nascoste tra le linee della trama o nella struttura dell'opera, nonché in allusioni, autocitazioni, riferimenti ed imitazioni, riscritture manifeste o nascoste, trasmutando il testo che arricchiscono in un'entità dialogica. L'intertestualità può, inoltre, veicolare una celebrazione del modello, elevandolo a motivo letterario, confermandone e avvalorandone l'eccellenza, oppure criticarlo, porsi in polemica e critica con esso (BRAVIN 2019: 261). Nel caso dell'intertesto postmodernista, l'inserimento di un testo "estraneo" avviene spesso nella forma di parodia. I riferimenti intertestuali, dunque, influenzano e contagiano il testo secondo modelli eterogenei,

rendendo lo studioso simile ad un alchimista, intento a scomporre e ricomporre la materia per interpretarla e comprenderla. A volte, i testi estranei si insinuano in una forma manifesta, delimitata e riconoscibile attraverso segnalazioni grafiche, l'uso di una lingua diversa, oppure perché posti in una determinata posizione, causando, di fatto, un'interruzione del testo in cui si inscrivono. D'altro canto, l'intertestualità può manifestarsi in forma latente, quando il testo estraneo è integrato organicamente per mezzo di allusioni nel nuovo testo, quale vestigia del testo di partenza, per servire nuovi scopi nei testi di arrivo. L'intertexto che sussiste al di sotto del nuovo testo può influenzarlo non solo attraverso il suo contenuto, poiché può riversare nella nuova entità testuale il suo stile e i suoi procedimenti formali (BRAVIN 2019: 262), tale da contaminare in una certa misura il linguaggio e lo stile di un autore, nonché la costruzione dei suoi personaggi. Risulta significativo che l'intertestualità in Akunin assume anche un ruolo dissacrante nei confronti del materiale di partenza, decostruito e parodiato secondo i dettami del postmodernismo. I modelli letterari e i generi vengono ripensati, smascherati e rivelati dinnanzi al lettore per mezzo della parodia e di un tono ironicamente irriverente. Proprio la parodia permette, infatti, di attribuire nuovi significati, interpretazioni e funzioni a modelli e procedimenti precedenti. D'altro canto, quando l'intertestualità agisce come nucleo germinale, questo funge da elemento strutturale da cui si origina la costruzione del testo (BRAVIN 2019: 267), non come semplice ornamento consapevolmente inserito per impreziosire l'opera, ma chiave di lettura per l'interpretazione dei temi e dei messaggi nascosti nella trama. Il nucleo germinale è, spesso, un'opera appartenente ad un altro genere, rendendo così l'intertestualità una forma di intermedialità che si manifesta attraverso il dialogo tra linguaggi diversi (BRAVIN 2019: 269). Spesso, l'intertestualità si manifesta anche nella forma di riscritture di temi, personaggi e immagini che, nel passaggio da un testo all'altro, subiscono anche una variazione nel genere, nello stile, nel punto di vista o nell'ambientazione, spesso addirittura nella lingua, secondo quelle che G. Genette ha definito "trasformazione" e "imitazione" (BRAVIN 2019: 270). L'intertestualità assume, inoltre, il ruolo di "luogo della memoria" (BRAVIN 2019: 263), perché capace di connettere passato e presente, nonché culture differenti, recuperando modelli precedenti, dei quali, spesso, il lettore ha memoria. Proprio il ricordo del passato, riversato nel testo, acquisisce una prorompente forza simbolica, soprattutto per gli

scrittori dell'emigrazione, sia questa forzata o arbitraria, che attraverso il ricordo del passato possono riconnettersi alla patria abbandonata. L'allusione a tutta una memoria identitaria agisce come balsamo contro l'isolamento, mentre nutre e alimenta il legame con la terra natia. Nel caso della produzione di Akunin, costretto a lasciare la Russia – un paese al quale si sente ancora profondamente legato – in un'emigrazione di fatto forzata, il ricordo del passato, evidente anche nell'impianto storico della sua narrazione, non può essere classificato come semplice nostalgia. L'ambientazione storica, i riferimenti nella forma di citazioni, allusioni e riscritture di motivi e generi letterari del passato – spesso di un passato anche precedente al cronotopo della narrazione – e il fatto che questi riferimenti sono incarnati da motivi giapponesi assume un'importante valenza simbolica. Questo ci permette di interpretarla sia in relazione alle tendenze letterarie contemporanee, sia in relazione al suo Io-personale, manifestazione di un'interiorità ferita e divisa, nascosta dietro ironia, satira e irriverente sarcasmo. Colpisce constatare che i riferimenti intertestuali al Giappone veicolano non solo l'amore per la sua cultura e per il suo popolo. Ciò che emerge non è solo un profondo rapporto con il Paese del Sol Levante, ma un legame altrettanto ancestrale con la letteratura classica russa. Proprio la narrazione del passato, infusa di motivi letterari russi e giapponesi, nonché di altre letterature, assume allora una funzione strumentale, perché se nel presente la libertà d'espressione appare limitata, l'Autore rivendica la storia quale spazio ideologico in cui riversare la propria visione del mondo e della contemporaneità.

L'intertestualità nell'opera di Akunin presenta tutte le caratteristiche tipiche di questo procedimento e mantiene un legame saldo con la tradizione postmodernista; la sua vena parodica si manifesta, infatti, nell'atto di mischiare generi alti e bassi, narrativa e storia. L'apporto innovativo dello scrittore è la fusione sfrenata, la contaminazione osmotica della tradizione letteraria russa con quella giapponese. In questo paragrafo intendiamo, alla luce di ciò che abbiamo discusso sinora, analizzare quelli che, a nostro parere, costituiscono gli esempi più riusciti di composizione binaria tra un testo russo e uno giapponese. Allusioni e citazioni esplicite, abilmente intessute nella trama costellano la produzione del nostro, un richiamo evidente e manifesto all'universo letterario e folcloristico giapponese. Nel ricco e variegato universo

folcloristico giapponese, i racconti popolari occupano, infatti, una posizione di rilievo. Nell'opera di Akunin, la centralità delle favole e dei *densetsu* (伝説), lett. "leggende", nel contesto della narrativa nipponica si riflette nella citazione di una delle storie più note della tradizione giapponese che racconta dell'avventuroso viaggio verso un misterioso regno sottomarino del giovane pescatore Urashima Tarō, la cui caratteristica distintiva è la sua estrema gentilezza.

Sembra un giorno apparentemente normale per il giovane protagonista, finché non nota dei bambini ferire e vessare una piccola tartaruga arenata sulla spiaggia. Mosso da compassione per la sfortunata creatura, Urashima Tarō mette in salvo la tartaruga e la riporta in mare. Il giorno dopo, il giovane pescatore riceve una visita inaspettata da una tartaruga di grandi dimensioni che si rivela essere la stessa del giorno prima. Per ripagarlo della sua gentilezza e in segno di gratitudine, la creatura invita il giovane a passare qualche giorno al *Ryūgū-jō* (竜宮城), il Palazzo del Drago, situato sul fondo del mare. A bordo del dorso della tartaruga, Urashima Tarō giunge al palazzo, dove viene accolto dalla principessa Otohime. Sbalordito dalla serenità e dalla bellezza del *Ryūgū-jō*, il giovane pescatore trascorre alcuni giorni nella beatitudine, godendosi le meraviglie del mondo sottomarino. Quando decide di tornare a casa, la principessa gli affida una misteriosa scatola adornata da gemme preziose chiamata *tamatebako* (玉手箱) – che potremmo tradurre come "scrigno del tesoro", o "cofanetto ornato di gioielli" – avvertendolo tuttavia di non aprirla mai. Tornato sulla terraferma, l'eroe resta completamente sconvolto nell'apprendere che tutto era cambiato, il suo villaggio era scomparso e nessuno si ricordava più di lui, questo perché quelli che erano sembrati solo alcuni giorni si erano trasformati in centinaia di anni. Disperato e confuso, l'eroe finisce con l'aprire la scatola. La conseguenza per aver contravvenuto al monito della principessa Otohime è un invecchiamento istantaneo di centinaia di anni. Di fatto, il magico periodo trascorso negli abissi marini lo aveva separato per sempre dal mondo umano. Nella tradizione folcloristica giapponese, Urashima Tarō rappresenta l'epitome dell'eroe tragico delle favole nipponiche, perché è gentile, rispettoso e vittima della crudele indifferenza del tempo. La fiaba incarna i temi

dell'impermanenza e delle conseguenze emotive derivate da una comprensione limitata³¹⁸.

Il gentile ma ingenuo pescatore sembra ricordare l'eroe akuniniano Erast Petrovič nel romanzo *Non dico addio*. Infatti, così come il protagonista della leggenda giapponese, anche Fandorin è gentile, rispettoso e vittima di un fato avverso. Entrambi hanno perso anni della propria vita, ritrovandosi in un mondo che non riconoscono, poiché Fandorin si risveglia da un lungo coma nel pieno dei tumulti della Guerra civile e sperimenta, come Urashima Tarō, un'assenza prolungata dal suo mondo – la Russia imperiale – ed il ritorno, di cui il risveglio è una metafora, scoprendo che tutto è cambiato.

— Mosca è diventata una città pericolosa. Non la riconoscerete. Vi sentirete come Urashima Tarō. Ed è una brutta sensazione. E anche la storia finisce male.

Il pescatore Urashima, nella storia, trascorse diversi giorni in fondo all'oceano, in visita al re del mare, e quando tornò a casa, scoprì che sulla Terra erano trascorsi diversi secoli e non riconosceva il suo villaggio natale.

— Urashima non avrebbe dovuto ficcare il naso nella scatola proibita, — rispose Fandorin con noncuranza, sorridendo al pensiero del mondo che l'indomani si sarebbe espanso oltre i confini dell'odiato appartamento. — Non ficcherò il naso in niente³¹⁹ (AKUNIN 2018: 36-37).

Colpisce constatare, che l'allusione alla leggenda ricrea alla perfezione non solo la situazione ma anche i sentimenti di Fandorin, catapultato in un mondo che, sebbene sia lo stesso che ha lasciato, appare in realtà completamente diverso ed estraneo. Come il villaggio di pescatori di Urashima Tarō risulta irriconoscibile, perché il soggiorno nel regno sottomarino è durato in realtà secoli e non giorni, così il coma dell'eroe, benché sia durato pochi anni, lo trasporta, al risveglio, in un paese a tratti familiare, ma estraneo nella sua essenza. Implicitamente, si delinea l'idea che il regno sottomarino e il coma di Fandorin sono speculari, poiché lo stato di incoscienza del

³¹⁸ “Urashima Taro Story: Japan’s Enigmatic Fairy Tale of Time, Loss, and the Dragon Palace”: https://japambience.com/article/urashima-taro-story/?utm_source=chatgpt.com [ultima consultazione gennaio 2026].

³¹⁹ Testo originale: «— Москва стала опасным городом. Вы его не узнаете. Вы будете чувствовать себя, будто Урасима Таро. А это плохое чувство. Да и сказка плохо кончается. Рыбак Урасима из сказки провел несколько дней на дне океана, в гостях у морского царя, а когда вернулся домой, оказалось, что на земле прошло несколько веков, и он не узнал родной деревни. — Урасиме не следовало совать нос в запретную шкатулку, — беспечно ответил Фандорин, улыбаясь при мысли о том, что завтра мир расширится за пределы опостылевшей квартиры. — Я ни во что соваться не буду».

protagonista lo trasporta in uno stadio intermedio tra sogno e realtà, tra vita e morte. Ugualmente, si percepisce un giudizio in filigrana, nascosto nell'intersezione tra il testo e il materiale “prestato”: così come il mondo in cui si ritrova suo malgrado Urashima Tarō dopo essere tornato dal *Ryūgū-jō* è implicitamente percepito come negativo, perché cosa altra rispetto al tempo che aveva abbandonato, altrettanto negativa è la Russia postrivoluzionaria, incarnata in una Mosca che è diventata, come sostiene tetro Masa, “una città pericolosa”. Fandorin, tuttavia, sembra aver apparentemente ben interpretato la morale della storia, affermando che lui non aprirà il *tamatebako*, ovvero non prenderà parte in alcun modo nella Guerra civile. In realtà, con l'avanzare della trama, Fandorin vi si ritroverà coinvolto suo malgrado, scatenando tragici esiti. In questo caso, con un'abile fusione del gioco con il lettore e dell'intertestualità, transcendendo e abolendo ogni confine tra la favola e la trama del suo romanzo, Akunin ci svela l'epilogo dell'epopea fandoriniana, poiché proprio come Urashima Tarō, anche Erast Petrovič lascerà questo mondo dopo aver “aperto la scatola”. Molto interessante, a nostro parere, è l'idea che, come il mondo sottomarino nella favola di Urashima Tarō, lo stato comatoso provoca in Fandorin un dubbio quasi esistenziale su cosa è vero e cosa no, tale che:

Durante la sua prolungata incoscienza, Erast Petrovič ebbe numerose visioni bizzarre, talvolta molto nitide e vivide. Improvvisamente, iniziò a sospettare che anche tutto questo fosse un'allucinazione: una Mosca non Mosca, un tram con acini d'uva umani, cartelli assurdi.

Chissà, tutto è possibile. Del resto, già il grande Monzaemon scriveva: “La vita è solo un triste sogno visto in un sogno”. E poi, un uomo nobile non cambia le sue regole nemmeno nei sogni: e se il sogno si rivelasse realtà?³²⁰ (AKUNIN 2018: 39).

Riteniamo sia innanzitutto fondamentale evidenziare che non vi sono fonti che permettono di attribuire la citazione a Chikamatsu Monzaemon, scrittore e drammaturgo giapponese attivo tra il XVII secolo e il XVIII secolo, autore di opere

³²⁰ Testo originale: «Во время долгого беспамятства Эрасту Петровичу являлось множество причудливых видений, иногда очень выпуклых и ярких. Внезапно возникло подозрение, что все это тоже галлюцинация: немосковская Москва, трамвай с виноградинами-людьми, абсурдные вывески.»

Черт его знает, всё может быть. Но еще великий Мондзаэмон писал: «Жизнь — только грустный сон, увиденный во сне». А кроме того, благородный муж даже во сне не изменяет своим правилам — что если сон окажется реальностью?».

teatrali per il *Jōruri*³²¹, il *Kabuki* e il *Bunraku*. Piuttosto, la frase può essere interpretata come un compendio della sua produzione e della sua arte, in cui riuscì a fondere con sorprendente abilità realtà e immaginazione. Poiché una delle sue opere più note è il dramma *Doppio suicidio d'amore a Sonezaki* (*Sonezaki Shinjū*), in cui figura il tema dello *shinjū*, il riferimento a Chikamatsu appare particolarmente in linea con i temi delle opere di Akunin, come si è già sottolineato nel capitolo precedente in relazione al tema del suicidio (cfr. § 2.3.1). Nel caso specifico di questo brano, l'idea che la vita non è altro che un sogno vissuto in un sogno serve a veicolare il simbolismo della favola di Urashima Tarō e, al contempo, a mettere in dialogo il testo akuniniano con importanti autori della letteratura giapponese, in un'eco di grandi nomi del passato. La leggenda, infatti, intreccia sino a confonderli realtà e immaginazione, sogno e veglia. Nella mitologia giapponese, la tartaruga, simbolo di longevità e buona fortuna, è comunemente associata al dio del mare. Il suo invito al Palazzo del Drago introduce il tema di un regno ultraterreno in cui il tempo scorre in modo diverso e, al contempo, il *Ryūgū-jō* simboleggia il paradiso o l'aldilà, a seconda dell'interpretazione, luogo di bellezza e gioia, ma anche un rifugio ingannevole che distacca dalla realtà³²². Questo simbolismo estremamente evocativo, associato alla citazione “attribuita” a Chikamatsu, traspare come metafora dello stato di incoscienza e del successivo risveglio di Fandorin. Il Palazzo del Drago è una metafora del coma, una fuga dal mondo terreno e dalla sofferenza che questo comporta, affermandosi, al contempo, come una fuga dalla realtà. Il *tamatebako* è centrale per la morale della storia, poiché rappresenta la conoscenza proibita, la curiosità umana e l'ineluttabile scorrere del tempo. Aprendo il misterioso scrigno, si verificano le conseguenze irreversibili dell'abbandono del proprio mondo naturale e del ritorno ad esso trasformati³²³. L'apertura della scatola per Fandorin significa ritrovarsi immischiato nella Guerra civile, causa di un sogno irreversibile, la morte. La favola ha come morale insegnare e porre l'accento sul *mujō* (無常), il concetto di impermanenza nella cultura giapponese. Qui Akunin, attraverso il paragone con la storia di Urashima Tarō, mette in evidenza

³²¹ Il *Jōruri* (浄瑠璃) è una forma tradizionale giapponese di narrazione cantata, eseguita da un narratore (*tayū*) accompagnato dallo *shamisen*, che costituisce la componente vocale del teatro di marionette *Bunraku*.

³²² “Urashima Taro Story: Japan's Enigmatic Fairy Tale of Time, Loss, and the Dragon Palace”.

³²³ *Ibidem*.

la natura transitoria della felicità e della vita, poiché Fandorin muore quando ha trovato finalmente l'amore della sua vita, e tale amore ha generato una nuova vita. Così, l'“effetto Urashima”, come viene talvolta chiamato, rispecchia l'idea del viaggio nel tempo in cui il protagonista percepisce il tempo in modo diverso rispetto al mondo che si lascia alle spalle. Il *Ryūgū-jō* può essere interpretato come un luogo al di là del tempo, spazio onirico simile ad un limbo. L'atemporalità di quel luogo e l'improvviso confronto con l'invecchiamento al ritorno dal palazzo evocano temi di morte e reincarnazione, comuni sia al pensiero shintoista che a quello buddista³²⁴. Speculare è la condizione di Fandorin, risvegliatosi dal coma nella Russia sovietica, costretto suo malgrado a reincarnarsi in un uomo sovietico. Tuttavia, così come Urashima Tarō non riesce ad accettare lo scorrere del tempo e il cambiamento, il tentativo dell'eroe akuniniano di restare sé stesso nella “nuova Russia” fallisce. Lo scorrere del tempo, implacabile, è l'ultimo vincitore, mentre il cambiamento “divora” sia il giovane pescatore, sia il detective. Poiché la storia insegna ad accettare l'impermanenza e mette in guardia dal cercare di aggrapparsi a un passato idealizzato, Akunin ammonisce il lettore moderno, aggrappato a guardare al passato della Russia, invece che al suo presente, nel tentativo di fuggire dalla precaria e difficile situazione contemporanea.

Risulta dunque, a nostro avviso, necessario evidenziare la capacità di Akunin di fondere indissolubilmente due nuclei, la letteratura giapponese e la sua produzione, in un connubio di citazioni e allusioni usate come metafore per narrare le vite dei suoi eroi. Il romanzo *Yama*, come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, è un diario scritto da Masa durante il suo “esilio” in Giappone, dove si è trasferito dopo la morte di Fandorin, e narra in retrospettiva un'indagine del passato:

Felice è colui che, come il monaco Kenkō Hōshi, nel tardo autunno ha per questo il tempo libero e l'armonia spirituale. Come l'autore di “Ore d'ozio”, ora ho sessantasette anni e posso iniziare con le stesse parole dello scrittore medievale: “Verso la fine dei miei giorni, uno strano capriccio mi prese, seduto davanti al mio calamaio, scrivendo tutto ciò che mi viene in mente”. Ma solo il passato mi viene in mente. Come disse un altro monaco, Kamo no Chōmei: “Sono passati quarant'anni da quando ho imparato a comprendere il significato delle cose, e durante questo periodo ho assistito a molte cose davvero straordinarie”. [...]

³²⁴ *Ibidem*.

Non ho fretta; potrei scrivere un intero monogatari, un racconto composto da molti rotoli, come “Il racconto della casa dei Taira” che “non ho mai avuto la pazienza di leggere fino alla fine: contiene troppe frottole ovvie”³²⁵ (AKUNIN 2023a: 5-6).

Nell’incipit, Masa elogia la vecchiaia e l’indugiare nelle memorie del passato, nelle esperienze e negli incontri con amici e nemici, e la interpreta come il momento per “dare una forma bella e precisa a pensieri sparsi — in una parola, diventare scrittore” (AKUNIN 2023a: 5). Da questa dichiarazione introduttiva discende l’essenza del brano, un vero e proprio inno a quella tradizione monastica e contemplativa della letteratura giapponese medievale che interpreta la vecchiaia, la lentezza e lo sguardo retrospettivo come il momento più alto della comprensione della vita. I riferimenti a Kenkō Hōshi e Kamo no Chōmei risultano emblematici, poiché le loro opere nascono da importanti riflessioni sul tempo, sull’impermanenza e sul distacco dal mondo. La citazione attribuita a Kenkō Hōshi è una parafrasi di Akunin estremamente fedele allo spirito dell’incipit della raccolta *Ore d’ozio*³²⁶ (*Tsurezuregusa*). Come lo scrittore giapponese, anche Masa si presenta come un uomo ormai anziano che scrive non per utilità, ma perché mosso da una sorta di impulso naturale, quasi ozioso: seduto davanti al calamaio, annota ciò che gli passa per la mente. Akunin, abile yamatologo, fornisce una riscrittura consapevole e riconoscibile, poiché riassume i motivi cardine della produzione di Kenkō Hōshi. Lo stesso vale per il riferimento a Kamo no Chōmei e alla sua opera più nota, ovvero *Ricordi di un eremo*³²⁷ (*Hōjōki*). Il riferimento non è una

³²⁵ Testo originale: «Счастлив тот, кто, подобно монаху Кэнко Хоси, в пору поздней осени имеет для этого досуг и душевную гармонию. Мне, как и автору «Записок от скуки», сейчас шестьдесят семь лет, и я могу начать теми же словами, что средневековый автор: «На исходе дней овладела мной странная прихоть, сидя над чернильницей, записывать всё, что приходит на ум». А на ум мне приходит только прошлое. Как сказано у другого монаха, Камо-но Тёмэя: «С тех пор, как я научился понимать смысл вещей, прошло уже сорок лет, и за это время я был очевидцем многого истинно примечательного». [...]

Я же никуда не тороплюсь, я могу написать целое моногатари, сказание, притом состоящее из множества свитков, как «Повесть о доме Тайра», которую у меня “никогда не хватало терпения дочитать до конца — слишком уж там много явных небылиц».

³²⁶ Raccolta composta da Kenkō Hōshi, pseudonimo di Yoshida Kenkō, tra il 1330 e 1332 e composta da 243 prose di varia lunghezza, nelle quali si tratta degli argomenti più vari, spesso esprimendo giudizi contrastanti sui medesimi oggetti, dovuti alla diversità del tempo di composizione o al variare degli stati d’animo. L’opera contiene motivi che richiamano i concetti del Buddismo Zen. La raccolta è considerata una delle tre opere più rappresentative del genere letterario *zuihitsu* (saggi personali vagamente collegati e idee frammentate che in genere rispondono all’ambiente circostante dell’autore) insieme a *Ricordi di un eremo* e *Note del guanciale* (*Makura no Sōshi*) di Sei Shōnagon.

³²⁷ Un’opera di Kamo no Chōmei, scritta nel 1212, di natura autobiografica e filosofica che riflette sul *mujō*, sugli eventi naturali e sulle calamità che colpiscono Kyōto, e sulla scelta di una vita semplice e distaccata dal mondo mondano.

citazione filologica, ma una formulazione che riflette fedelmente il contenuto e il tono del testo originale, ovvero l'idea di una lunga vita trascorsa come testimone del mutamento, della fragilità delle cose, e dell'instabilità del mondo. Da questa peculiare modalità di citazione traspare una pratica culturale che consiste in un riferimento letterario e culturale, in cui non si ricerca la fedeltà, piuttosto si tenta di rifletterne lo stile e l'atmosfera. Lo scopo di Akunin è collocare consapevolmente la propria opera in un continuum culturale e letterario con questa tradizione di opere meditative sull'impermanenza della vita, l'idea del *mono no aware* (ものの哀れ), ovvero del concetto estetico e filosofico che indica la consapevolezza dell'impermanenza e della caducità delle cose. Infine, il riferimento al "Racconto della casa dei Taira", ossia *Il racconto dei Taira*, è metafora dell'intenzione di Masa di dedicarsi ad una narrazione lunga, distesa, fatta di memorie e digressioni, ma non per questo costellata di "frottole ovvie". Il giapponese sta implicitamente ponendo una distanza critica tra la una narrazione epica e leggendaria in cui la famiglia Taira è volutamente dipinta sotto una luce negativa e, invece, il suo *monogatari*, che sarà dunque conforme ai fatti. Queste citazioni non sono né frutto della fantasia dell'Autore, né riferimento fedele, ma il sapiente tentativo di porre in giustapposizione la sua prosa alla tradizione letteraria giapponese. Nella creazione di questo continuum letterario, Akunin intende non solo infondere la sua opera dello spirito letterario nipponico, ma soprattutto creare opere che possono essere lette a più livelli, stratificate da echi e rimandi abilmente intessuti nella sua prosa dichiaratamente russa. Sfumature storiche, letterarie, filosofiche, semiotiche e culturali si intersecano e intrecciano, aprendo ad un dialogo tra scrittore e lettore, in cui la comunicazione dipende da quali strati quest'ultimo è in grado di penetrare.

L'intertestualità di Boris Akunin si afferma allora nell'eterogeneità dei materiali inclusi che agiscono non come semplici citazioni, come presenza di testi estranei e di una tradizione letteraria altra, non comune imitazione dei classici giapponesi, bensì si affermano come ponte, collegamento e dialogo con la propria prosa. Akunin scrive insieme ai grandi scrittori nipponici, ne assume il ritmo, la visione del mondo, della vita e dell'arte, e li pone sulla stessa lunghezza d'onda della sua prosa, allo stesso

tempo utilizzandoli per i propri scopi narrativi, ponendoli al servizio della sua produzione perché traducano in “immagini giapponesi” il suo credo artistico.

3.1.1 La sperimentazione formale e stilistica con i generi della letteratura giapponese

Il postmodernismo ha reso evidente che i confini tra generi letterari sono diventati più fluidi (HUTCHEON 2004: 9). Assistiamo allora a testi che si originano dalla fusione tra vari generi, in cui è possibile rintracciare una relazione intertestuale con le tradizioni e le convenzioni dei generi coinvolti, spesso in una cornice di irriverente parodia. Ricordando G. Genette, la parodia “ha un atteggiamento canzonatorio” (GENETTE 1997: 15) nei confronti di qualsiasi genere letterario considerato nobile, oppure serio. Ritornando all’opera del nostro, la produzione di Akunin si iscrive all’interno di una forma rigorosa di parodia, detta anche “parodia nominale” che consiste “nel riprendere letteralmente un testo noto per conferirgli un nuovo significato, giocando eventualmente e se possibile sulle parole [...]” (GENETTE 1997: 20). Si tratta quindi di una “citazione sviata dal suo significato, o semplicemente dal suo contesto o livello di dignità [...]” (GENETTE 1997: 20). Al di sotto del livello costituito da questi echi frammentati, da rimandi e allusioni, si nasconde allora un richiamo alla continuità e alla tradizione. La natura della parodia postmoderna consiste, inoltre, nel contestare proprio la pretesa di continuità, soffermandosi invece sulla discontinuità, poiché l’ironia di cui sono impregnati i testi postmoderni evidenzia la differenza, piuttosto che la somiglianza. Proprio la parodia incorpora e, allo stesso tempo, contesta ciò che parodia, imponendoci di riconsiderare l’idea di origine e i concetti di originalità, coscienza soggettiva e continuità. Il postmodernismo sfida allora la tradizione, in un ripensamento della letteratura, della storia e dell’arte, quali entità mutevoli, rifiutando qualsiasi sistema totalizzante o omogeneizzante, invitando ad accettare l’idea che la nostra cultura non è realmente un monolite omogeneo, poiché la “Cultura” si è oggi trasformata in “culture” (HUTCHEON 2004: 11-12). L’opera di Boris Akunin incorpora e cristallizza questi elementi in una prosa nondimeno peculiare, perché si rivela capace di superare qualsiasi confine, non solo tra generi

letterari, ma anche tra letterature nazionali, al contempo eliminando qualsivoglia barriera tra l'Io-autoriale e il materiale di altri scrittori. Si manifesta pertanto in una narrativa ibrida che fonde generi e letterature, da cui traspare la sua concezione artistico-letteraria. Il codice culturale giapponese permea l'opera del nostro Autore, come già detto, nella forma di un intertesto giapponese, ossia in una ramificata, fitta e densa ragnatela di riferimenti, inseriti con sapiente maestria in una prosa organicamente costituita come un mosaico di tasselli di culture e letterature. I riferimenti alla letteratura giapponese si manifestano con diversa intensità e in forme eterogenee, ora come allusioni e citazioni, ora come riproduzione e ripensamento dei generi caratteristici della letteratura nipponica. Questo ripensamento, in completo accordo con i dettami del postmodernismo, si afferma come rilettura e reinterpretazione in chiave ironica dei generi del passato. L'ironia e la parodia nell'opera di Akunin sono dunque in linea con le tendenze del postmodernismo, poiché non sono intrise di un intento negativo, non aprono uno spazio in cui ridicolizzare il materiale di partenza. La parodia si afferma come una ripetizione ottenuta tramite distanza critica che consente di segnalare ironicamente la differenza nel cuore stesso della somiglianza (HUTCHEON 2004: 26-27). Assistiamo allora ad un uso dell'ironia e della parodia non solo in rapporto all'intertexto, ma anche alla storia, alle culture e alle immagini che Akunin inserisce nelle sue opere. Parodia e ironia non significano necessariamente mancanza di serietà; nella paradossale espressione di continuità e cambiamento, la parodia veicola una peculiare forma di autoriflessività, rivelando la natura dell'arte come discorso, capace di riflettere sulla contemporaneità, la letteratura, la storia, e la comunicazione interculturale. Akunin usa ed abusa della letteratura con una vena sempre ironica, in un continuo paradosso, in cui dall'uso delle convenzioni letterarie traspare una loro desacralizzazione e ripensamento, in una rilettura innovativa dell'arte del passato. Contestando implicitamente in questo modo concetti come l'originalità estetica e la chiusura testuale, l'arte postmoderna offre un nuovo modello per mappare il confine tra arte e mondo, un modello che opera da una posizione interna a entrambi, benché non totalmente appartenente a nessuno dei due, un modello che è profondamente implicato in ciò che cerca di descrivere, eppure in grado di criticarlo (HUTCHEON 2004: 23). Proprio l'ironia permette di fornire nuove interpretazioni di ciò che è già stato detto attraverso il confronto critico tra passato e

presente. L'intertestualità si manifesta, oltretutto, come conseguenza del procedimento del doppio codice, poiché proprio il riferimento a testi ed opere "di altri" permette ad Akunin di dar inizio ad un gioco metaletterario, in cui il lettore deve indovinare l'origine delle citazioni e delle allusioni, il linguaggio, i motivi e le trame che si intrecciano organicamente ai suoi romanzi secondo il principio del "testo nel testo". Proprio la costruzione dell'intertexto sulla base del doppio codice veicola nuove percezioni e letture delle opere, dei motivi e dei personaggi "presi in prestito".

La sperimentazione con i generi letterari, la fusione e la giustapposizione con una tradizione letteraria "altrui", è una connotazione della scrittura akuniniana che raggiunge livelli tali da unire e fondere tra loro letterature e alterità. Quest'ultimo caso riguarda in particolare il romanzo *Leviatano*, costruito attraverso i punti di vista dei personaggi, alcuni dei quali riproducono altri generi letterari, come l'epistola o il diario, alternati alla presenza di stralci di giornale e documenti di polizia, ricreando un giallo ibrido, in cui i punti di vista si mescolano e si sovrappongono. Nella cornice del genere del *detektiv* si viene a creare una sorta di "laboratorio" per la sperimentazione letteraria. Le sezioni del romanzo dedicate al personaggio di Aono Gintaro, infatti, ricreano un genere tipico della letteratura giapponese classica, ossia il *nikki* (日記), il genere del diario. Le prime opere – sebbene non si possa ancora parlare di *nikki* in senso letterario – risalgono all'incirca al tardo VI secolo e all'inizio del VII secolo, erano scritte in cinese o in *kanbun* (漢文), un sistema di scrittura speciale che tradizionalmente prevedeva l'uso dei caratteri e delle regole grammaticali e compositive cinesi, ma spesso letto in giapponese e usando le regole grammaticali giapponesi. La scrittura di queste prime manifestazioni diaristiche seguiva i modelli cinesi; pertanto, i primi prototipi consistevano inizialmente in registri pubblici sulle funzioni di corte, su eventi memorabili, oppure in annotazioni di funzionari sui loro incarichi. Questi testi iniziarono ad ampliarsi gradualmente, sino ad includere resoconti quotidiani personali, relativi ai clan e alle famiglie, registri di gare poetiche, diari di viaggio e scambi poetici. L'utilizzo del giapponese colloquiale, il *wabun* (和文), ebbe inizio con il *Diario di Tosa* (*Tosa nikki*) di Ki no Tsurayuki³²⁸. La stesura del

³²⁸ Ki no Tsurayuki (872 – 945) è stato un poeta e scrittore giapponese legato all'ambiente della corte imperiale durante l'epoca Heian. È stato il compilatore della prima antologia poetica giapponese

Diario di un'effimera (*Kagerō nikki*) ad opera della madre di Fujiwara no Michitsuna³²⁹ marca l'inizio dell'epoca aurea della *nikki bungaku* (日記文学), la letteratura dei diari. Proprio questi due esempi costituiscono i primi prototipi di una improvvisamente fiorente letteratura diaristica (MILLER 1987: 207). Tra le opere più importanti di questo periodo, si citano esempi di scrittura diaristica femminile, come il *Diario di Sarashina* (*Sarashina nikki*), il *Diario di Izumi Shikibu* (*Izumi Shikibu nikki*) e il *Diario di Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu nikki*), scritti principalmente da nobildonne di rango medio o inferiore. Queste opere variavano per argomento, modalità narrativa, obiettivi della scrittura, forma e stile, ma erano indubbiamente accomunate da grande raffinatezza, da un evidente lirismo e, spesso, da un tratto personale insolito, andando a costituire un corpus di opere che influenzò profondamente tutti gli autori successivi di prosa, così come di poesia. Proprio i *nikki* contengono gran parte della prosa e della poesia considerate tra le migliori dell'epoca Heian, e sono dunque considerati dei veri e propri classici. L'epoca d'oro del *nikki* durò fino alla fine del XIII secolo e all'inizio del XIV, finché iniziò un vero e proprio cambiamento in seno alla letteratura diaristica, attraverso la diffusione dei *kikō* (紀行), ossia dei diari poetici di viaggio, un altro genere di scrittura autobiografica giapponese. Entrambi i generi, *nikki* e *kikō*, vengono fatti risalire agli *shikashū* (詞華集), ossia alle antologie poetiche. Molti *nikki* includevano sezioni tipiche del genere del *kikō*, sebbene non siano mai stati esclusivamente dei diari di viaggio, o semplici antologie poetiche, poiché intesi come strumento in cui esprimere e racchiudere sentimenti ed esperienze personali, uno spazio dedicato alla traboccante sfera interiore che lo scrittore sentiva di dover esprimere. I *kikō*, invece, erano meno inclini a manifestare sentimenti personali, forse perché spesso ispirati da una vena didattica di matrice buddista, focalizzandosi invece su idee come la natura illusoria dell'Io e

“ufficiale”, *Raccolta di poesia giapponese antica e moderna* (*Kokinwakashū*). Dopo aver ricoperto incarichi da funzionario presso la corte Heian, fu governatore della provincia di Tosa dal 930 al 935. Rinomato per i suoi *waka*, fa parte del gruppo dei cosiddetti “Trentasei Immortali della poesia” (*Sanjūrokkasen*), un gruppo di poeti giapponesi dei periodi Asuka (550-700), Nara (710-794) e Heian selezionati da Fujiwara no Kintō come esempi di abilità poetica giapponese.

³²⁹ Il suo vero nome è sconosciuto; è infatti nota con il nome di “Fujiwara no Michitsuna no Haha” (935 – 995), ovvero “La madre di Michitsuna del clan Fujiwara”. È stata una poetessa giapponese di *waka* del medio periodo Heian. Il suo nome compare nell'elenco delle “Trentasei poetesse eterne” (*Nyōbō Sanjūrokkasen*) ed è una delle “Tre bellezze del Giappone” (*Nihon Sandai Bijin*).

dell'individualità (MILLER 1987: 207). Tra gli autori più celebri di questo periodo ricordiamo Matsuo Bashō e Kobayashi Issa; in particolare il primo è una figura ampiamente presente nella produzione di Akunin. La *nikki bungaku* ha vissuto un notevole periodo di fioritura quando il Giappone si aprì all'Occidente nel XIX secolo, stimolata dai viaggi dei giapponesi all'estero. Questi nuovi prototipi erano scritti sia in *kanbun*, sia in *wabun*; si trattava soprattutto di diari di viaggio con annotazioni di varie osservazioni sulla cultura occidentale; tra i più illustri autori del genere ricordiamo Mori Ōgai³³⁰ e Natsume Sōseki. Questo nuovo periodo della letteratura diaristica è caratterizzato non più dall'esclusività di letterati, funzionari e aristocratici nella scrittura dei *nikki*, poiché questi iniziarono a diffondersi nei più diversificati contesti sociali. Ulteriore caratteristica della *nikki bungaku* è la densa presenza di allusioni e testi poetici utilizzati come strumento per veicolare l'interiorità dell'Io-narrante, oppure allo scopo di far avanzare la trama e per definire motivazioni e caratterizzazione (MILLER 1987: 208).

Nell'epoca Meiji, periodo in cui è ambientato il romanzo *Leviatano*, notiamo una importante iscrizione delle tecniche della letteratura diaristica nella narrativa, grazie all'intervento da parte di scrittori chiave della letteratura giapponese moderna come Higuchi Ichiyō³³¹ e Sōseki. Proprio questi autori conferirono alla narrativa nuovi strumenti per delineare la natura e la validità della finzione, per evidenziare la capacità della narrativa di indicare la verità pur non essendo la verità, e lo fecero attraverso l'uso di tecniche letterarie che rielaboravano il modo in cui allusione e poesia erano impiegate nei diari letterari (MILLER 1987: 210). Possiamo allora inquadrare con maggiore rigore la presenza di rielaborazioni e *pastiche* del genere del *nikki* all'interno

³³⁰ Mori Ōgai (1862-1922), pseudonimo di Mori Rintarō, è stato uno scrittore giapponese delle epoche Meiji e Taishō (1912-1926). Dopo la formazione in medicina si arruolò nell'esercito come medico, questo lo portò a vivere in Germania per quattro anni. Tornato in Giappone, divenne uno scrittore. Uno dei temi principali della sua produzione è il conflitto tra tradizione e modernità, individuo e società. Tra le sue opere più note citiamo la trilogia tedesca scritta tra il 1890 e il 1891 e composta dai racconti *La ballerina (Maihime)*, *Ricordi di vite effimere (Utakata no ki)* e *Il messaggero (Fumizukai)*.

³³¹ Higuchi Ichiyō (1872-1896), pseudonimo di Higuchi Natsuko, è stata una scrittrice e poetessa giapponese, considerata tra le più importanti dell'epoca Meiji. La sua scrittura non subì, a differenza di quella di molti dei suoi contemporanei, l'influenza dei modelli occidentali, ma preservò uno stretto legame con la tradizione giapponese classica. Le sue opere, scritte in giapponese classico, sono caratterizzate dall'accuratezza e dalla sensibilità con cui dipinse quadri completi e profondi dell'universo femminile in contesti poveri e degradati. Le sue opere più note sono i racconti *Confronto di altezze (Takekurabe)* e *Acque torbide (Nigorie)*.

della prosa di Akunin. Proprio l'utilizzo del genere del diario in *Leviatano* serve, da un lato, l'obiettivo di creare distanza ironica dal personaggio e, dall'altro, per spostare il suo punto di vista su un piano tendente all'universalità. I diari giapponesi, sebbene spesso fossero resoconti di vita privata, cercavano di raggiungere uno stato di universalità affrontando temi come la famiglia, l'amore, la morte, la natura e il tempo, sebbene riscoperti in eventi privati della quotidianità (MINER 1968: 39). I punti di vista di Aono nella forma di pagine di un *nikki* hanno allora la potenzialità di riflettere problemi e questioni che possono presentarsi nella vita dell'uomo di ogni epoca:

In basso, una striscia verde di mare,
Al centro, una striscia gialla di sabbia,
In alto, una striscia blu di cielo.
Ecco di quali colori
È la bandiera dell'Africa.

Questo banale pentastico è il frutto della mia lotta durata un'ora e mezza per trovare l'armonia interiore. Dannata armonia che si rifiutava di ristabilirsi.

Sedevo da solo a poppa, guardavo la desolata costa africana e, più acutamente che mai, sentivo la mia sconfinata solitudine. Per fortuna, sin dall'infanzia mi era stata instillata la nobile abitudine di tenere un diario. Sette anni fa, partendo per studiare nella lontana terra di Furansu, sognavo segretamente che un giorno il diario dei miei viaggi sarebbe stato pubblicato come libro e avrebbe portato gloria a me e all'intero clan Aono. Ma, ahimè, la mia mente è troppo imperfetta e i miei sentimenti troppo ordinari perché questi pietosi fogli di carta possano rivaleggiare con la grande letteratura diaristica dei tempi passati.

Eppure, senza queste annotazioni quotidiane, probabilmente sarei impazzito molto tempo fa³³² (AKUNIN 2015a: 90).

L'incipit del diario in cui sono racchiusi i sentimenti del signor Aono guida il lettore alla comprensione di queste pagine, nel testo evidenziate graficamente attraverso l'orientamento orizzontale della pagina che ricrea il sistema di scrittura tradizionale giapponese (da destra verso sinistra e dall'alto verso il basso). Il *pastiche* è allora

³³² Testo originale: «Понизу зеленая полоса моря, // Посередине желтая полоса песка, // Поверху синяя полоса неба. // Вот каких цветов // Африки знамя.

Это тривиальное пятистишие — плод моих полуторачасовых усилий по обретению душевной гармонии. Проклятая гармония никак не желала восстанавливаться.

Я сидел на корме один, смотрел на унылое побережье Африки и острее, чем когда бы то ни было, ощущал свое бескрайнее одиночество. Хорошо хоть, что мне с детства привили благородную привычку вести дневник. Семь лет назад, отправляясь на учебу в далекую страну Фурансу, я втайне мечтал, что когда-нибудь дневник моего путешествия выйдет книгой и принесет славу мне и всему роду Аоно. Но, увы, ум мой слишком несовершенен, а чувства чересчур обыкновенны, чтобы эти жалкие листки могли соперничать с великой дневниковой литературой прежних времен.

И все же без этих ежедневных записей я, верно, давно бы уже сошел с ума».

marcato e reso riconoscibile, poiché posizionato all'interno del testo come un'interruzione e delimitato dalla differente impostazione grafica, nonché dalla presenza di un'interpolazione in lingua giapponese, poiché Francia è scritto secondo la pronuncia giapponese, ovvero *Furansu*. Il diario si apre con un *tanka* (短歌), anche noto come *waka* (和歌), un componimento costituito da 31 more che segue il modello 5-7-5-7-7. Tuttavia, nonostante sia composto da cinque versi, il componimento non segue la metrica giapponese, e nemmeno quella russa, poiché scritto in verso libero. Questa versione tutta akuniniana del *tanka* racchiude in sé l'essenza di questo genere classico della poesia giapponese, poiché è evocativa, sapientemente composta per concentrare in una forma essenzializzata le sensazioni e gli struggimenti che pervadono le pagine di questo diario. La solitudine del signor Aono risuona amplificata in contrasto con l'immensità dello sconfinato oceano e del cielo, mentre la distanza dalla costa accentua il senso di isolamento. L'essenza del *nikki* si manifesta allora in

un'ondata spontanea di emozioni intense su eventi specifici della propria vita. Per il lettore, il corollario è che leggendo certi tipi di opere letterarie si apprende cosa è realmente accaduto a qualcuno e come gli eventi hanno colpito la persona coinvolta. Tale concezione è particolarmente appropriata ai diari d'arte giapponesi, perché la maggior parte di essi si basa più integralmente su eventi autobiografici reali rispetto a qualsiasi importante opera letteraria occidentale precedente a questo secolo³³³ (MINER 1968: 40).

Il *pastiche* di Akunin, in cui vengono combinati con grande abilità un genere comunemente considerato “alto” – il *nikki* – e un genere considerato “basso” – il romanzo giallo – si dimostra dunque capace di riprodurre alla perfezione l'idioletto del *nikki*, ovvero l'insieme di tratti stilistici e tematici caratteristici. In questo caso, il sentimento di solitudine provato da Aono, circondato da stranieri, e dunque culturalmente e geograficamente lontano dal “suo mondo” assume una valenza universale, perché potenzialmente accessibile a chiunque abbia mai sperimentato un lungo allontanamento dalla patria. La natura intertestuale del testo è marcata dagli indizi lasciati dall'Autore, tali da evidenziarne la natura mimetica e artificiale. D'altro

³³³ Testo originale: «[...] a spontaneous overflow of powerful feeling-about specific events in one's own life. For the reader, the corollary is that on reading certain kinds of literary works he will learn what has actually happened to someone and how the happenings struck the person involved in them. Such a conception is especially appropriate to Japanese art diaries, because most of them are based more wholly upon actual autobiographical events than any important Western literary work before this century».

canto, dalle spiegazioni dei componimenti inseriti nelle pagine del diario possiamo riconoscere la notevole portata metatestuale dell'intertesto, mentre il collegamento implicito tra lo scritto di Aono e i grandi diari della "grande letteratura diaristica dei tempi passati" è ironico, poiché da esso traspare una sorta di parodia autoriflessiva. Akunin, infatti, iscrive nel suo *detektiv* un intermezzo capace di evocare e riprodurre la potenza e la capacità della letteratura diaristica del passato di esprimere i sentimenti e l'interiorità dell'Io-narrante. Eppure, come leggiamo nel brano, queste pagine non sono in grado di competere con i *nikki* del passato, perché mancano di quella autenticità che, invece, caratterizzava la *nikki bungaku*. Se, come sostiene Miner, la maggior parte dei diari narravano eventi reali interamente autobiografici, il *nikki* di Aono è autobiografico ma artificiale, perché riporta le memorie, le impressioni e l'interiorità di un personaggio letterario. Risulta allora evidente l'ampio utilizzo di strategie auto-metatestuali, in cui Akunin riflette sulla propria prosa e la commenta, manifestando la sua abilità nel rielaborare la tradizione letteraria sia russa, che giapponese.

La sperimentazione con il genere del *nikki* caratterizza anche il romanzo *La città nera*, in cui la narrazione è intervallata da frammenti tratti dal diario del protagonista, in una fusione armonica dei due generi. L'assimilazione da parte della narrativa gialla del genere del *nikki* avviene secondo uno sviluppo graduale, poiché le segnalazioni grafiche – che delimitano lo spazio del diario – presenti in principio, con il procedere della narrazione svaniscono, rendendo il flusso di pensieri e sentimenti di Fandorin parte integrante del tessuto narrativo, distinti solo dall'utilizzo di due font differenti. Come in *Leviatano*, il *pastiche* assolve una funzione strutturale, poiché formalmente costruito come punto di vista narrativo di Fandorin, agendo al contempo come spazio di autoanalisi dell'eroe che ne veicola il flusso di coscienza, offrendo uno scorcio sulla sua interiorità. La differenza significativa che si manifesta nelle pagine del *nikki* del romanzo *La città nera* è una spiccata sfumatura spirituale da cui scaturiscono l'essenza e il motivo della scrittura. La scrittura del diario qui è definita *nikki-dō* (日記道), lett. "la via del diario", incarnazione del continuo percorso di miglioramento ed elevazione spirituale dell'eroe che si dipana nel corso di tutta l'epopea fandoriniana. In questo

romanzo, infatti, il diario non solo serve come strumento per descrivere il punto di vista di un personaggio. La spiritualità, connotazione identitaria e costituente del personaggio di Fandorin si afferma qui nella forma di un intertesto che rielabora e riscrive il genere del *nikki*. Il materiale di partenza, trattato con parodia e ironia, viene “desacralizzato” e spogliato del suo significato originale, e si inserisce così nel suo testo per servire determinati scopi narrativi, espressione della concezione artistica letteraria di Akunin. La fusione di generi, da un lato, esprime la sua inclinazione alla sperimentazione e, dall’altro, veicola una sorta di flusso di coscienza estrapolato dalla psicologia dell’eroe e trasposto con un artificio su una ideale pagina di diario allo scopo di mostrare come i generi letterari possono assumere il ruolo di stratagemmi narrativi quando inseriti in altri generi e, soprattutto, in altri testi.

La vena didattica di Akunin si manifesta nella voce del suo protagonista, che informa il lettore dell’esistenza di molteplici e variegati stili del *nikki*, circa quaranta sostiene l’eroe, tra questi, afferma di aver scelto quello delle “Tre armonie” che chiama “Albero”, “Lama” e “Gelo” – *Derevo*, *Klinok* e *Inej* – poiché particolarmente adatte a raccontare la vita di un uomo afflitto da un *karma* avverso. Il primo elemento, l’“Albero”,

[...] è responsabile dello sforzo mentale e aiuta la sfera intellettuale a rafforzarsi e a crescere costantemente, come un albero che cresce e si protende verso il cielo. Poiché la mente si rafforza attraverso nuove conoscenze, si consiglia di iniziare l’annotazione quotidiana con alcune informazioni utili acquisite durante il giorno precedente³³⁴ (AKUNIN 2013a: 31).

La “Lama”, invece

“[...] è una designazione simbolica per la chiarezza e l’efficacia di qualsiasi azione pianificata. La natura di “lama” di un’azione trae grande beneficio dal mettere prima per iscritto i propri pensieri e le proprie conclusioni. Questa è una pratica molto saggia, soprattutto durante un’indagine difficile, ma anche in generale quando occorre comprendere un problema complesso o un tumulto emotivo. Fandorin apprezzava questa parte del suo diario più di ogni altra cosa³³⁵ (AKUNIN 2013a: 31–32).

³³⁴ Testo originale: «[...] отвечает за усилия ума и помогает интеллектуальной сфере размеренно крепнуть и подниматься — как тянется к небу растущее дерево. Поскольку ум укрепляется посредством новых знаний, ежедневную запись рекомендуется начинать с какого-нибудь полезного сведения, обретенного за минувший день».

³³⁵ Testo originale: «[...] это символическое обозначение ясности и эффективности всякого планируемого действия. Клинообразность поступка очень выигрывает, если вначале изложить свои соображения и выводы на бумаге. Очень мудрая практика - особенно во время трудного

Infine, l'ultimo elemento, il "Gelo", costituisce la fase conclusiva dell'esercizio spirituale, poiché

[...] rappresenta uno stato di pace spirituale, di illuminazione e liberazione da vane preoccupazioni. Il modo migliore per superare il tumulto interiore è creare un detto saggio. È dannatamente difficile tirare fuori da sé stessi qualcosa di saggio dopo una giornata faticosa, soprattutto trecentosessantacinque volte all'anno! Ma i criteri sono rigorosi.

Il pensiero deve essere sufficientemente profondo, originale ed elegantemente espresso da meritare di essere scritto su una pergamena e appeso nel tokonoma. Era questa la seccatura con cui ho dovuto soffrire di più³³⁶ (AKUNIN 2013a: 32).

Intendiamo allora evidenziare qui la dettagliata descrizione fornita dall'Autore, apparente spiegazione di concetti e idee caratteristici della letteratura e della cultura giapponese. In realtà, questi passaggi assumono innanzitutto una funzione metatestuale, perché permettono di interpretarli e, allo stesso tempo, agiscono come commento per le sezioni di diario successive, in cui l'eroe annota informazioni sulla città di Baku, i suoi piani d'azione per la cattura di Odisseo e i sentimenti turbolenti che lo attanagliano. D'altronde, la natura sempre parodica della rielaborazione akuniniana dei generi ne evidenzia la natura mimetica, la rielaborazione stilistica del materiale di partenza e la conseguente "contaminazione" del testo russo. Tuttavia, la costruzione è talmente ben elaborata, da non lasciare dubbi sull'aderenza all'originale, oppure sull'esistenza delle "Tre armonie". Comprendiamo allora che se l'imitazione stilistica si manifesta nel "dire la stessa cosa ma in un altro modo" (GENETTE 1997: 10), questa specifica tipologia di *nikki* e le "Tre armonie" vengono dunque scritti "alla maniera di Akunin", poiché il genere letterario è "usato" come strumento di sublimazione spirituale. E ancora, le "Tre armonie" di Akunin non sono altro che una

расследования, да и вообще, если нужно разобраться в какой-то сложной проблеме или душевной смуте. Эту часть дневниковедения Фандорин ценил выше всего».

³³⁶ Testo originale: «[...] это состояние душевного покоя, просветления и освобождения от суетных тревог. Лучшее всего преодолению внутреннего сумбура помогает создание мудрого изречения. Чертовски трудно после утомительного дня исторгнуть из себя что-нибудь мудрое, да еще 365 раз в году! Но критерий строг.

Мысль должна быть достаточно глубока, оригинальна и изящно изложена, чтобы ее было не стыдно написать на свитке и повесить в токонома.

Вот с этой морокой больше всего и приходилось мучиться».

versione del tutto autoriale delle “Tre Armonie” del *Budō*³³⁷ e del Confucianesimo. La triade originaria descrive la coesistenza armonica tra terra, cielo e uomo. L’“Albero”, introdotto nel testo di Akunin con il corrispettivo giapponese, *ki*, corrisponde alla terra; la “Lama” – *katana* – è allegoria dell’uomo e, infine il “Gelo” – *shimo* – rappresenta il cielo. L’estremo paradosso, chiaro indizio della natura parodica e dissacrante, testimonianza dell’uso strumentale del *pastiche* del *nikki* è evidente nel brano che segue:

La lingua giapponese era stata completamente dimenticata, quindi dovette scrivere in russo e non con un pennello, ma con una penna stilografica americana. Eppure, questo era un vero Nikki, non un banale diario europeo. [...] Il meraviglioso quaderno inglese con le clip metalliche conteneva già duecento blocchi di carta perforata. Erast Petrovič non conservò le vecchie annotazioni; le gettò semplicemente via: il Nikki non era stato scritto per essere riletto o, Dio non voglia, per il bene dei posteri, ma esclusivamente per il bene del processo in sé. Ciò di cui la mente e il cuore hanno bisogno resterà comunque. Ciò che è superfluo — che voli via, come foglie secche al vento³³⁸ (AKUNIN 2013a: 32-33).

Il diario è in russo poiché, come sostiene, ormai ha quasi del tutto dimenticato il giapponese, non è stato usato un pennello, bensì una penna stilografica americana, i suoi pensieri non sono scritti su carta di riso, ma su un taccuino inglese. A differenza del diario di Aono, quello di Fandorin non aspira ad essere letto da altri e, dunque, a diventare letteratura, ma mantiene una forma privata, entrando, di fatto, in disaccordo con il genere stesso della diaristica giapponese, tendente invece all’universalità. Sebbene contravvenga la tradizione, ciò che evidenzia qui Akunin è la ritualità dell’atto e il contenuto, descritto come aderente ai canoni del *nikki*, e per questo non ha nulla a che vedere con i diari europei. Fornendo al lettore informazioni che potremmo, ad una lettura superficiale, reputare inutili, in realtà Akunin pone

³³⁷ *Budō* (武道) significa “via marziale”, “via della guerra”, oppure “via che conduce alla pace”. Il termine identifica un concetto che ha come massima aspirazione la cessazione del combattimento e quindi delle ostilità mediante una condizione di disarmo dell’avversario e di sé stessi, raggiunta attraverso la pratica di particolari discipline marziali che si fondano sul “principio di non-resistenza”.

³³⁸ Testo originale: «Японский язык основательно подзабылся, поэтому писать приходилось по-русски и не кисточкой — американским вечным пером, но все-таки это был самый настоящий Никки, а не тривиальный европейский дневник. [...] В чудесной английской тетрадке с металлическими зажимами сменилось уже два стостраничных блока дырчатой бумаги. Старые записи Эраст Петрович не хранил, а просто выкидывал — Никки велся не для перечитывания или, упаси боже, ради потомства, а исключительно во имя самого процесса. Что надобно уму и сердцу, и так останется. Что лишнее - пускай улетает, как сухая листва под ветром».

l'attenzione sul contenuto, ovvero sulla rielaborazione del *nikki*, rendendo manifesta, come nel caso dell'esempio del diario di Aono, la trasfigurazione del materiale originale, il suo essere un *pastiche* non di un testo, ma di un genere e di una lunga tradizione letteraria, per di più straniera. Questa sperimentazione stilistico-formale è resa ancora più interessante dal susseguirsi delle sezioni dedicate alle "Tre armonie" secondo le necessità narrative e non secondo le regole compositive di questa tipologia di *nikki* teorizzata da Akunin. Queste sezioni, infatti, si inscrivono all'interno della narrazione, interrompendo la voce del narratore senza rispettare l'ordine stabilito – "Albero", "Lama" e "Gelo" – ma seguendo liberamente il flusso di coscienza di Fandorin e l'ordito di trama. Il gioco di richiami, rimandi, ed echi alla tradizione letteraria giapponese è così svelato dinanzi al lettore, convinto che tutto ciò che l'Autore gli sta raccontando è nient'altro che una fedele riproduzione di un diario giapponese. Per il lettore conoscitore ed estimatore della letteratura del Sol Levante, invece, appare chiaro il gioco di Akunin, capace di creare delle credibili copie in filigrana, delle rispettabili interpretazioni autoriali del "mondo Giappone". Non mera riproduzione, ma trasgressione di qualsiasi convenzionale patto di lettura attraverso la cancellazione dei confini, sinonimo di originalità e raffinatezza della scrittura intertestuale di Akunin. Questo brillante *pastiche* si pone pertanto in continuità con la tradizione e, allo stesso tempo, si ribella alle regole che questa impone, snodandosi in uno spazio testuale in cui nuovo e antico si intrecciano, dove i riferimenti letterari non sono altro che una vestigia su cui si costruisce un testo che segue unicamente le regole dettate da Akunin.

Ulteriore giustapposizione di generi letterari è la fusione tra la narrativa e la poesia classica giapponese nelle forme di *hokku* (発句) e *tanka* che occupano un ruolo di primo piano nella poetica akuniniana, assolvendo differenti funzioni stilistiche e strumentali. In generale, la poesia nipponica funge da processo di estetizzazione dei sentimenti e dell'interiorità dei personaggi, oppure per veicolare determinati messaggi cari all'Autore. Infatti, nonostante la brevità, *tanka* e *hokku* hanno una notevole capacità espressiva, manifestando l'idea della letteratura giapponese per cui non servono molte parole per esprimere pensieri profondi. Innanzitutto, riteniamo

fondamentale sottolineare che, per ammissione stessa dello scrittore (cfr. § Appendice 1), nel definire i componimenti di tre versi e 17 sillabe oggi comunemente noti come *haiku* (俳句), Akunin usa consapevolmente il termine *hokku*, ovvero la strofa d'apertura dei *renga* o degli *haikai* (俳諧), tipologie di poesia collaborativa. La strofa si compone di 17 more divise in 5-7-5. Questa strofa venne resa un componimento autonomo da Matsuo Bashō e poi trasformato da Masaoka Shiki³³⁹ in quello che oggi conosciamo come *haiku*. L'utilizzo della parola *hokku* non è casuale, poiché idealmente definisce solo una parte di un componimento più ampio, evidenziando in questo modo che i componimenti presenti nella sua produzione hanno molto di più da dire rispetto al significato superficiale. Sottolineiamo allora che, per rispettare le scelte concettuali di Akunin, in questo capitolo anche noi useremo il termine *hokku*.

La poesia rappresenta una componente centrale nel romanzo *Colei che ama la morte*. Il genere dell'*hokku* è introdotto da Fandorin che nella società segreta “Amanti della morte” utilizza il nome in codice “Principe Genji”. Il riferimento allude al *Racconto di Genji* (*Genji monogatari*), romanzo scritto dalla dama di corte Murasaki Shikibu intorno alla prima decade del XI secolo. L'opera, costituita da 54 capitoli, descrive la complessità della cultura di corte dell'epoca Heian soprattutto attraverso storie episodiche, in cui sono tuttavia identificabili narrazioni e temi generali. Il romanzo è diviso in due sezioni principali; quella che va dai capitoli 1 a 41 racconta la storia di Genji e delle donne della sua vita, mentre i capitoli da 42 a 54 si concentrano sulla sua progenie. La storia è principalmente narrata dal punto di vista di una dama di corte molto attenta e, a volte, eccessivamente curiosa. La particolarità dell'opera risiede nel narratore extradiegetico in terza persona – incarnato da questa misteriosa dama – che si alterna con il flusso di coscienza di alcuni personaggi per riportare le loro emozioni. Nella storia, Genji è figlio di Kiritsubo, una concubina di grado minore dell'Imperatore che, tormentata dalla feroce gelosia delle altre consorti, muore poco dopo averlo dato alla luce. Il protagonista viene spogliato del suo titolo di principe sin dalla nascita e reso un cittadino comune perché il sovrano, mosso da pietà per il

³³⁹ Masaoka Shiki (1867–1902), pseudonimo di Masaoka Tsunenori, è stato un poeta, critico letterario e giornalista giapponese. Viene di solito considerato, insieme a Matsuo Bashō, Yosa Buson e Kobayashi Issa, uno dei quattro grandi *haijin* (poeta di *haiku*), l'unico a non esser vissuto nell'epoca Edo, ma nell'epoca Meiji.

bambino, temeva le difficoltà che avrebbe incontrato se fosse cresciuto come un principe privo del sostegno materno tra gli intrighi di corte. Gli assegna così il cognome Minamoto (un clan veramente esistito), il cui carattere, ovvero 源, può essere letto anche “gen” e, in virtù della sua bellezza, in età adulta sarà noto a corte anche come “Genji lo Splendente” (*Hikaru Genji*). I riferimenti evidenti iscritti nel romanzo di Akunin si fermano, tuttavia, al nome in codice scelto da Fandorin. *Colei che ama la morte*, infatti, non riproduce e non rielabora né la trama né il carattere dei protagonisti del *Racconto di Genji*. Eppure, non senza alcuni azzardi, possiamo ritrovare alcune sottili allusioni all’opera, richiami velati e iscritti con notevole abilità da Akunin. Ad esempio, il personaggio di Kolombina può essere interpretato come una versione in filigrana di Murasaki Shikibu. La narrazione, infatti, sebbene intervallata da articoli di giornale e rapporti investigativi, è principalmente costituita dal diario di Kolombina che, come la dama di corte spettatrice e narratrice della vita di palazzo nel *Racconto di Genji*, racconta ciò che avviene durante gli incontri degli “Amanti della morte” e segue Fandorin nelle sue indagini. Inoltre, la stessa Murasaki Shikibu è stata autrice, oltre che del *Racconto di Genji*, del già citato *Diario di Murasaki Shikibu*, nonché poetessa, proprio come la giovane protagonista del romanzo di Akunin. Infine, Kolombina non è altro che il nome in codice di Maša Mironova, mentre Murasaki Shikibu è lo pseudonimo di una dama di corte la cui vera identità è tutt’ora sconosciuta. Passando al protagonista, fatta eccezione per il nome che si attribuisce quale membro della società degli “Amanti della morte”, l’unica somiglianza con il Principe Genji sta nel fatto che entrambi amano il pericolo, come dichiara lo stesso Fandorin. Tuttavia, la natura di questo pericolo non viene chiarita e possiamo solo ipotizzare che, per Erast Petrovič, il pericolo consiste soprattutto nelle indagini e nelle avventure che lo vedono protagonista nel corso della saga e meno nelle relazioni sentimentali che si rivelano quasi sempre fallimentari. Al contrario, per Genji il pericolo corrisponde all’inseguire e corteggiare diverse donne, spesso intessendo con loro degli amori proibiti. La scelta dello pseudonimo “Genji”, in assenza di chiare ed evidenti somiglianze tra i due eroi, si può spiegare in relazione agli pseudonimi degli altri membri della setta, tutti riconducibili a importanti esponenti della letteratura europea. Un nome in codice tratto dalla letteratura giapponese sembra la scelta più adatta per il protagonista di Akunin,

espressione della sua natura ibrida. Analizzando, invece, la struttura e l'atmosfera dei due romanzi, il romanzo decadente di Akunin non rievoca e non allude in alcun modo all'atmosfera o alla struttura del romanzo di Murasaki Shikibu. Al livello della trama, potremmo forse ricondurre le sedute spiritiche tenute dal doge Prospero per mezzo della sensitiva Ofelia e gli omicidi dei membri della setta a due elementi caratteristici del *Racconto di Genji*. Il primo è il fantasma della Dama Rokujō, amante del principe ossessionata dalla gelosia, il secondo sono invece i lutti, a partire dalla madre e proseguendo per la moglie Aoi, che affliggono la vita di Genji. In particolare, la morte di Aoi è ricondotta nel romanzo alla possessione dello spirito vendicativo di Rokujō; parallelamente, in *Colei che ama la morte* ogni candidato al “Matrimonio con la morte” viene scelto dagli spiriti dei precedenti membri che parlano attraverso la possessione del corpo di Ofelia.

Ritornando alla funzione dell'elemento poetico nella prosa di Akunin, la poesia giapponese nella forma dell'*hokku* viene introdotta nel romanzo dal seguente passaggio:

Componete poesie insolite per la nostra letteratura, prive di rima e ritmo; pertanto, sarebbe giusto se vi chiedessi di comporre un verso improvvisato su un tema che vi ho suggerito. — Con piacere, — rispose Genji, per niente imbarazzato. — Quale tema desiderate suggerirmi?

[...] Prospero prese una mela rossa dal vaso e vi affondò i denti forti con un sonoro scricchiolio. La masticò, deglutì e lanciò un'occhiata a Genji.

Ecco il tema.

Tutti si scambiarono sguardi perplessi. Che razza di tema è questo?

[...] Una mela morsicata o solo una mela? — chiari il candidato.

— Questo spetta a voi deciderlo.

Prospero sorrise soddisfatto e si sedette sul suo trono.

Scrollando le spalle, come se si trattasse di una sciocchezza, Genji disse:

Una mela è bella
Né sul ramo e né nello stomaco,
Ma nell'attimo della caduta.

[...] — Non mi sbagliavo sul vostro conto. Esatto: l'essenza non sta in un'esistenza noiosa o nel decadimento postumo, ma nella catarsi della trasformazione della prima nella seconda. Esatto! E quanto è conciso, non una sola parola superflua! Per Dio, vale la pena imparare dai giapponesi³⁴⁰ (AKUNIN 2014c: 87-88).

³⁴⁰ Testo originale: «Вы сочиняете необычные для нашей словесности стихи, лишённые рифмы и ритмичности, поэтому будет справедливо, если я попрошу вас сложить экспромт — на заданную мной тему.

— Извольте, — ответил Гэндзи, несколько не смутившись. — Какую тему вам угодно предложить?

Ha così inizio l'infiltrazione di Fandorin nella setta degli "Amanti della morte", fermamente deciso a rivelare la natura omicidiaria degli apparenti suicidi che coinvolgono i membri. Alla cerimonia di iniziazione, Prospero gli chiede di comporre una poesia. L'argomento che assegna a Fandorin/Genji è una mela morsicata. Lo *hokku*, nonostante la brevità, dipinge un'immagine sfaccettata, multiprospettica e profonda dell'idea di cambiamento. Se la mela sul ramo definisce il semplice esistere e la mela nello stomaco il deterioramento dell'esistenza, la mela che cade dall'albero, specularmente alla mela morsicata, riflette quello stadio dell'esistenza umana scandito dal cambiamento e, dunque, dal vivere. In relazione alla tradizione poetica giapponese, l'*hokku* composto da Fandorin non rispetta la metrica tradizionale 5-7-5, ma ne conserva la brevità e la sua peculiare potenza evocativa, capace di riprodurre immagini multiformi ed estremamente sfaccettate nell'intersezione di soli tre versi. Considerando la cronologia della pubblicazione delle opere, proprio il romanzo *Colei che ama la morte* apre la stagione degli *hokku* ispirati alla tradizione e allo stile giapponesi, sebbene liberi nella forma, ma capaci di ricrearne l'essenza poetica e di cogliere momenti fugaci dell'esistenza, divenendo così componente imprescindibile dell'opera di Akunin.

Significativo, quindi, che una delle manifestazioni dell'intertestualità nella produzione akuniniana è l'imitazione, il *pastiche* di tutta una intera tradizione poetica, fusa con maestria ed evidente conoscenza dell'ipotesto alla sua narrativa, perché esprima il suo universo artistico. *Hokku* e *tanka*, rielaborati dall'Autore servono diverse funzioni strumentali, stilistiche e narrative. Inscritti nella narrazione quale riproduzione del flusso di coscienza degli eroi, nel racconto *Prima della fine del mondo*

[...] Просперо взял из вазы красное яблоко и с хрустом впился в него крепкими зубами. Пожевал, проглотил, взглянул на Гэндзи.

Вот вам и тема.

Все переглянулись. Что за тема такая?

[...] Надкушенное яблоко или вообще яблоко? — уточнил задачу испытуемый.

— А это уж решать вам.

Просперо удовлетворенно улыбнулся и сел на свой трон.

Пожав плечами, словно речь шла о сущей безделице, Гэндзи произнес:

Яблоко прекрасно // Не на ветке и не в желудке, // А в миг падения.

[...] — Я не ошибся в вас. Именно так: суть не в скучном бытии и не в посмертном гниении, а в катарсисе превращения первого во второе. Именно так! И как коротко, ни одного лишнего слова! Ей-богу, у японцев стоит поучиться».

tratto dallo *sbornik Il rosario di giada* assolvono la funzione di custodi dei pensieri e delle sensazioni di Masa:

Perire dal caldo
Tra ghiaccio e neve –
Tormento infernale.

Il letto del fiume serpeggiava come un serpente bianco tra le rive boschive. I rami, ricoperti di ghiaccio che si scioglieva, sembravano di vetro, e quando il sole fece capolino per un attimo da dietro le nuvole, tutto intorno scintillava di riflessi iridescenti, come se i pendenti di un enorme lampadario di cristallo oscillassero.
Il giapponese, sensibile alla bellezza, rispose immediatamente con un quintetto di trentuno sillabe:

Sono disceso all'inferno
Per vedere la bellezza
Che non si trova in paradiso.
Dì, esiste al mondo
Un satori più squisito?³⁴¹ (AKUNIN 2007: 461-462).

Il primo componimento, l'*hokku*, riporta in forma poetica la sofferenza di Masa, sfortunatamente vestito con abiti più caldi del necessario, poiché nonostante il paesaggio circostante sia fatto di neve e ghiaccio, il clima non è così rigido come si era aspettato. Il tormento di Masa, causato dal contrasto tra il caldo emanato dal suo corpo e il ghiaccio circostante è infernale perché l'inferno nell'immaginario buddista si compone di zone mortalmente calde e di zone mortalmente gelide. La bellezza del panorama, tuttavia, rasserena lo spirito di Masa, tale da risultare nella composizione di un *tanka* che scaturisce dal desiderio di immortalare in cinque versi la bellezza della natura. Sopportare l'inferno di ghiaccio e di fuoco regala uno spettacolo di estrema bellezza, metaforicamente associato al *satori*, ossia lo stato di illuminazione e serenità dello spirito. Il collegamento tra i due componimenti risiede nel rapporto ossimorico tra gli elementi dell'immagine, fondata sulle coppie caldo-ghiaccio e paradiso-inferno. A differenza del componimento precedente, l'*hokku* e il *tanka* che abbiamo voluto

³⁴¹ Testo originale: «Гибнуть от жары // Среди льда и снегов — // Адская мука.

Русло реки белой змеей извивалось меж лесистых берегов. Покрытые тающим льдом сучья казались стеклянными, а когда из-за туч на минутку выглянуло солнце, все вокруг заиграло радужными бликами, будто качнулись подвески огромной хрустальной люстры.

Чувствительный к прекрасному японец немедленно откликнулся пятистишьем из тридцати одного слога:

Я спустился в ад, // Чтоб увидеть красоту, // Какой нет в раю. // Скажи, есть ли на свете // Сатори изысканней?».

evidenziare in questo brano rispettano appieno le regole compositive, poiché costituiti rispettivamente da tre versi e 17 sillabe secondo lo schema 5-7-5, e da cinque versi di 31 sillabe distribuite come segue 5-7-5-7-7. Anche i formati e i temi riproducono la tradizione, nell'*hokku* troviamo infatti un *kigo* (季語), ovvero un riferimento stagionale, di solito cuore dell'*hokku*, e il *kireji* (切れ字), reso da Akunin in russo con il trattino per segnalare un rovesciamento semantico o concettuale, espresso nella lingua giapponese con specifiche categorie di parole. Il *tanka* è costituito – come richiede la tradizione – dal verso d'apertura che descrive l'azione e l'immagine, dal secondo e dal terzo verso che assolvono una funzione descrittiva e, infine, dagli ultimi due versi che presentano riflessioni dell'Io-poetico, oppure riflettono le sue emozioni.

Un'altra tipologia di componimenti della tradizione classica giapponese è il *renga*, lett. “verso concatenato”, a cui è dedicato il primo capitolo, “La serata del *renga*”, del prologo del romanzo *Semplicemente Masa*. Qui il lettore viene introdotto alla storia di Masa e della sua vera famiglia, composta dal maestro del *Kitodo* Shirakawa no Tatsumasa e sua moglie O-Suzu. La narrazione di un Giappone ancora medievale, poiché il cronotopo è precedente alla Restaurazione Meiji, è immersa in un'atmosfera ricreata attraverso una notevole *verve* poetica. Proprio le modalità di svolgimento di questa “sera del *renga*”, come spesso accade nelle opere di Akunin, ci vengono spiegate nel testo:

La serata del *renga*, o “dei versi concatenati”, ebbe inizio. Secondo le regole stabilite nella Casa sotto la Betulla, all'inizio il padrone di casa avrebbe estratto a caso un foglietto da un mazzo di carte, “Cento Versi di Cento Poeti”, e letto i primi tre versi di un *tanka* classico. Il secondo partecipante avrebbe completato il pentastico, modificando con un'improvvisazione le ultime due strofe. Il terzo avrebbe proseguito su questi due versi, aggiungendo un proprio tritico. Il quarto avrebbe poi aggiunto due versi alla strofa di tre versi. E così, in cerchio – tre versi, due, tre, due – il *renga* si sarebbe intrecciato, tra conversazioni rilassate, sakè e contemplazione della luna³⁴² (AKUNIN 2020: 9-10).

³⁴² Testo originale: «Вечер рэнга, «цепляющихся строк», начался. По правилам, установленным в Доме-под-березой, вначале хозяин наугад доставал листок из колоды карт «Сто стихов ста поэтов» и зачитывал первые три строки какого-нибудь классического танка. Второй участник заканчивал пятистишье, экспромтом меняя две последние строки. Третий отталкивался от этих двух строк, присоединяя к ним собственное трехстишье. Четвертый прицеплял к трехстишью свои две строки. Так по кругу — три строки, две, три, две — и заплеталась рэнга, под неспешные разговоры, под сакэ, под любование луной».

Il *renga* è, infatti, una forma poetica collettiva diffusasi a partire dal XIII secolo, divenendo sempre più popolare nel corso dei secoli successivi. Tipicamente, era un'opera non di un singolo poeta, ma frutto della collaborazione di più persone che si alternavano nella composizione di strofe di 17 o 14 sillabe, due delle quali costituivano un *waka* – anche noto come *tanka* – completo. In epoca Heian, il *renga* divenne protagonista presso le corti di serate di giochi o concorsi, in cui venivano assegnati premi ai compositori che erano riusciti a creare i migliori collegamenti poetici. Verso la metà del XIII secolo, il *renga* divenne un'attività tipica dei circoli d'élite, regolamentato da famosi poeti di corte. Il mazzo di carte “Cento Versi di Cento Poeti” è, invece, un riferimento ad un tipo di antologia poetica, *Cento uomini una poesia* (*Hyakunin Isshu*), raccolta di cento *waka* di cento poeti diversi. La più nota, nonché quella a cui fa riferimento Akunin, è la collezione compilata da Fujiwara no Teika³⁴³ che raccoglie cento poesie scritte da cento poeti vissuti tra il VII secolo e il XIII. Tra le poesie a disposizione nel mazzo, Tatsumasa estrae un componimento di Fujiwara no Asatada, poeta di *waka* dell'epoca Heian, membro dei “Trentasei Immortali della Poesia”:

Ah, se nella vita
Non mi fossi mai avvicinato a nessuno,
Non avrei mai conosciuto
Il disgusto per le persone,
Né per me stesso³⁴⁴ (AKUNIN 2020: 10).

Ciò che risulta particolarmente interessante ai fini della nostra ricerca è l'assenza di una corrispondenza esatta tra la poesia che nel brano di Akunin viene attribuita a Fujiwara no Asatada e il componimento originale in giapponese, il numero 44 dell'antologia. Nella traduzione di P. McMillan leggiamo:

³⁴³ Fujiwara no Teika (1162–1241) è stato un poeta giapponese del tardo periodo Heian e del primo periodo Kamakura. La sua influenza fu enorme, ed è considerato tra i più grandi poeti giapponesi, e forse il più grande maestro del *waka*. Il suo nome è incluso nella raccolta dei “Trentasei nuovi immortali della poesia” (*Shin Sanjūrokkasen*). È il compilatore dello *Ogura Hyakunin Isshu*, così chiamato dal nome del distretto di Ogura situato nella città di Kyōto, in cui il poeta viveva all'epoca. Poiché è di gran lunga la più conosciuta raccolta di questo tipo, si è soliti riferirsi ad essa omettendo “Ogura” e chiamandola semplicemente “*Hyakunin Isshu*”.

³⁴⁴ Testo originale: «Ах, если б в жизни // Ни с кем я не сближался, // Не ведать мне бы // Отвращения ни к людям, // Ни к собственной персоне».

Non è che mi penta di averti amato.
Ma non mi sentirei
così desolato adesso
per la tua crudeltà
se non ci fossimo mai incontrati³⁴⁵ (McMILLAN 2008: 46).

Possiamo notare come l'originale esprime il dolore e lo struggimento dell'io-poetico, probabilmente sofferente perché deluso dall'oggetto del suo amore. La "versione di Akunin", invece, fa riferimento ad un più generale disgusto per l'umanità, tanto forte da riversarsi addirittura sull'io. Colpisce constatare che, sebbene il *tanka* composto da Akunin non sia canonico perché, seppur composto da 5 versi, è costituito da 35 sillabe, entrambi i componimenti veicolano il desiderio struggente dell'io-poetico di dar voce ad un evidente dolore interiore. La brillante *verve* del nostro Autore si manifesta allora in un illusorio e parodico *pastiche*, infuso di una fittizia autorità poetica perché attribuito ad un noto poeta della tradizione classica giapponese. Ma il gioco di Akunin, irriverente e dissacrante, eppure indubbiamente geniale, ricrea all'interno della sua opera una vera e propria serata di *renga*, utilizzando come innesto per la concatenazione di versi la sua personale versione del componimento di Fujiwara no Asatada. Così, scelto il componimento di partenza, dopo aver copiato le prime righe su un foglio di carta, Tatsumasa lo recita ad alta voce, omettendo tuttavia la conclusione, sebbene come ci informa il narratore la conoscevano già tutti. Il primo ad iniziare, in qualità di ospite maschile, è il dottor Sayama, uno dei due invitati alla serata di poesia, un medico nonché esperto di studi olandesi:

Ah, se nella vita
Non mi fossi mai avvicinato a nessuno,
Non avrei mai conosciuto
L'infezione che trasmette
Lo schizzo di saliva di un malato³⁴⁶ (AKUNIN 2020: 10).

³⁴⁵ Testo originale: "It is not that I regret that we have loved. // But I would not feel // so desolate now // about your cruelty // had we never met at all". Di seguito l'originale in giapponese: 「逢ふことの // 絶えてしなくは // 中々に // 人をも身をも // 恨みざらまし」 tratto da "Ogura Hyakunin Isshu (100 Poems by 100 Poets)": <https://jti.lib.virginia.edu/japanese/hyakunin/hyakua.html> [ultima consultazione gennaio 2026].

³⁴⁶ Testo originale: «Ах, если б в жизни // Ни с кем я не сближался, // Не ведать мне бы // Зараз, что переносят // Брызги слюны больного».

Dall'evidente contrasto tra l'eleganza evocativa del componimento iniziale e i versi aggiunti dal dottor Sayama traspare con chiarezza la natura della sua professione e, soprattutto, l'estro ludico della penna di Akunin, capace di mettere in versi persino un'immagine grottesca. È interessante che questo secondo componimento contravviene non solo al numero di sillabe – che restano 32 come nell'esempio precedente – ma si trova in contrasto con la tradizione del *tanka* poiché non ricrea un'evocativa immagine di bellezza. È il secondo invitato alla serata di *renga*, l'avvenente cortigiana Orin, che cerca di riportare la poesia verso una forma più aderente alla tradizione, chiedendo a Tatsumasa, a cui spetta il prossimo turno, di inserire dei versi elevati che richiamino la stagione in corso, ovvero la primavera:

...L'infezione che trasmette
Lo schizzo di saliva di un malato
Temo meno
Dell'aroma delle azalee —
Che evoca...³⁴⁷ (AKUNIN 2020: 11).

Il padrone di casa esaudisce allora la richiesta della cortigiana inserendo un *kido* incarnato dal fiore di azalea, comunemente considerato simbolo della primavera perché metafora di rinascita, gioia di vivere e femminilità. Il componimento di Tatsumasa, sebbene riproduca con eleganza un'immagine tipica di un *tanka*, contravviene al numero di sillabe – ancora una volta 32. Il turno passa allora alla cortigiana:

Che evoca
Un languore per colui che
Non sono destinata a incontrare...³⁴⁸ (AKUNIN 2020: 12).

I versi di Orin sanciscono la chiusura del *renga*, rispettando non solo l'essenza evocativa ed elegante richiesta da questo genere poetico, ma anche il numero di sillabe – 17 – secondo il modello 5-7-5. Il trittico è spiegato dall'Autore con un passaggio dichiaratamente metatestuale:

³⁴⁷ Testo originale: «...Зараз, что переносят // Брызги слюны больного // Страшусь я меньше, // Чем аромата азалий — // Он навевает...».

³⁴⁸ Testo originale: «Он навевает // Томленье о том, кого // Мне встретить не суждено...».

La professione di Orin conferiva un significato sottile e profondo a questi versi apparentemente banali, suggerendo che una cortigiana non si limitasse a vendere le sue carezze, ma fosse alla continua ricerca di un amore ideale che non sperava più di trovare³⁴⁹ (AKUNIN 2020: 12).

Il gioco metatestuale prosegue nel passaggio successivo:

Vola via, lontano
come un petalo nel vento,
dietro alla giovinezza.

Questa era un'allusione al fatto che Orin era ancora molto giovane e quindi si angosciava per qualcosa di non ancora realizzato. La cortigiana capì e si inchinò in segno di gratitudine. Insieme, senza gli uomini con la loro rozza immaginazione, il loro *renga* sarebbe stato molto più raffinato³⁵⁰ (AKUNIN 2020: 12).

Intendiamo ora attirare l'attenzione proprio su questo ultimo brano. Oltre all'evidente presenza di un metatesto – iscritto per rivelare al lettore i significati dei due componimenti, cosciente della natura elusiva di *hokku* e *tanka* – riteniamo fondamentale evidenziare l'uso dialogico dei componimenti poetici da parte di Akunin. Notiamo come l'Autore pone l'accento sul potere espressivo della poesia giapponese, capace di dipingere immagini complesse ed esprimere sentimenti profondi in componimenti di fatto molto brevi. A questa potenza espressiva, Akunin associa una inequivocabile potenzialità comunicativa, trasmutando un genere poetico nella "voce" di una donna votata all'eterno silenzio. Circa sessant'anni dopo l'emblematica serata di *renga*, un Masa ormai adulto incontra la cortigiana Orin, ora una monaca di nome Soin. Dopo la morte di Tatsumasa e di sua moglie per mano del sanguinario e malvagio *akunin* Tadaki Sahei, Orin si convertì alla vita monastica, facendo voto di silenzio. Da quel giorno il suo unico mezzo di comunicazione con il mondo sono i suoi dipinti e i suoi componimenti poetici. All'inizio, Masa è convinto che la donna non risponde alle sue domande perché teme le ripercussioni dei discendenti dell'*akunin*, ma in realtà:

³⁴⁹ Testo originale: «Профессия Орин придавала вроде бы банальным строкам тонкий и глубокий смысл, намекая на то, что куртизанка не просто торгует своими ласками, а находится в вечном поиске идеальной любви, найти которую уже не надеется».

³⁵⁰ Testo originale: «Улетай прочь, // Как под ветром лепесток, // Вслед за юностью. Это был намек на то, что Орин еще совсем молода, потому и томится несбывшимся. Куртизанка поняла и поблагодарила поклоном. Вдвоем, без мужчин с их грубым воображением, рэнга у них получилась бы много изысканней».

Della vecchia porta
Non cigolano più i cardini
Nella casa abbandonata³⁵¹ (AKUNIN 2020: 369).

Anni e anni senza usare la propria voce hanno fatto sì che, ormai, la donna aveva perso completamente l'uso delle corde vocali e, dunque, della sua voce. L'unica "porta" verso il mondo è un *hokku*, 17 sillabe e uno schema 5-7-5, come l'esempio riportato; impossibile per la donna scrivere parole che non siano in versi perché "quando scrivi solo una poesia di tre versi di diciassette sillabe ogni giorno per sessantaquattro anni, e non usi nessun altro linguaggio, dimentichi come formulare diversamente"³⁵² (AKUNIN 2020: 72). La conversazione tra Masa e la donna avviene allora completamente in versi, dimostrando non solo la capacità di Akunin nel creare componimenti in stile giapponese partendo da qualsiasi idea o immagine, ma anche la potenza espressiva del mezzo poetico nipponico.

La sperimentazione formale-stilistica di Akunin nel fondere narrativa e poetica giapponese traspare allora non come un mero intento di imitare il genere attraverso un *pastiche* abilmente costruito, ma come un ipertesto che mette in comunicazione due tradizioni letterarie. Ciò che costituisce uno dei principali elementi di originalità della produzione di Akunin è il processo di transmodalizzazione attraverso il quale l'Autore utilizza l'*hokku* come nucleo germinale di un romanzo e, al contempo, quale macro-unità strutturale, compositiva e tematica dalla funzione metatestuale. Il primo esempio di questa ben congeniata stesura trans-letteraria è il romanzo *Il Carro di Diamante*, diviso in due volumi, entrambi allusivi – sebbene con modalità differenti – alla struttura dell'*hokku*. Il primo volume, ambientato nella Russia del 1905, è intitolato "Cacciatore di libellule" ("Lovec strekoz") ed è diviso in tre parti: *kami no ku*, *naka no ku* e *shimo no ku*, ovvero i tre versi di cui si compone un *hokku*. Di fatto, Akunin anticipa questo genere ancora prima che il lettore comprenda effettivamente di cosa si tratti. I capitoli afferenti ad ognuna di queste tre parti corrispondono alle more disposte in ogni verso, risultando dunque corrispondenti al modello 5-7-5, per un totale di 17

³⁵¹ Testo originale: «У старой двери // Больше не скрипят петли // В брошенном доме».

³⁵² Testo originale: «Когда каждый день в течение шестидесяти четырех лет пишешь только трехстишья из семнадцати слогов, а никакой другой речью не пользуешься, разучиваешься формулировать по-другому».

capitoli. I titoli sono strutturati in modo da contenere la parola *slog*, “sillaba”, ed un numero ordinale fino a diciassette, seguita da *v kotorom*, “nella quale”. Ogni capitolo rappresenta dunque una delle diciassette more che costituiscono un *hokku*, mentre i titoli ne chiariscono l’argomento e le vicende narrate attraverso riferimenti di tipo deduttivo, riproducendo alla perfezione il meccanismo di questo genere poetico. Il titolo del primo volume agisce come citazione e, al contempo, come “contratto di *pastiche* [...] sancito specificando esplicitamente, in qualche punto e in qualche forma, il nome dell’imitatore imitato: qui X imita Y” (GENETTE 1997: 145). Il modello, come evidenzia, Genette, non è sempre esplicitato, lasciando dunque al lettore il ruolo di identificarlo, costretto suo malgrado a intraprendere una sorta di gioco con lo scrittore. Nel caso del romanzo in questione, Akunin allude ad uno dei versi di un *hokku*³⁵³ di Fukuda Chiyo-ni (nota anche come Kaga no Chiyo), una delle più note esponenti del genere. Il componimento in questione racchiude il dolore provato dalla donna per la prematura scomparsa del suo unico figlio. È proprio dal primo verso di questo *hokku* che ha inizio il gioco di riferimenti, rimandi e allusioni che catapulta il lettore nel sublime Giappone, la cui cultura e letteratura vengono trasfigurate in chiave di lettura della trama e della struttura del romanzo. Questo segreto, elusivo e multiforme, viene rivelato in uno dei capitoli conclusivi del secondo volume, durante un’intima conversazione tra Fandorin e O-Yumi/Midori, poco prima che la residenza di Momochi Tamba venga messa a ferro e fuoco dagli scagnozzi di Don Tsurumaki. La donna desidera parlare di poesia e chiede a Erast Petrovič quale sia la sua opera preferita; l’uomo risponde – dopo alcune riflessioni – che apprezza particolarmente l’*Evgenij Onegin* di Puškin. Alla richiesta di lei di leggerglielo e tradurlo, Fandorin risponde che è impossibile, poiché l’opera è lunga migliaia di versi. Al che, Midori si chiede “come si può amare una poesia nella quale vi sono diverse migliaia di versi? E perché così tanti? Quando un poeta scrive a lungo, significa che non ha nulla da dire”³⁵⁴ (AKUNIN 2015e: 639-641). L’eroe le rivolge allora la stessa domanda ed è qui che la chiave per

³⁵³ Testo originale: 「とんぼつり、今日はどこまで行ったやら」. Romaji: *Tonbotsuri, kyō ha doko made ittayara*. Traduzione: “Cacciatore di libellule, oggi fin dove sei arrivato”. In Linda Galvane, “In the middle, somewhat... Japanese-Russian mixed blood characters in contemporary Russian literature”, *New Zealand Slavonic Journal* 44 (2010), p. 72. La versione russa tradotta da Akunin è invece «Мой ловец стрекоз, // О, как же далеко ты // Нынче забежал...» (AKUNIN 2015e: 639-641).

³⁵⁴ Testo originale: «Как можно любить стихотворение, в котором несколько тысяч строк? И зачем так много? Когда поэт сочиняет длинно, это значит, что ему нечего сказать».

l'interpretazione dell'opera si manifesta dinanzi al lettore. La donna confessa infatti di amare gli *hokku* perché “in essi viene detto così poco e, allo stesso tempo, così tanto. Ogni parola è al suo posto, e nemmeno una è superflua”³⁵⁵ (AKUNIN 2015e: 639-641). Alla richiesta di Fandorin, Midori recita il componimento e rivelandogli che “per comprendere appieno un *hokku*, è necessario possedere un'intuizione speciale o una conoscenza nascosta”³⁵⁶ (AKUNIN 2015e: 639-641), rivelando che la poetessa Chiyo scrisse questo componimento dopo la morte del giovane figlio. La rivelazione raggiunge l'apice narrativo e stilistico nel brano che segue:

Tacque, sbalordito dalla profondità della potenza e del sentimento che si erano improvvisamente rivelati in tre semplici versi quotidiani.
— Un *hokku* è come un involucro corporeo che contiene un'anima invisibile e sfuggente. Il segreto è nascosto nello spazio ristretto tra le cinque sillabe del primo verso (chiamato *kami-no-ku*) e le sette sillabe del secondo verso (chiamato *naka-no-ku*), e poi tra le sette sillabe di *naka-no-ku* e le cinque sillabe dell'ultimo, terzo verso (chiamato *shimo-no-ku*). Come posso spiegartelo in modo che tu capisca? — Il volto di Midori si illuminò in un sorriso malizioso. — Ora ci provo. Un buon *hokku* assomiglia al profilo di una bella donna oppure a una parte del suo corpo artisticamente esposta. Il contorno, il dettaglio, sono molto più emozionanti dell'insieme³⁵⁷ (AKUNIN 2015e: 640).

Il brano ha una spiccata ed evidente funzione metatestuale, poiché commenta e chiarisce la natura dell'opera, il suo nucleo strutturale e l'organizzazione dell'ordito di trama. Allo stesso tempo, nella conversazione tra i due amanti, colpisce constatare che si iscrive un commento velato dell'Autore sui due generi poetici, giapponese e occidentale, quale manifestazione del suo credo artistico. Si delinea infatti l'idea, espressa con chiarezza nell'opera sperimentale *Il mio calendario* che

³⁵⁵ Testo originale: «В них сказано так мало и в то же время так много. Каждое слово на своем месте, и ни одного лишнего».

³⁵⁶ Testo originale: «Чтобы до конца понять хокку, нужно обладать особенным чутьем или сокровенным знанием».

³⁵⁷ Testo originale: «Он замолчал, потрясенный глубиной силы и чувства, внезапно открывшейся в трех простых, будничных строках».

— *Хокку* подобно телесной оболочке, в которой заключена невидимая, неуловимая душа. Тайна спрятана в тесном пространстве между пятью слогами первой строки (она называется *ками-но-ку*) и семью слогами второй строки (она называется *нака-но-ку*), а потом меж семью слогами *нака-но-ку* и пятью слогами последней, третьей строки (она называется *симо-но-ку*). Как бы тебе объяснить, чтобы ты понял? — Лицо Мидори осветилось лукавой улыбкой. — Сейчас попробую. Хорошее *хокку* похоже на силуэт прекрасной женщины или на искусно обнаженную часть ее тела. Контур, деталь волнуют куда больше, чем целое».

la poesia occidentale tradizionale non è veramente poesia. Una poesia europea esprime un pensiero, descrive un sentimento o addirittura racconta una storia. L'essenza di qualsiasi opera, anche la più grande, può essere essenzialmente espressa in prosa. Inoltre, una poesia occidentale è sempre simile a un monologo. C'è un creatore, compone un testo poetico e il lettore esclama: "Quanto è vero! E come sono composte magicamente le parole, è proprio musica!". La vera poesia è giapponese. Perché è interattiva. Al suo meglio, si limita a scoccare una scintilla, e la luce e il calore emergono nell'anima del lettore, se è ricettivo alla bellezza e sufficientemente preparato³⁵⁸ (AKUNIN 2023c: 131–132).

La vera poesia è dunque quella che veicola lo sforzo del pensiero e che non dà tutte le risposte, bensì lascia spazio a molteplici interpretazioni che si intersecano nello spazio lasciato dai tre *versi kami no ku, naka no ku e shimo no ku*. Ricollegandoci nuovamente al brano tratto da *Il Carro di Diamante*, la spiegazione permette a Midori di collegare il discorso sulla bellezza della poesia all'idea che esistano due tipi di bellezza, quella della gioia e quella della tristezza. L'Occidente protegge la prima, il Giappone la seconda:

Perché la bellezza della gioia è fugace come il volo di una farfalla. Mentre la bellezza della tristezza è più duratura della pietra. Chi ricorda i milioni di amanti felici che hanno vissuto la loro vita in pace, sono invecchiati e poi morti? Mentre l'amore tragico è il soggetto di opere teatrali che durano per secoli³⁵⁹ (AKUNIN 2015c: 641).

Il riferimento alla farfalla ci ricollega al principio del secondo volume, intitolato "Tra le righe" ("Meždu strok"), affermandosi, sulla base di quello che abbiamo già detto, quale manifesto poetico di Akunin, e riflesso dell'espansione totale dell'Io-autoriale, tale da inglobare il materiale preso in prestito. Nel 1878 Fandorin sbarca in Giappone e ad accoglierlo vi è una farfalla chiamata *omurasaki*, tipica dell'arcipelago, caratterizzata dal peculiare colore blu-violaceo delle ali, che cerca di posarsi sulla sua

³⁵⁸ Testo originale: «[...] традиционная западная поэзия — не вполне поэзия. Европейское стихотворение излагает какую-то мысль, или описывает чувство, или даже рассказывает некую историю. Суть любого, даже самого великого произведения, в сущности, можно изложить прозой.

Кроме того, западное стихотворение всегда монологично. Есть творец, он сочинил поэтический текст, читатель ахнул: «Как верно! А как волшебным составлены слова, прямо музыка!». Настоящая поэзия — японская. Потому что она интерактивна. В лучших своих образцах она лишь высекает искру, а свет и тепло возникают уже в душе читателя — если он восприимчив к прекрасному и достаточно подготовлен».

³⁵⁹ Testo originale: «Потому что красота радости недолговечна, как полет бабочки. А красота печального прочнее камня. Кто помнит о миллионах счастливых влюбленных, что мирно прожили свою жизнь, состарились и умерли? А о трагической любви сочиняют пьесы, которые живут столетия».

spalla. Simbolo di una bellezza tanto grande quanto fugace, e spesso legata al concetto di amore, la sua presenza non è casuale. La farfalla è da molti interpretata come simbolo delle morti premature dei bambini, mentre la *omurasaki* nello specifico della tradizione giapponese simboleggia una giovane donna. Il *fil rouge* tra Rybnikov, Fandorin, Midori e il componimento di Fukuda Chiyo-ni si trasmuta allora in una creatura tanto bella, quanto fragile, allegoria dei legami tra gli eroi del romanzo e l'elemento metatestuale. La farfalla e la libellula sono infatti espressione di una presenza entomologica caratteristica della letteratura giapponese proprio in virtù del profondo e, spesso, variegato significato simbolico. Vogliamo a questo punto concentrarci sulla struttura del secondo volume, poiché, riteniamo, potrà chiarire i motivi della farfalla e della libellula. Il titolo costituisce un implicito suggerimento rivolto a lettore che viene invitato a “leggere tra le righe”, ossia negli indizi lasciati dall'Autore e negli *hokku* che chiudono ogni capitolo. Questi componimenti ne costituiscono formalmente una continuazione, poiché vi alludono tramite una frase ripresa dal titolo, oppure dall'ultimo paragrafo o dall'ultima frase. Questi *hokku* assumono una duplice funzione, poiché si ricollegano al titolo del capitolo, spesso lo riprendono direttamente, oppure lo completano, fornendo completezza semantica; assolvono inoltre una funzione strutturale, poiché separano un capitolo dall'altro e, allo stesso tempo li uniscono, agendo come filo di trama. Questa complessità compositiva si manifesta, oltretutto, in collegamenti spesso elusivi, apparentemente inesistenti, oppure si intrecciano con i sentimenti dei personaggi, divenendone manifesto (KOVALĚVA, ŠIŠKINA 2017: 20-21). Ma nulla è lasciato al caso, tutto ha un significato e tutto ha un perché nella poliedrica prosa akuniniana. L'*hokku* costituisce, pertanto, la sintesi semantica e, allo stesso tempo, l'elemento innovativo e caratterizzante di questo romanzo, svolgendo un ruolo significativo nell'organizzazione dello spazio metatestuale e nell'espressione della posizione dell'autore (KOVALĚVA, ŠIŠKINA 2017: 19-20). La struttura compositivo-narrativa de *Il Carro di Diamante* deve, pertanto, essere letta e interpretata come un *hokku*, quale compenetrazione di simboli e significati che si intrecciano, espressione più elevata dell'essenza della poesia giapponese. Attraverso la sua opera, Akunin è riuscito quindi a ricreare la caratteristica principale di questo genere poetico: lo sforzo del pensiero. Egli, infatti, gioca con i suoi lettori, li invita a porsi interrogativi e ad analizzare ciò

che non viene esplicitamente detto, ma che si nasconde tra le trame della narrazione e che costituisce una risposta a tutti i misteri e alle domande che spontaneamente sorgono durante la lettura. La potenza simbolica della farfalla, quale manifestazione dell'estetica transculturale e del brillante intertesto di Akunin s'intensifica proprio in un *hokku* che chiude il primo capitolo del secondo volume:

Non proteggere la bellezza
E non avere paura della morte
Volo di farfalla³⁶⁰ (AKUNIN 2015e: 173).

La farfalla e la libellula rappresentano entrambe Rybnikov, il quale non teme la morte e segue senza alcuna esitazione il suo destino. Se in un passaggio del primo volume confessa che da piccolo andava a caccia di libellule, catturato da Fandorin, l'uomo si suicida in cella, avendo ormai portato a termine la sua missione e potendo finalmente librarsi in volo come una farfalla. Ma chi è in realtà Vasilij Aleksandrovič Rybnikov? Perché il componimento di Fukuda Chiyo-ni, la libellula e la farfalla ricorrono nelle parole di Midori e s'intrecciano alle vite degli eroi? Il momento di svolta nell'architettura narrativa del romanzo si manifesta, paradossalmente, nella conclusione dell'opera, in cui si scopre che Rybnikov non è altri che il figlio di Fandorin e Midori, quel figlio che il nostro eroe non saprà mai di avere, altrettanto all'oscuro del fatto che Midori non è mai morta, ma ha vissuto in Giappone nel ricordo del loro amore. L'*hokku* assume, dunque, un'evidente funzione metadiscorsiva, poiché mette il lettore in comunicazione con la letteratura giapponese, veicolando, allo stesso tempo, una sorta di cerimonia di iniziazione che gli permette di accedere a tutto un mondo giapponese fatto di richiami letterari, spirituali e culturali. Il lettore viene dunque invitato alla co-creazione, poiché gli viene richiesto uno sforzo intellettuale atto a comprendere gli indizi disseminati nella trama, nella struttura e nel paratesto dell'opera (KOVALĚVA, ŠIŠKINA 2017: 19-20). L'*hokku* viene trasmutato dalla sapiente penna di Akunin in una cornice unica, un flusso circolare di informazioni, enigmi e giochi ludici, una sorta di archetipo della sua poetica, capace di collegare passato e presente, Russia e Giappone, transcendendo i confini del romanzo giallo, e

³⁶⁰ Testo originale: «Не беречь красы // И не бояться смерти: // Бабочки полет».

trasformando l'opera in un'allegoria della sagoma del Monte Fuji, spesso nascosto alla vista dalle nubi e dalla nebbia, che si svela solo a pochi eletti.

Quale elemento di un sovratesto che si snoda e si immerge ad ogni livello della produzione del nostro Autore, non è certamente causale che nel romanzo *Yama* possiamo rintracciare un'ulteriore discussione sulla poesia che coinvolge le tradizioni russa e giapponese, Puškin e il genere dell'*hokku*. Non a caso, l'opera è caratterizzata da emblematici passaggi in cui Akunin gioca abilmente con la metanarrativa, infrangendo continuamente l'illusione della narrazione. Afflitto dai ricordi del passato, Masa si avvale di una riflessione sulla poesia per rendere sopportabile il dolore della perdita del suo padrone:

Il vero scopo della poesia è separare il sentimento dal pensiero. Ecco perché tutte le grandi poesie non sono molto intelligenti. Non sono scritte per la mente, ma per il cuore. Se si racconta il contenuto non con delle belle immagini, ma con parole ordinarie e sensate, rimarrai deluso. Uno dei versi più famosi della poesia russa (del grande Pusikin) si intitola "Anata wo aishite ita". Un uomo si rivolge a una donna: "Una volta vi ho amata, anche se adesso non vi amo più molto, ma spero che qualcun altro vi ami tanto quanto vi ho amata io". Se questo fosse detto in prosa, la donna si offenderebbe: "Perché volete che qualcuno che non sa amare veramente mi ami di nuovo?". Ma quando la stessa cosa viene detta nel linguaggio del cuore, la dama lo percepisce e lacrime di emozione le sgorgano dagli occhi. Forse sta dicendo delle sciocchezze, pensa, ma quanto è bello! Oppure, prendi la nostra poesia. È certamente molto più intelligente di quella occidentale, poiché il lettore deve usare il cervello: di cosa sta scrivendo esattamente l'autore? Una rana salta in un vecchio stagno, riecheggia uno schizzo d'acqua... e allora? Oh, quindi parla dell'unicità del momento, di come l'effimero si schianta nell'eternità con un clangore, intuisce una persona, ed è contenta di essere così intelligente. Eppure, in termini di significato, Matsuo Bashō ha scritto delle sciocchezze. Se ogni volta che una rana salta in uno stagno ci si immerge in un filosofeggiare da quattro soldi, chi ti circonda ti prenderà per un idiota che si crede profondo.

Mi scuso per questa digressione inutile che ha appesantito il mio racconto. La butterò via più tardi. Sto semplicemente prendendo tempo prima di iniziare a descrivere uno dei periodi più bui della mia vita. Sfoglio il mio diario, i ricordi riaffiorano, e ogni riga viene fuori con sempre più difficoltà.

Il tanka su un cuore spezzato ha fatto il suo dovere: mi ha aiutato a separare i pensieri dai sentimenti. Mi sedetti su una panchina vicino al fiume, mi tirai su il colletto per proteggermi dal freddo e, secondo la scienza investigativa, cominciai ad analizzare la situazione e poi a formulare un piano d'azione³⁶¹ (AKUNIN 2023a: 178-183).

³⁶¹ Testo originale: «Истинное назначение поэзии — отделить чувство от мысли. Поэтому все великие стихи не очень умны. Они написаны не для ума, а для сердца. Если же пересказывать содержание не красивыми образами, а обычными разумными словами, испытает разочарование. Один из самых знаменитых стихов русской поэзии (автор — великий Пушкин) называется «Аната-о айситэ ита». Мужчина обращается к женщине: «Я вас когда-то любил, хотя теперь уже не очень люблю, однако надеюсь, что вас так же сильно, как я, полюбит кто-нибудь другой». Если такое сказать прозой, дама обидится: «Зачем же вы желаете, чтобы меня опять полюбил кто-то, не умеющий любить по-настоящему?». Но когда то же самое проговорено языком сердца, дама это чувствует, и у нее на глазах выступают растроганные слезы. Пускай он несет чушь, думает дама, но как это красиво! Или взять нашу поэзию. Она, конечно, намного

Il dolore di Masa e l'ambizione di scrivere un'opera che racconti le gesta del suo padrone – ispirata dalla conoscenza con il dottor Watson – vengono usati da Akunin come veicolo per una digressione sulla pratica poetica, attraverso il confronto tra la poesia russa, emblematicamente rappresentata da Puškin, e la poesia giapponese, incarnata da un noto *hokku* di Matsuo Bashō. La riflessione risulta ironica e provocatoria, certamente marchi di fabbrica della prosa akuniniana, sebbene preservi una notevole e profonda originalità interpretativa. In queste parole risuona l'idea – riconducibile anche al brano tratto da *Il mio calendario* – che la poesia occidentale non sia adatta a chiarire il pensiero, poiché il suo dominio è la sfera dei sentimenti. Non è la razionalità la linfa vitale da cui la poesia trae energia, ma dal cuore. I versi dei grandi poeti, dunque, non sono “intelligenti” secondo il significato comune dell'aggettivo, e quando messi in prosa, questi perdono tutta la loro carica emotiva, provocando delusione e, in alcuni casi, addirittura fastidio, come dimostra il riferimento ai versi di Puškin e l'ironica immagine che viene fornita come esempio. La citazione in giapponese – *anata wo aishiteita* – è la traduzione di un noto componimento del cantore russo, ovvero *Vi ho amata...*³⁶² (*Ja vas ljubil...*), composto nel 1829 e pubblicato per la prima volta nell'almanacco *Fiori del nord* (*Severnye cvety*) del 1830, edito da Anton Del'vig e Puškin. Il contenuto del componimento viene brutalmente riassunto da Masa, la cui ben nota passione per le donne, rende l'allusione ancora più ironica. Akunin mostra allora come la stessa cosa espressa in poesia e in prosa, sebbene

умнее западной, поскольку читателю приходится пошевелить мозгами: о чем, собственно, пишет автор? Лягушка прыгнула в старый пруд, раздался всплеск воды — и что? А, так это о неповторимости мгновения, о том, как сиюминутное со звоном ударяется о вечность, догадывается человек, и ему приятно, что он такой умный. Ну а всё же, с точки зрения смысла, Мацуо Басё сочинил чушь. Если каждый раз, когда лягушка прыгает в пруд, погружаться в копеечное философствование, окружающие сочтут тебя глубокомысленным идиотом. Прошу прощения за это ненужное отступление, отяготившее мой рассказ. Потом я это выкину. Я просто тяну время, прежде чем приступить к описанию одного из самых черных периодов моей жизни. Листаю свой дневник, нахлынули воспоминания, и каждая строчка дается со всё большим трудом.

Танка про расколотое сердце сделала свое дело — помогла мне отделить мысль от чувства. Я сел на скамейку близ реки, поднял воротник, чтобы поменьше мерзнуть и, согласно детективной науке, стал анализировать ситуацию, а затем составлять план действий».

³⁶²Testo originale: «Я вас любил: любовь еще, быть может, // В душе моей угасла не совсем; // Но пусть она вас больше не тревожит; // Я не хочу печалить вас ничем. // Я вас любил безмолвно, безнадежно, // То робостью, то ревностью томим; // Я вас любил так искренно, так нежно, // Как дай вам бог любимой быть другим». Da “Internet Biblioteka Alekseja Komarova”: <https://ilibrary.ru/text/685/p.1/index.html> [ultima consultazione gennaio 2026].

preservi il medesimo significato, suscitati sentimenti del tutto contrastanti. La poesia genera partecipazione emotiva, nascondendo la fragile logica del discorso che, invece, si accentua con la prosa. Lo stesso meccanismo viene utilizzato in relazione all'*hokku* più famoso di Matsuo Bashō, uno dei più influenti poeti *haikai* del tardo XVII secolo. Il trittico in questione descrive l'immagine di una rana che, saltando in uno stagno, schizza dell'acqua. Preso alla lettera, il componimento sembra non avere alcun significato; tuttavia, il lettore di Akunin ormai conosce la portata comunicativa dell'*hokku*, capace di unire profondità emotiva e sforzo del pensiero, poiché il componimento è metafora dell'istante che tocca l'eternità e dell'unicità del momento. L'ironia dissacrante dell'Autore, tuttavia, si manifesta anche laddove la poesia sembra aver raggiunto la perfetta armonia tra pensiero e sentimento. Si prende infatti gioco di colui che, avendo compreso l'essenza dell'*hokku* di Bashō, celebra la propria intelligenza e, estendendo la parodia, evidenzia che il senso letterale del componimento resta comunque banale. Qui poesia russa e poesia giapponese sembrano riunirsi, riflettersi l'una nell'altra, poiché entrambe non ambiscono ad affermazioni sensate, piuttosto a plasmare esperienze emotive e intuitive. L'interruzione della digressione apre la sezione metanarrativa del brano, poiché l'allusione al fatto che questa discussione sulla poesia verrà tagliata rivela il suo fine ultimo, ovvero il tentativo di allontanare quanto più possibile il momento in cui dovrà raccontare uno dei momenti più bui della sua vita. La rottura della quarta parete e l'utilizzo strumentale della tradizione letteraria prima russa e poi giapponese si manifesta nell'immagine di Masa che sfoglia il suo diario, mentre ricordi di un passato felice e costellato di avventure indimenticabili al fianco di Fandorin rende difficile continuare a scrivere. La riflessione sulla poesia diventa allora un rito di preparazione alla fase successiva, necessaria a separare sentimento e pensiero, così da poter seguire la "scienza investigativa" e dunque pensare con lucidità. In questo caso, la poesia non annulla il dolore ma, come un balsamo, lo rende più sopportabile, mentre una interessante quanto peculiare riflessione sulla poesia viene "ridotta" a processo di estetizzazione. Ciò che assume ancora più rilevanza in relazione a quanto già detto è la natura stessa delle citazioni, non perfette riproduzioni, ma eleganti parafrasi da cui traspare uno stile intertestuale fondato sulla sperimentazione e il ripensamento profondo dei testi citati.

È quanto accade quando Akunin reinterpreta e rielabora l'emblematico *hokku* di Bashō come nucleo strutturale e anello di congiunzione tra due tradizioni letterarie in altre due opere del nostro Autore, costituendo altresì uno dei principali elementi di originalità della prosa di Akunin. La prima traduzione³⁶³ risale al 1913, quando Valerij Brjusov incluse il componimento di Bashō insieme ad un altro *haiku* e cinque *tanka* nella raccolta enciclopedica di stilizzazioni e traduzioni, nonché di fantasie poetiche su temi di altre culture geograficamente e storicamente distanti intitolata *Sogni dell'umanità* (*Sny čelovečestva*) nella sezione “Giappone. Tanka e haikai giapponesi” (“Japonija. Japonskie tanka i chajkaj”) (DAVYDOVA 2014: 71). Non a caso, nella sua opera, Akunin si propone allora di restituire importanza ad uno degli *hokku* più noti in Russia. A questo punto, vorremmo soffermarci su *Un russo in Inghilterra: Guida autodidatta alla narrativa*, manuale per la scrittura di testi di narrativa, costituito da dieci lezioni e corredato da novelle e saggi storico-letterari. La sesta lezione inizia con una guida alla scrittura dei personaggi negativi, di solito i più interessanti, sia per i lettori che per gli autori, poiché il Male, quale deviazione della norma, risulta sempre più interessante del Bene. L'introduzione di un antieroe in un'opera, sostiene Akunin, mette in moto l'intrigo e l'immagine che meglio descrive questo processo è proprio quella delineata dall'*hokku* di Bashō:

Ecco un vecchio stagno.
Una rana si è tuffata.
Ah! L'acqua cominciò a cantare.

Lanciate nello stagno assopito di una trama che non si è ancora sviluppata un anfibio freddo e viscido, e il silenzio è rotto da uno schizzo, le onde si propagano. La vita è iniziata³⁶⁴ (AKUNIN 2022: 236).

La rana è allora allegoria dell'antieroe che deve essere descritto senza compassione, senza cercare di limare i tratti malvagi del carattere, perché a prescindere da qualsiasi tentativo di evidenziarne i lati negativi, il lettore apprezzerà sempre il personaggio che

³⁶³ Larisa P. Davydova, “Klassičeskie japonskie tanka v russkoj poezii: osobennosti genezisa i funkcionirovanija”, *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, №2 (32), 2014, p. 71. Testo originale: «О, дремотный пруд! // Прыгают лягушки вглубь, // Слышен всплеск воды».

³⁶⁴ Testo originale: «Вот старый пруд. // Бултыхнулась лягушка. // Ах! Запела вода. Вы кидаете в сонный пруд еще не развернувшегося сюжета холодное, слизистое земноводное, и тишина нарушается всплеском, бегут волны. Началась жизнь».

lo scrittore cerca di condannare. Balza agli occhi in questa descrizione l'utilizzo dell'*hokku* in qualità di metafora, di gioco metaletterario e metatestuale. Epurato del suo significato originale e sfruttandone l'intrinseca libertà interpretativa, il componimento viene inglobato nel testo e concepito in qualità di motivo teorizzato per servire le necessità narrative dell'Autore. Ma se qui l'*hokku* è usato secondo una funzione strumentale per ricreare una determinata immagine, la rana di Bashō diventa motivo trainante della trama del romanzo *La rana di Bashō*, in cui l'eroe Erast Petrovič incontra i bisnonni di Grigorij Čhartišvili, Lazo Čhartišvili e Aron Brazinskij, un georgiano e un ebreo. L'opera – divisa in due parti, ognuna delle quali è narrata dal punto di vista di uno dei due personaggi, riproducendo le modalità con cui i rappresentanti di queste due culture avrebbero potuto raccontare la vicenda – rappresenta un ulteriore gioco con la struttura narrativa, trasformando un romanzo in un'attività interattiva. L'intreccio si dipana attorno ad un caso piuttosto semplice se paragonato alle indagini fino a quel punto condotte da Fandorin; tuttavia, il nucleo pulsante del romanzo non è il crimine da risolvere, piuttosto le scelte del lettore che determinano ogni volta un finale differente. Formalmente, ci sono otto storie, corrispondenti al numero di finali possibili a cui le decisioni del lettore possono portare nel corso della narrazione. Ogni finale presenta colpevoli e motivazioni diverse, nondimeno valide e del tutto sensate, sebbene gli indizi forniti siano sempre gli stessi e le due parti siano speculari, differendo solo nell'interpretazione, poiché presentano gli stessi colpevoli e le stesse motivazioni. L'originalità interpretativa del materiale "preso in prestito" si associa ad un'indagine sulla morte di un uomo all'interno di una stanza chiusa. È proprio Fandorin ad informare Lazo che si tratta di un crimine ermetico, perché avvenuto in uno spazio chiuso e con un numero limitato di sospettati. Convinto che nessuno confesserà mai il delitto di sua spontanea volontà, Fandorin suggerisce di usare il metodo della "Testa di Denbei", titolo di una fantomatica opera di *Kabuki*. L'opera racconterebbe del misterioso omicidio di un ricco mercante, Denbei, a cui era stata tagliata la testa con una spada all'interno della sua dimora. Poiché non vi era possibilità che un estraneo potesse entrare, anche questo omicidio è un crimine ermetico. Il samurai incaricato delle indagini usa un ingegnoso stratagemma per identificare l'assassino. Fandorin racconta che dopo aver radunato tutti gli abitati della casa dinnanzi all'altare di famiglia per pregare affinché l'anima

del defunto trovi pace, il samurai solleva improvvisamente il paravento davanti all'altare sul quale era disposta la testa mozzata dell'uomo. Colto alla sprovvista, uno dei servi fugge via, dichiarando implicitamente la sua colpevolezza. Fandorin propone quindi a Lazo di usare lo stesso stratagemma e di osservare i volti e le reazioni dei sospetti. La citazione è tuttavia artificiale, non vero riferimento ad un'opera del teatro *Kabuki*, ma creata *ad hoc* per spiegare la strategia investigativa di Fandorin. Il teatro *Kabuki*, spogliato del proprio valore di genere teatrale, è ridotto ad una parodica eco della sua essenza, trasfigurato in un metodo deduttivo. Tuttavia, ciò si rivela malauguratamente inutile, poiché la strategia di Fandorin fallisce, costringendolo a adoperare un nuovo metodo investigativo:

Si chiama “La rana di Bashō”. – Quale rana? – Non quale, ma di chi. La rana del grande poeta giapponese Bashō. Non riuscivo ancora a capirlo. Decisi di chiarire: – Una rana, quella piccola creatura verde che gracida? “Bakaki” in georgiano. Perché un grande poeta avrebbe bisogno di un bakaki?

– La poesia più famosa di Bashō, tradotta, suona così:

In un vecchio, vecchio stagno

Improvvisamente una rana saltò.

Uno schizzo d'acqua: plop!³⁶⁵ (AKUNIN 2023b: 78-79).

La sperimentazione con il genere dello *hokku*, iniziata con il romanzo *Il Carro di Diamante*, raggiunge in quest'opera interattiva uno stadio superiore, poiché oltre ad essere utilizzata al pari di un metodo deduttivo, questa subisce modifiche evidenti da parte di Akunin per adattarsi alle necessità narrative. La traduzione del nostro Autore, infatti, rispetto all'originale giapponese³⁶⁶ evidenzia sia la natura antica dello stagno, sia il suono che fa la rana quando si tuffa, aggiungendo l'onomatopea “plop”. Dinnanzi ai dubbi di Lazo, Fandorin spiega il significato del componimento, evidenziando la natura profonda dell'immagine, come un iceberg del quale si riesce a scorgere solo la punta. Erast Petrovič interpreta il componimento come un'allegoria dell'esistenza,

³⁶⁵ Testo originale: «Называется «Лягушка Басё». – Какая лягушка? – Не какая, а чья. Лягушка великого японского поэта Басё. Я всё не мог взять в толк. Решил уточнить: – Лягушка – это такая маленькая зеленая живность, которая квакает? По-грузински «бакаки». Зачем великому поэту бакаки?

– Самое известное стихотворение Басё в переводе звучит так:

В старый-старый пруд // Вдруг прыгнула лягушка. // И плеск воды: плюх!».

³⁶⁶ L'originale in giapponese recita: 「古池や // 蛙飛びこむ // 水の音」, in *rōmaji*: *Furuike ya // kawazu tobikomu // mizu no oto*.

ricavando dall'immagine dello stagno un riferimento alla staticità dell'universo. La rana è invece metafora di un uomo che salta nell'esistenza, la durata della vita è speculare al salto nell'acqua, dopo il quale lo stagno torna ad essere statico, la superficie priva di increspature. Seppur riconoscendo la bellezza del componimento, Lazo si chiede a cosa potrà servire per risolvere l'indagine. Ed è qui che la capacità di Akunin nel rielaborare la letteratura classica per servire le sue necessità narrative si manifesta in un'evidente inclinazione metatestuale che permette di decifrare e comprendere il gioco meta-finzionale. Così scopriamo che

il grande Bashō ha lavorato a lungo al suo capolavoro e prima di raggiungere la perfezione, ha cambiato l'ultimo verso diverse volte. Il metodo deduttivo si basa su una delle prime versioni della poesia di tre versi. Suona così:

In un vecchio, vecchio stagno
All'improvviso una rana saltò
Cerchi sull'acqua³⁶⁷ (AKUNIN 2023b: 79).

Risulta credibile che la versione finale dell'*hokku* abbia richiesto a Bashō varie rielaborazioni, allo scopo di raggiungere la perfezione sonora, semantica ed evocativa. Tuttavia, in questo caso, si tratta di un'evidente pretesa di autenticità, un tentativo di rendere la rielaborazione akuniniana della traduzione russa una versione considerata attenibile, un continuum con la tradizione poetica di Bashō. La nuova traduzione modifica il verso finale, in un'articolata giustapposizione di verità e finzione che serve a infondere di legittimità il metodo deduttivo di Fandorin. L'ultimo verso, infatti, sposta il significato del componimento dall'impressione sonora all'impressione visiva. Il metodo di indagine che Fandorin decide di usare è allora l'osservazione attenta dei sospettati, mosso dalla convinzione – sostenuta d'altronde dall'interpretazione del componimento – che questo gli permetterà di risolvere il crimine. Tuttavia, l'attesa provoca un secondo omicidio, così Fandorin realizza di aver commesso un terribile errore e di aver interpretato l'*hokku* in modo completamente errato, perché “chiunque non faccia altro che fissare i cerchi sull'acqua è un c-cretino! È su questo che ha scritto

³⁶⁷ Testo originale: «[...] великий Басё долго работал над своим шедевром и прежде, чем достиг совершенства, несколько раз менял последнюю строчку. Дедуктивный метод основан на одной из ранних версий трехстишья. Она звучит так:
В старый-старый пруд // Вдруг прыгнула лягушка. // Круги по воде».

Bashō³⁶⁸!” (AKUNIN 2023b: 87). A questo punto, Lazo e il lettore si aspettano una nuova – questa volta corretta – interpretazione del componimento, ma l’Autore interrompe la narrazione e lascia la scelta al lettore. Dopo la scelta, la storia riparte dal principio, presentando questa volta una nuova versione dell’*hokku*:

– Il giapponese non mi insegna niente e non mi incoraggia a fare niente. Lui semplicemente getta una rana nello stagno. Da lì, tocca a me. Tuttavia, il metodo deduttivo di cui p-parlo si basa su una versione antica e poco conosciuta della poesia. Ha un finale diverso:

Nel vecchio, vecchio stagno
All’improvviso una rana saltò.
Uno schizzo d’acqua. Un’eco³⁶⁹ (AKUNIN 2023b: 95).

Continuando sulla pretesa di autenticità, Akunin presenta ancora un’altra versione, stavolta l’enfasi è sull’eco e non sul salto evidenziato dal “plop”. Tuttavia, Fandorin non spiega l’essenza di questo nuovo metodo deduttivo, poiché chiede a Lazo di riunire i sospetti una sola stanza e di comportarsi in modo misterioso e di annuire ad ogni frase di Fandorin. Quando il crimine è svelato, anche il senso dell’eco viene rivelato. Per Lazo, il nobile deceduto è come un vecchio rospo che muore e l’eco che segue rappresenta quello che definisce il “crimine del secolo”. Per Erast Petrovič, invece, l’*hokku* significherebbe che l’evento in sé è spesso meno importante della sua risonanza, come un’eco può risuonare più forte del suono reale. Nella versione successiva, il perpetuarsi della medesima situazione presenta come componente aggiuntiva la translitterazione in russo³⁷⁰ dell’originale giapponese, mentre fornisce come traduzione la prima versione del componimento. E ancora, in una versione in cui l’indagine non sembra produrre risultati concreti:

Nel vecchio, vecchio stagno
All’improvviso una rana saltò.
O forse una vipera?³⁷¹ (AKUNIN 2023b: 105).

³⁶⁸ Testo originale: «Тот, кто ничего не делает, а только паялится на круги по воде - к-кретин! Вот про что писал Басё!».

³⁶⁹ Testo originale: «— Японец же меня ничему не учит и ни к чему не призывает. Он лишь бросает лягушку в пруд. Дальше — я сам. Впрочем дедуктивный метод, о котором я г-говорю, основан на ранней, малоизвестной версии стихотворения. Там другая концовка: В старый-старый пруд // Вдруг прыгнула лягушка. // Плеск воды. Эхо».

³⁷⁰ Testo originale: «Фу-ру и-кэ я. // Ка-ва-дзу то-би-ко-му. // Ми-дзу но о-то» (AKUNIN 2023b: 104).

³⁷¹ Testo originale: «В старый-старый пруд //Вдруг прыгнула лягушка. // Или гадюка?».

Alludendo al *mamushi*, una vipera giapponese capace di saltare, la rielaborazione dell'ultimo verso vuole dipingere l'immagine di un mondo apparentemente idilliaco in cui si nasconde del veleno. Ovvero, anche in una situazione priva di negatività può avere luogo un crimine. L'ultima versione della storia presenta un ultimo ed enigmatico *hokku*:

Nel vecchio, vecchio stagno
All'improvviso una rana saltò.
O l'ho immaginato?³⁷² (AKUNIN 2023b: 115).

Questa volta, l'ultimo verso esprime la necessità di mettere in dubbio anche ciò che crediamo di sapere, sia che si tratti di un'indagine, sia che si tratti di un'opera letteraria che si legge scegliendo la strada che riteniamo più giusta. La seconda parte del romanzo risulta quasi totalmente speculare, fatta eccezione per il punto di vista, questa volta attribuito ad Aron Brazinskij, così che anche le impressioni narrate subiscono il cambiamento di narratore. Una delle differenze è l'incipit, poiché l'opera teatrale citata è “Lo spirito di Toraemon”, una pièce del *Bunraku*. Il principe Toraemon Usobanashi è stato assassinato e solo un membro della sua famiglia può aver commesso il crimine, e per questo, afferma Fandorin, si tratta di un crimine ermetico, come quello di Denbei. Questa volta l'indagine è guidata da un bonzo che per scovare il colpevole raduna tutti i famigliari alla cerimonia funebre. Dopo aver eseguito i riti richiesti, nel fumo dell'incenso appare improvvisamente lo spirito del deceduto. Questi urla, con voce terrificante, indicando un samurai, il quale, estratto un pugnale, commette *harakiri*, dichiarando dunque la sua colpevolezza. La natura fittizia della storia, nonostante la pretesa di autenticità, è svelata dal nome del principe, poiché Usobanashi è composto da *uso* (嘘), lett. “bugia”, e *banashi*, ovvero il *rendaku*³⁷³ di *hanashi* (話), “storia”, possiamo allora tradurre il cognome come “storia falsa”. Riguardo i componimenti, invece, sono tutti identici alla prima parte, fatta eccezione per uno:

Nel vecchio, vecchio stagno
All'improvviso una rana saltò.

³⁷² Testo originale: «В старый-старый пруд // Вдруг прыгнула лягушка. // Иль показалось?».

³⁷³ Cfr. 267.

O forse nell'oceano?³⁷⁴ (AKUNIN 2023b: 236)

L'oceano, essendo più ampio dello stagno, può star a significare che il raggio di ricerca del colpevole è troppo ristretto, questo spinge Fandorin a pensare che sia necessario allargare il campo d'indagine, partire dal luogo in cui è stato trovato il corpo, e poi aumentare gradualmente il raggio di ricerca.

In ultima istanza, l'*hokku* è stato trasmutato in nucleo strutturale, un *pastiche* estremamente sperimentale in *Foto come hokku*. Il componimento emerge in quest'opera in una forma del tutto innovativa, poiché Akunin instaura un legame tra poesia e fotografia, epitome di un brillante processo di transmodalizzazione. La transizione da un media all'altro in questo caso è particolarmente facilitata dal fatto che, come l'*hokku*, le fotografie senza una contestualizzazione sono immagini pregne di significati, ma spesso poco comprensibili, o comprensibili solo superficialmente. Nella brevità dei tre versi e dalle foto che fermano il tempo è possibile ricavare innumerevoli ipotesi e storie. Il progetto *Foto come hokku* nasce in rete, dalla richiesta di Akunin fatta ai suoi lettori di mandargli tre fotografie perché

...Tra le vecchie fotografie, amo soprattutto quelle che assomigliano a un hokku. Le migliori delle poesie giapponesi di tre versi non rivelano immediatamente il loro significato; richiedono una conoscenza aggiuntiva. Per esempio, una volta ho preso e ripescato un voluminoso romanzo in due volumi da una minuscola poesia di Chiyo:

Mio acciappa libellule,
Oh, quanto lontano
hai corso ora.

Se non si conosce il contesto (l'*hokku* è dedicato alla morte del giovane figlio della poetessa che in seguito divenne suora), è una sciocchezza³⁷⁵ (AKUNIN 2012: 4).

³⁷⁴ Testo originale: «В старый-старый пруд // Вдруг прыгнула лягушка. // Или в океан?».

³⁷⁵ Testo originale: «...Среди старых фотографий я больше всего люблю те, которые похожи на хокку. Лучшие из японских трехстиший раскрывают свой смысл не сразу, требуют некоего дополнительного знания. Например, однажды я взял и выудил толстенный двухтомный роман из крошечного стихотворения Тиё:

Мой ловец стрекоз, // О, как же далеко ты // Нынче забежал.

Если не знать подоплеку (хокку посвящено смерти маленького сына поэтессы, которая после этого стала монахиней) — белиберда».

Il voluminoso romanzo in due volume a cui fa riferimenti non è altri che *Il Carro di Diamante*. Quindi, *Foto come hokku* è un'antologia fotografica di tre scatti inviati ad Akunin dai suoi ammiratori che ritraggono un soggetto in tre fasi della vita, ed accompagnate da una breve contestualizzazione. Il numero è emblematico, poiché ogni foto corrisponde ad uno dei tre versi di un *hokku*. Ancora nell'introduzione dell'opera:

Penso che non ci sia niente di più interessante che osservare come il volto di una persona cambia nel corso del tempo. Queste tre fotografie sono come tre versi di un *hokku*. Tra di loro si può racchiudere un'intera vita: felicità e dolore, guadagni e perdite, scoperte e delusioni³⁷⁶ (AKUNIN 2012: 5).

Un progetto nato da una innocente proposta sul suo blog ha ricevuto una partecipazione così attiva dei lettori che si è trasformato poi in una raccolta, un vero e proprio racconto documentale di storie, frammenti di vite che, messi insieme, sul macrolivello narrano la storia della Russia. Akunin aggiunge che non ha modificato o adattato le descrizioni inviate insieme alle foto, lasciando dunque intatta la spontaneità non solo degli scatti, ma anche delle storie che li accompagnano. La partecipazione è stata così ampia e variegata che alcuni *hokku* fotografici sono diventati *tanka*, perché sono state inviate cinque fotografie, oppure ancora, agli scatti sono stati allegati dei componimenti di due versi, perché della persona cara erano rimaste solo due fotografie. Il progetto *Foto come hokku* si dimostra allora capace di unire la letteratura giapponese alla storia russa, la memoria del popolo russo alla tradizione letteraria nipponica. L'opera concettualizza, da un lato, la capacità delle culture di incontrarsi e, dall'altro, la propensione della letteratura alla multimodalità. I principi compositivi di un *hokku* si fondono con la capacità della fotografia di immortalare il momento, e per godere di questa equilibrata forma visivo-letteraria, Akunin consiglia di leggere il libro prima osservando attentamente le fotografie e cercando di interpretarle, per poi leggere successivamente la storia per mettere alla prova le proprie intuizioni.

Nell'analisi delle opere costruite partendo dagli *hokku*, possiamo osservare che è proprio attraverso il titolo che l'Autore suggerisce consapevolmente il codice attraverso cui decifrare il gioco letterario e il *pastiche* da lui proposto. Ogni

³⁷⁶ Testo originale: «По-моему, нет ничего более интересного, чем смотреть, как вслед за течением времени меняется лицо человека. Эти три фотографии — как три строчки хокку. Между ними умещается целая жизнь: счастье и горе, приобретения и утраты, открытия и разочарования».

riproduzione del medesimo genere poetico, ogni volta in un contesto nuovo, dona al materiale già noto e preso in prestito una nuova identità, lo carica di significati e sfumature innovative. Attraverso la rielaborazione e la reinterpretazione in forme sempre nuove dello *hokku*, Akunin espande i limiti del testo, rendendoli potenzialmente infiniti, anche grazie alle interpretazioni dei lettori che da destinatari si trasformano in co-creatori.

Boris Akunin attinge dalla letteratura giapponese per creare abilmente degli irriverenti *pastiche*, delle imitazioni del tutto personali di materiali noti, nonché custodi di una lunga tradizione. Proprio questa tradizione si riflette non in mera riproduzione, ma in opere congenialmente costruite perché ricordino il testo d'origine, al contempo preservando la sua concezione artistico-letteraria. Epitome della sperimentazione con i testi della tradizione letteraria giapponese è uno dei racconti della raccolta *Favole dei popoli del mondo* intitolato *Il drago di ghiaccio* (*Ledjanoj drakon*) e definito una “favola giapponese”. La favola è un *pastiche* della famosa storia di Issun-bōshi (lett. “ragazzo alto un *sun*”). La storia narra della vita di un bambino che alla nascita era alto solo un *sun*³⁷⁷. Il piccolo, a cui fu dato il nome Issun-bōshi, non crebbe mai in altezza per tutta la vita. Nonostante ciò, il suo obiettivo era diventare un guerriero e per questo il piccolo uomo si trasferì nella capitale, dove iniziò a prestare servizio presso un *daimyō*. Poco dopo l'arrivo di Issun-bōshi, la figlia del signore venne rapita da un *oni*³⁷⁸. Mosso dalla devozione per il suo signore, il piccolo guerriero decise di partire per salvarla. Nello scontro con l'*oni*, tuttavia, Issun-bōshi finì con l'essere divorato. Utilizzando l'ago che portava come spada, iniziò a colpire l'interno della pancia dell'orco che, a causa del dolore, sputò Issun-bōshi, per poi fuggire. Nella fuga, il mostro lasciò cadere un martello magico che Issun-bōshi usò per diventare più alto, raggiungendo i sei *shaku*³⁷⁹ così da poter sposare la ragazza che aveva salvato. Issun-bōshi usò poi il martello per evocare cibo, tesori e oggetti di ogni genere, permettendo alla sua famiglia di vivere nel benessere per intere generazioni. Sebbene

³⁷⁷ Il *sun* (寸) è un'unità di misura giapponese che corrisponde all'incirca a 3 cm.

³⁷⁸ Gli *oni* (鬼) sono creature mitologiche del folklore giapponese, simili ai demoni e agli orchi occidentali, personaggi popolari dell'arte, della letteratura e del teatro giapponesi.

³⁷⁹ Lo *shaku* (尺) è un'unità di misura giapponese che corrisponde a circa 30 cm. Sei *shaku* corrispondono all'incirca a un 1 metro e 80.

di questa favola esistano differenti versioni in cui alcuni eventi divergono, in generale la storia racconta del coraggio di un piccolo uomo che, per onorare il servizio presso il suo signore, nonostante lo svantaggio dato dalle sue dimensioni, dimostra un indomito coraggio. La versione di Akunin si apre con il racconto di un certo Principe Triste che, dopo la morte dell'amata moglie, trovò nella figlia la sua unica ragione di vita, finché la bambina non fu rapita dal terribile Drago di Ghiaccio, Hyō-Ryū (氷竜), portandola nella sua tana nel gelido Nord. Tra i samurai del Principe, il primo ad offrirsi per andare a salvare la piccola principessa fu Ichirō Rumata, anche noto come Grande Rumata, perché era alto otto *shaku* (circa 2 metri e 40 cm) e dotato di una forza e di un coraggio rispettivamente pari al doppio e al triplo della sua altezza. Dopo un pericoloso viaggio durato un anno, il samurai giunse finalmente nella dimora del drago, una montagna che eruttava fuoco ghiacciato. Lì il ghiaccio era talmente freddo da bruciare tutto il coraggio di Ichirō Rumata che tornò indietro senza nemmeno provare a salvare la principessa. Dopo un altro anno di viaggio, ritornato al palazzo del suo signore, poiché non aveva avuto il coraggio di calarsi tra le fiamme gelide, per dimostrare la forza della sua vergogna e delle sue scuse, sguainò la spada e commise *harakiri*, tagliandosi l'*hara* (腹), ovvero il ventre. Dallo squarcio, uscì un uomo alto 4 *shaku* (circa 1 metro e 20), esattamente uguale a Ichirō Rumata. Il nuovo venuto disse di chiamarsi Jirō Rumata (Rumata Secondo). Questo evento non sorprese molto i presenti, poiché in Giappone si crede che il coraggio risieda nella pancia ed è credenza comune – e qui l'ironia di Akunin appare più che mai evidente – che nel ventre di un codardo viva un uomo ancora più codardo, l'inverso invece avviene nel caso di un uomo coraggioso. Il Grande Rumata era molto coraggioso e dunque il nuovo venuto lo era ancora di più. Questa logica, tuttavia, si rivela fallace nella pratica, poiché Rumata Secondo, alto come un bambino di dieci anni, ci impiegò due anni a raggiungere la tana del drago. Giunto alle porte del palazzo sotterraneo del Drago di Ghiaccio, l'impavido Jirō cercò di introdursi attraverso un buco minuscolo lasciato aperto dal cancello, ferendosi nel tentativo di passare. Provandoci di nuovo, aspettò che il cancello si riaprisse, ma mancò di nuovo il bersaglio. Dopo averci provato molte volte, pieno di graffi, lividi e ferite, persino la sua spada si ruppe. Alla fine, si rese conto di non poter entrare. Piangendo disperato, tornò a casa e lì, come il Grande

Rumata, commise anche lui *harakiri* tanto era forte il suo senso dell'onore. Dalla pancia del Secondo Rumata ne uscì un terzo, ancora più piccolo del precedente, ma molto più spericolato. Il nuovo venuto, simile ad una bambola *kokeshi*³⁸⁰, fu chiamato Saburō Rumata, ovvero Rumata Terzo. Come i suoi predecessori, anche lui si avventurò verso il Palazzo del drago per liberare la principessa ma, a differenza di Ichirō e Jirō, lui riuscì nell'impresa. La principessa, trasformata in una statua di ghiaccio da un incantesimo del Drago, sebbene riportata al suo stato originario, era stata condannata a rimanere sempre alta due *shaku* (circa 60 cm) come Saburō. I due si innamorarono e la principessa fu data in sposa al suo salvatore. Saburō, nonostante le sue dimensioni, fu conosciuto da quel momento come “Saburō il più grande dei Rumata” in nome delle dimensioni della sua anima, vero metro per giudicare una persona. Alla morte dell'eroe, in onore dei tre Rumata fu realizzata una bambola commemorativa, detta *ireko-kokeshi* (入れ子小芥子), che nel Novecento ispirò in Russia la creazione della bambola matrioška.

La favola di Issun-Bōshi rispecchia e ricrea nella forma di narrazione leggendaria tre valori morali e sociali iscritti nella società giapponese, i già citati *on* e *giri*, e il *gimu* (義務) – il senso di responsabilità – concetti fondamentali per l'etica giapponese e le relazioni interpersonali, poiché plasmano il comportamento e le aspettative all'interno della comunità. La favola di Akunin, invece, manipola con ironia il testo originale, rielaborandolo e reinterpretandolo in una parodia della favola che intende unire Russia e Giappone attraverso delle elaborate e colorate bambole di legno. Nella versione akuniniana, inoltre, viene conferita particolare attenzione al ventre. Se in Europa lo stomaco è simbolicamente considerato impuro, per i giapponesi l'*hara* è il centro del corpo e il fulcro della vita, perché ricettacolo in cui risiede lo spirito, l'essenza più profonda dell'individuo. Il taglio del ventre effettuato durante l'*harakiri* serve allora a liberare simbolicamente l'anima del samurai (AKUNIN 2013c: 328-339). Nella storia di Akunin la parabola dell'eroe segue una linea inversa a quella dell'originale e procede lungo una spirale decrescente; dal taglio ha infatti origine un altro individuo

³⁸⁰ La *kokeshi* (小芥子) è una bambola tradizionale giapponese, originaria della regione del Tōhoku. Realizzate manualmente in legno, queste bambole hanno un busto semplice di forma cilindrica e una larga testa sferica, con poche linee stilizzate a definire i caratteri del viso.

il cui coraggio è inversamente proporzionale alle sue dimensioni, una comica e parodica riscrittura del personaggio di Issun-bōshi.

Ulteriore sperimentazione con i generi della letteratura giapponese, sebbene meno marcata rispetto agli esempi già riportati, è il romanzo *Tutto il mondo è teatro*, un'opera alquanto inedita all'interno del ciclo di Fandorin. La struttura e, in generale, la tematica principale, iscrive questo romanzo non solo nella categoria del *detektiv*, ma anche nel contesto del genere del romanzo rosa. La trama poliziesca è, infatti, solo una cornice che racchiude il vero motivo dell'opera, ovvero la storia d'amore tra i protagonisti, narrata attraverso uno spettacolo teatrale dal gusto giapponese. L'intrigo aderisce alla rigida struttura di un romanzo rosa: l'eroe e l'eroina si incontrano, tra loro si sviluppano e crescono teneri sentimenti, ma una serie di circostanze gli impedisce di stare insieme, per poi riunirsi alla fine della storia. Le personalità dei personaggi vengono definite immediatamente, non subiscono cambiamenti significativi nel corso della narrazione, quasi come personaggi archetipici di una commedia. Entrambi gli eroi incarnano la coppia ideale, poiché sono belli e di successo. In questo romanzo, a differenza dei precedenti, la funzione principale di Fandorin non è tanto risolvere il mistero quanto conquistare l'eroina, arrivando addirittura a scrivere un'opera teatrale ispirata dall'amore per lei. Secondo i canoni del romanzo rosa, i personaggi inizialmente non si rendono conto della forza dei loro sentimenti e cercano di resistervi. Lo sviluppo dell'azione è accompagnato da un'enorme quantità di eventi incredibili, numerosi omicidi e suicidi sanguinosi, avvelenamenti, addirittura un tentativo di suicidio, ma il focus resta incentrato sulla coppia. *Tutto il mondo è teatro* è costruito allora come una parodia del romanzo rosa che, con sottile ironia, ne riproduce i cliché e, al contempo, evidenzia la natura farsesca degli eventi e dei personaggi che si muovono come se si trovassero su un vero e proprio palcoscenico. La natura artificiale dei personaggi e della trama, forzatamente infusa di *pathos* tragico, traspare anche nello svolgimento parallelo e quasi speculare dell'intreccio del romanzo e della storia messa in scena dallo spettacolo teatrale in stile giapponese scritto da Fandorin e impersonato dagli attori della compagnia teatrale "L'arca di Noè". La versione integrale dell'opera, fornita da Akunin in appendice, si traduce in una efficace rottura della terza parete. Infiltrato nella compagnia teatrale per scovare chi

minaccia l'attrice principale, Eliza – nient'altri che Klara, sua moglie ne *La città nera* – Fandorin si ritrova suo malgrado coinvolto nelle difficoltà della troupe, alla ricerca di uno spettacolo di successo da mettere in scena. L'eroe si improvvisa allora drammaturgo e l'amore per Eliza lo ispira a scrivere una pièce in stile giapponese:

“DUE COMETE IN UN CIELO SENZA STELLE”, — lesse e spiegò. — Un titolo della tradizione del teatro giapponese. Qui c'è un po' di eclettismo, qualcosa preso dal Kabuki, qualcosa dal Jōruri — un antico teatro di m-marionette [...].

— C'è anche un sottotitolo. “Una pièce per il teatro delle marionette in tre atti con canti, danze, acrobazie, scene di scherma e michiyuki”. [...] — È una scena tradizionale in cui i personaggi sono in viaggio, — spiegò Fandorin. Per i giapponesi, il concetto di Cammino, di Strada, è importante, per questo le scene di michiyuki sono evidenziate in modo particolare³⁸¹ (AKUNIN 2010: 122).

Fandorin scrive dunque una pièce direttamente ispirata alla tradizione giapponese, poiché riunisce *Kabuki* e *Jōruri*, associando gestualità estremamente espressiva e teatro delle marionette. In questo caso, le marionette sono impersonate dagli attori stessi che ricreano la meccanicità di bambole, manovrati da altri attori, vestiti di nero perché interpreti dei burattinai. Eliza interpreta la protagonista Izumi, una geisha di alto rango, bellissima e famosa, verso la quale, tuttavia, si muove nell'ombra un'oscura cospirazione, poiché un *ninja*, conosciuto nell'opera come l'Invisibile è stato assoldato per toglierle la vita. Tuttavia, come in molte opere della letteratura giapponese i due si innamorano, intrecciando le loro vite in una relazione impossibile che si conclude con la morte di entrambi. Lo *shinobi* (忍び) infatti, incapace di togliere la vita alla donna amata ma, allo stesso tempo, convinto di non poter più vivere perché non ha assolto agli ordini, macchiando per sempre il suo onore, si toglie la vita. Poco dopo, anche Izumi commette suicidio, avvertendo il peso delle catene imposte dalla sua posizione di geisha, causa dell'impossibilità per lei di poter amare liberamente. Il tema dello *shinjū*, sebbene il suicidio di coppia non sia stato programmato dai due amanti, si ripresenta anche in questo dramma. Ritroviamo allora dei temi tipici della letteratura

³⁸¹ Testo originale: ««ДВЕ КОМЕТЫ В БЕЗЗВЕЗДНОМ НЕБЕ», — прочел он и пояснил. — Это такое название, в традиции японского театра. Тут у меня некоторая эклектика, что-то взято из кабуки, что-то из дзёрури — старинного театра — к-кукол, что-то из... [...] — Еще подзаголовок есть. «Пьеса для театра кукол в трех действиях с песнями, танцами, трюками, фехтовальными сценами и митиюки». [...] — Это такая традиционная сцена, где п-персонажи находятся в пути, — пояснил Фандорин. — Для японца понятие Пути, Дороги имеет важное значение, поэтому сцены митиюки выделяются особо».

giapponese, quella ambientata negli *yūkaku* (遊郭), lett. “quartieri del piacere”, in cui si vivono amori impossibili, di solito, tra una geisha e il suo cliente. L’opera ricrea il *karyūkai* (花柳界), lett. “il mondo dei fiori e dei salici”, ossia i quartieri delle case da tè, il regno delle geishe nella cultura giapponese:

Il pubblico ha assorbito con piacere l’esotismo del *karyūkai*, o “mondo dei fiori e dei salici”, come è noto in Giappone il regno chimerico delle case da tè, dove geishe di un’eleganza inimmaginabile viziano i clienti più esigenti con delizie effimere e incorporee. Le scenografie erano di una bellezza meravigliosa e gli attori recitavano in modo superbo, trasformandosi prima in marionette e poi in persone viventi³⁸² (AKUNIN 2010: 122).

I personaggi, infatti, ricreano la gestualità delle marionette e i *kata* (型), caratteristici dei teatri *Nō* e *Bunraku*, ovvero gesti codificati per esprimere lo spettro delle emozioni umane. Nel ricreare i motivi tipici del teatro giapponese nella sua opera, Akunin include lo *yūgen*, la bellezza nascosta, nonché *hanamichi*³⁸³ e *michiyuki*³⁸⁴. Il titolo scelto da Fandorin, invece, potrebbe essere un riferimento alla storia di Orihime e Hikoboshi, due divinità del folclore giapponese che rappresentano le stelle Vega e Altair. Separati dalla Via Lattea, il loro amore è metafora di un sentimento ostacolato da poteri e forze che sfuggono al controllo dei due amanti, destinati a ricongiungersi solo una volta all’anno, ovvero il giorno del Tanabata, anche noto come “Festa delle stelle”, festività tradizionale giapponese che cade il settimo giorno del settimo mese di

³⁸² Testo originale: «Аудитория с восторгом впитывала экзотику карюкай, то есть «мира цветов и ив», как называют в Японии химерическое царство чайных домов, где невообразимо элегантные гейши убаждают взыскательных клиентов эфемерными, неплотскими изысками. Декорации были чудо как хороши, актеры играли отменно, превращаясь то в марионеток, то в живых людей».

³⁸³ Con *hanamichi* (花道), lett. “cammino dei fiori”, viene definita una sezione aggiunta del palcoscenico utilizzata nei teatri giapponesi del *Kabuki*. Si tratta di una lunga piattaforma rialzata che corre a sinistra o al centro della platea, partendo dal fondo del teatro e arrivando fino al palcoscenico principale. L’*hanamichi* è solitamente utilizzato per l’entrata e l’uscita dei vari personaggi rappresentati nell’opera ma, talvolta, può anche essere usato come palcoscenico aggiuntivo dove vengono rappresentate scene che, nell’opera, si svolgono lontane dall’azione principale.

³⁸⁴ *Michiyuki* (道行), lett. “viaggio” o “cammino”, è un termine specifico del teatro tradizionale giapponese che indica una scena di viaggio nella quale i personaggi si muovono da un luogo a un altro, spesso danzando o dialogando mentre si spostano sul palco. Nel teatro *Nō*, il *michiyuki* svolge spesso la funzione di prologo. I personaggi raccontano il loro viaggio verso il luogo dove si svolgerà l’azione principale, di solito accompagnando il dialogo con un canto o una forma di movimento poetico. Nel *Kabuki*, il *michiyuki* può apparire all’inizio o alla fine di una rappresentazione. Si tratta di una scena coreografica in cui i personaggi raccontano il loro viaggio verso la destinazione della trama, spesso eseguita lungo l’*hanamichi*.

ogni anno. Questa allusione trova un fondamento nella versione integrale della pièce fornita dall'Autore in appendice, in cui l'Okaa-san, la proprietaria della casa da tè dove lavora Izumi, discute con la cortigiana riguardo ad una delle tre forme classiche d'amore, ovvero quel sentimento raro ma autentico, paragonato al volo di una cometa che, sebbene sia breve, preserva una rara bellezza. Altrettanto brevi ma intensi e pregni di un amore catalizzante sono gli incontri annuali tra Orihime e Hikoboshi, e quelli tra Izumi e l'Invisibile. Compiendo un simbolico volo pindarico e ricollegandoci al capitolo "Little lost child" del romanzo *Semplicemente Masa*, rintracciamo un altrettanto interessante riferimento al teatro giapponese usato come elemento stilistico-formale. All'interno del suddetto capitolo, è presente una sezione chiamata *michiyuki* che funge da sinonimo per "prologo". Qui viene infatti raccontata la storia della ladra professionista Marie Sayama, eroina femminile che affianca Masa a partire dalla terza parte del romanzo. Marie era nata cieca, ma con un raro talento come pianista. Suo nonno, nient'altri che il dottor Sayama, amico del padre di Masa, con un'operazione riuscì a farle recuperare la vista, causando tuttavia la perdita del suo talento per la musica. Questo personaggio incarna, in un certo senso, la *michiyuki* di Masa, poiché è proprio lei a rivelargli la sua vera identità, ovvero che non è figlio di Ryuzo Shibata, ma di Shirakaba no Tatsumasa, anticipando la parte finale dell'opera in cui l'eroe vendicherà la morte del padre. La storia di Marie sembra un'allusione alla vita di Vasilij Erošenko, personaggio molto noto in Giappone e raccontata da Akunin nell'opera *La sentinella del Nord e altri racconti (Severnyj časovoj i drugie sjužety)*. Divenuto cieco all'età di quattro anni, crebbe e sviluppò un grande talento musicale che lo portò in giro per il mondo, nel 1914 addirittura a Tōkyō. Innamorato della cultura orientale, imparò il giapponese e dopo solo due anni iniziò a scrivere e pubblicare favole in giapponese, ancora oggi considerate dei classici della letteratura per l'infanzia (AKUNIN 2015f: 139-145).

Sia nel romanzo *Tutto il mondo è teatro*, sia nella sezione *michiyuki* presente in *Semplicemente Masa*, osserviamo allora l'uso strumentale degli elementi e dei motivi del teatro giapponese in un *pastiche* abilmente realizzato. Oltretutto, possiamo vedere chiaramente come il materiale di partenza viene privato della sua autonomia, manipolato, iscritto nel testo e utilizzato per far avanzare la trama e, allo stesso tempo, per nutrire l'intento parodico. La relazione tra Izumi e l'Invisibile, invece, presenta

tutti i cliché delle opere teatrali che narrano le storie d'amore nei quartieri del piacere e si conclude con il più auspicabile dei finali, il suicidio dei due amanti. Speculare è lieto fine della trama principale che rispetta la tradizione dei romanzi rosa, perché dopo la cattura del malvagio attentatore, Fandorin ed Eliza possono finalmente stare insieme e vivere il loro amore.

In ultima istanza, la sfrenata sovrapposizione di testi nei testi che si richiamano in un inusuale e commisto montaggio di allusioni alla letteratura giapponese si manifesta con risultati, a nostro parere estremamente interessanti, nel romanzo *Leviatano* e nella *povest' Shigumo*, tratta dalla raccolta *Il rosario di giada*. Entrambe le opere sono ispirate a due autori della tradizione letteraria giapponese.

Leviatano – la cui struttura è stata già discussa nel capitolo precedente – per ammissione dello stesso Akunin (cfr. § Appendice 1) è ispirato ad uno dei racconti più noti di Akutagawa Ryūnosuke, ovvero *Nel boschetto* del 1921. Il racconto affronta una notevole varietà di temi, tra questi rileviamo, in particolare, l'idea della soggettività della verità e la conseguente incapacità di conoscere la verità assoluta. La trama è stata pensata allora con lo scopo di illustrare come uno stesso fatto o argomento può essere raccontato da diverse persone, frammentando la verità in innumerevoli versioni, tutte potenzialmente credibili e vere. Per giungere a fare ciò, Akutagawa narra la ricostruzione di un crimine che resta insoluto. Ambientata in epoca medievale, la novella racconta dell'omicidio di un samurai del distretto di Wakasa, chiamato Kanazawa no Takehiro. Il primo ad essere interrogato è il taglialegna che aveva trovato il cadavere in un boschetto, seguito poi dall'interrogatorio di un monaco viaggiatore. Da entrambe le testimonianze, si scopre che insieme alla vittima c'era una donna. Dall'interrogatorio di un'anziana donna si scoprono l'identità della vittima e della donna dispersa, poiché sostiene si tratti di sua figlia. Segue l'interrogatorio di una guardia che indica come sospettato un famoso ladro di nome Tajōmaru. L'uomo confessa il delitto, raccontando di aver visto la coppia e di essere rimasto folgorato dalla bellezza della donna, desiderando di possederla. Dopo aver condotto entrambi nel boschetto, Tajōmaru assalì l'uomo, lo legò ad un albero e fece sua la donna con la forza. Dopo averla posseduta, confessa che non aveva intenzione di uccidere il marito, poiché ormai aveva ottenuto quello che voleva. Aggiunge, che era stata proprio la

donna a pregarlo di uccidere il samurai, affermando che uno dei due uomini doveva morire, perché l'essere stata posseduta da entrambi rappresentava per lei una vergogna peggiore della morte. Deciso a fare di lei la sua donna, Tajōmaru slegò il marito e lottò con lui, uccidendolo. Quando si girò verso la donna, non la trovò più; probabilmente era fuggita mentre i due uomini duellavano. Dopo la confessione di Tajōmaru, è la volta della moglie del samurai, di cui non viene mai rivelato il nome, ma presentata come "una donna venuta al tempio di Kyōmizu" (SAMMARCO 1971: 167). La donna afferma che, dopo essere stata violentata, e dopo che Tajōmaru si era allontanato, guardando il marito era rimasta sconvolta poiché lui le aveva rivolto uno sguardo pieno di disgusto e disprezzo, colpevolizzandola per essere stata posseduta da un altro uomo. La donna sostiene allora di aver proposto al marito di morire insieme e che lui aveva accettato. Dopo averlo pugnalato, tuttavia, per quanto ci avesse provato, la donna non era riuscita a togliersi la vita. Il racconto si conclude con la versione dello spirito del defunto che parla per bocca di una fattucchiera. Lo spirito racconta che dopo aver posseduto la moglie, il ladro cercò di consolare la donna disperata, proponendole di andare con lui invece di restare con il marito. La donna accettò e chiese a Tajōmaru di uccidere il samurai. Questa richiesta sorprese non solo l'uomo, ma anche il bandito. A questo punto, mentre il ladro chiedeva al samurai ancora legato all'albero cosa doveva farne della donna, se ucciderla o lasciarla in vita, lei ne approfittò per fuggire. Dopo aver tagliato le corde che legavano il marito, Tajōmaru corse dietro alla donna, lasciando l'uomo da solo. Profondamente ferito dalle parole della moglie, Takehiro si tolse la vita con un pugnale. Poco dopo, nel momento in cui vita e morte si confondono, l'uomo sentì qualcuno sfilare il pugnale dal petto, ponendo così fine alla sua vita.

Il romanzo *Leviatano* presenta la stessa struttura del racconto di Akutagawa. I punti di vista dei vari personaggi, sebbene non siano riportati nella forma di interrogatori, ma riproponendo diversi generi letterari e tipi di narrazione, ricostruiscono stralci e versioni della verità, influenzati dalla loro psicologia, dalla loro visione del mondo, ma anche viziati da pregiudizi e stereotipi. Nessuna delle versioni e delle testimonianze dei personaggi di Akunin può essere considerata una verità assoluta, sebbene sia attendibile e, proprio come nel racconto di Akutagawa, anche in *Leviatano* ognuna delle voci coinvolte nella narrazione può essere considerata un potenziale colpevole del crimine. Tuttavia, poiché *Leviatano* non è un racconto

metafisico ma un romanzo giallo, nel finale il malfattore viene smascherato da Fandorin. La scoperta del colpevole segue dunque i dettami del genere del *detektiv* che *Nel boschetto* sono solo una debole eco, poiché coperti e surclassati dalla portata ideologica racchiusa nel racconto e nell'universo artistico di Akutagawa.

Il racconto *Shigumo*, pubblicato prima nell'opera *Storie dal cimitero* del 2005, si ispira alla produzione di San'yūtei Enchō, autore di letteratura popolare, in particolare di opere umoristiche e racconti in cui figurano mostri e fantasmi del folclore giapponese. L'ispirazione per il demone Shigumo prende forma dagli enormi ragni che l'Autore scorge durante una visita al Gaikokujin bochi (外国人墓地), il cimitero per stranieri situato nella città di Yokohama e ambientazione della vicenda. L'idea per il personaggio di Meitan, apparentemente assassinato dalla misteriosa creatura, ha invece origine da un italiano lì sepolto, un certo Carlo de Nembrini, morto a Yokohama nel 1903, un marchese discendente dei Gonzaga di Mantova che, a quanto pare, si innamorò del Giappone e si convertì al Buddismo, adottando addirittura un nome monastico (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2011: 163-166).

Il racconto si apre con il funerale di un ex funzionario dell'Impero russo convertitosi al Buddismo che aveva assunto il nome di Meitan, ovvero "Cercatore della Luce", allegoria del suo desiderio di trasformarsi in un Buddha. Erast Petrovič è l'unico straniero presente, vestito di nero in un mare di bianco, colore tradizionalmente associato al lutto nelle religioni orientali. Tuttavia, anche la presenza autoctona è esigua a causa delle strane e macabre voci che circolano riguardo alla morte di Meitan. La sua storia è alquanto peculiare, poiché l'uomo aveva rinnegato l'ortodossia, il suo rango nobiliare e la cittadinanza russa, scegliendo Meitan come nuovo nome e prendendo il cognome della moglie giapponese, attirando su di sé il disdegno e l'avversione dei suoi compatrioti. La nascita della figlia Akiko aveva tuttavia condotto l'uomo ad una decisione drastica: nata con le gambe paralizzate, la piccola era stata costretta sin dalla nascita a vivere su una carrozzina. Considerandosi colpevole della sfortunata condizione della figlia e riconducendo l'origine della paralisi ad una sua vecchia malattia, Meitan aveva deciso di rinchiudersi in un monastero della setta

Shingon³⁸⁵, allontanandosi dunque dalla sua famiglia. Al funerale sono presenti la moglie Satoko, la piccola Akiko e, tra gli altri, Emi Terada, una donna con il corpo di bambina. L'atmosfera del racconto appare sin dal principio lugubre e, se consideriamo anche il custode del cimitero per occidentali a cui la gamba mancante è stata sostituita con una gamba di legno, costellato da diverse forme di disabilità. Al funerale, Fandorin scopre che la morte di Meitan sarebbe stata causata da una misteriosa creatura mutaforma chiamata Shigumo. Deciso a non credere a queste voci insensate e intrise di infondate superstizioni, Erast Petrovič inizia la sua indagine. La vedova racconta che il giorno della morte di Meitan era domenica, unico giorno della settimana in cui potevano vedersi. Mentre lo aiutava a fare il bagno all'esterno del monastero, Satoko aveva scorto in prossimità del Gaikokujin bochi un'alta figura vestita con una lunga tonaca nera che dall'aspetto sembrava un monaco errante *komusō*³⁸⁶ con in testa un *tengai*³⁸⁷. Nonostante la nebbia di quella sera non le permettesse di vederlo bene, sembrava che il monaco fluttuasse e, guardando meglio, notò non solo che non aveva la testa, ma che anche la tunica era vuota. Colta da questa visione, Satoko svenne e, al suo risveglio, trovò Meitan ormai morto. A questo punto, Emi Terada fornisce una sua testimonianza sull'esistenza del mostro Shigumo, creatura mutaforma che succhia il sangue delle sue vittime sino a prosciugarle. Se Satoko è sopravvissuta all'attacco, sostiene, è semplicemente perché Shigumo divora le vittime che lo hanno guardato negli occhi, ma la donna era fortunatamente svenuta, salvandosi. Emi racconta allora di aver visto il mostro quando era bambina. Da enorme ragno, questi aveva assunto delle fattezze quasi umane, prendendo la forma di un monaco dalla tunica nera, ma con il braccio che assomigliava alla zampa di un ragno. La donna sostiene di essersi salvata solo grazie al russare dell'infermiera che dormiva al suo fianco. Di conseguenza, Shigumo non era riuscito a ucciderla, ma aveva succhiato abbastanza

³⁸⁵ Il Buddismo Shingon (真言), anche noto come *Kongōjō* (金剛乘), lett. "veicolo di diamante", è l'insieme delle branche giapponesi del Buddismo tantrico. Conosciuto anche come Buddismo Vajrayāna, nonostante sia considerato da molti come un ulteriore Veicolo, nella pratica adotta molti concetti del Buddismo Mahāyāna, tuttavia estremizzandoli.

³⁸⁶ I *komuso* (虚無僧), "monaci del vuoto", erano soliti suonare per allietare sofferenze e malattie. Il loro volto era coperto dal *tengai* per conferire un carattere anonimo al suonatore, così da rappresentare l'assenza dell'animo.

³⁸⁷ Il *tengai* (天蓋) è un copricapo tradizionale giapponese simile ad un cesto di paglia realizzato ad intreccio utilizzato dai *komuso*.

sangue da impedire al suo corpo di crescere. Deciso a non credere ad una spiegazione tanto irrealista, Fandorin continua ad indagare e, più prosegue nella sua indagine, più si rende conto che non c'è nulla di magico o misterioso in questo omicidio. La colpevole, infatti, non è altri che Satoko, sebbene il suo gesto nasconda molto più di quello che mostra. La donna confessa che Meitan si era reso conto che non poteva diventare un Buddha e per questo aveva deciso di ritornare dalla sua famiglia. Tuttavia, deciso a vivere con la moglie una vita serena, l'uomo aveva organizzato il trasferimento della piccola Akiko in un orfanotrofio per bambini disabili situato a Hong Kong. All'origine dell'omicidio vi è dunque un atto di profondo amore, mosso dal desiderio di Satoko di non essere separata dalla sua bambina. Paradossalmente, il colpevole, il vero malvagio della storia non è né il mostruoso Shigumo, né Satoko, ma proprio la vittima, un uomo che stava cercando di diventare Buddha. Poiché denunciare Satoko significherebbe privare Akiko di sua madre, cancellando così gli sforzi della donna, e poiché, nonostante ne avesse avuto l'occasione, ella non aveva ucciso Fandorin, consapevole che avrebbe potuto smascherarla, Erast Petrovič decide di lasciarla libera.

Risulta, a nostro avviso, emblematico che il tributo all'opera di San'yūtei Enchō è racchiuso nell'associazione tra realtà e leggenda cristallizzata nel mostro Shigumo, una creatura frutto della fantasia di Boris Akunin. Il mostro, infatti, non è uno *yōkai*³⁸⁸ della tradizione giapponese, ma un mostro inventato dall'Autore, probabilmente ispirato a Tsuchigumo (土蜘蛛), lett. "ragno della terra", un ragno gigantesco, mostruoso e intelligente, capace di assumere forme umane per trarre in inganno le sue prede. Nonostante la natura fittizia del demone, Akunin rielabora la capacità di San'yūtei Enchō di utilizzare le creature del folklore nella letteratura giapponese per dipingere complicati racconti in cui fantasmi, spettri e mostri non sono altro che proiezioni degli istinti umani, spesso repressi, in particolare violenza e vendetta. L'avvio delle riforme promosse dalla *Bunmei Kaika* in epoca Meiji costrinse Enchō a adattare la sua produzione a un mondo in cui, in nome del progresso, le credenze popolari, le leggende e le storie di fantasmi venivano stigmatizzate allo scopo di porre una vera e propria censura alla fantasia e alle emozioni che questi racconti potevano

³⁸⁸ Gli *yōkai* (妖怪) sono creature soprannaturali della mitologia giapponese. Alcuni sono considerati creature malevoli e maliziose, portatrici di sfortuna per coloro che li incontrano, altri si racconta siano benevoli e portatori di fortuna.

suscitare. Egli riuscì, tuttavia, nell'impresa di rappresentare nelle sue opere sia l'irreale e l'irrazionale attraverso i fantasmi e gli spettri, allegoria delle passioni e delle pulsioni umane, sia la razionalità tanto richiesta dagli intellettuali dell'epoca. Lo Shigumo di Akunin non è altro che un agglomerato di oscurità e negatività che non corrisponde al crimine o all'omicidio, ma all'animo di Meitan, intenzionato a disfarsi della figlia. Il demone si impone allora come manifestazione del suo peccato e non del gesto di Satoko, come conferma il nobile atto di perdono di un uomo onorevole come Fandorin, che sceglie di proteggere la donna, invece di accusarla dell'omicidio e consegnarla alle autorità. Nei racconti di Enchō, i fantasmi si affermano infatti come manifestazione concreta e tangibile della natura interiore di chi compie un'azione malvagia (MASTRANGELO 2007: 109). Anche nel racconto di Akunin vediamo questa coesistenza tra fantasia e realtà, poiché, sebbene si scopra che Shigumo non ha ucciso Meitan, e che l'omicidio è stato compiuto da un essere umano, la sua esistenza non è del tutto confutata, come simbolicamente suggerisce la storia di Emi Terada.

L'intertexto giapponese è dunque onnipresente e si manifesta a tutti i livelli del testo akuniniano. L'utilizzo di trame e motivi noti, citazioni esplicite e implicite, allusioni, parafrasi, *pastiche*, imitazione e parodia è frutto di una coscienza citazionale consapevole. Boris Akunin entra deliberatamente in dialogo con la letteratura precedente, in un gioco metaletterario e metatestuale, in cui due nuclei, quello della letteratura russa e quello della letteratura giapponese, si fondono indissolubilmente in un connubio che sintetizza il suo credo artistico.

3.1.2 Intertestualità e costruzione degli eroi

L'intertexto giapponese partecipa attivamente alla costruzione dei personaggi di Akunin, rendendoli completamente o solo parzialmente echi di eroi letterari o della cultura di massa nipponica, palinsesti capaci di evocare non solo la tradizione da cui traggono ispirazione, ma affermandosi soprattutto come compendio della poetica dell'Autore.

L'esempio più evidente e meglio costruito è l'antagonista del primo volume del romanzo *Il Carro di Diamante*, ovvero Vasilij Aleksandrovič Rybnikov.

L'appropriazione del materiale “altrui” inaugura allora una sfrenata giustapposizione tra la poetica di Boris Akunin e quella di Kuprin, risultando in un personaggio emblematico. Il capitano Rybnikov costituisce infatti una citazione diretta dell'omonimo protagonista del racconto *Il tenente-capitano Rybnikov* del 1905, una spia giapponese che impersona un cittadino russo, sfruttando a suo vantaggio la diversità etnica e razziale che caratterizza la Russia e, al contempo, fornendo una tipica rappresentazione del giapponese come nemico perché cristallizzazione del concetto di “pericolo giallo”. Altrettanto evidente è il palinsesto del racconto di Kuprin che costituisce l'incipit del volume “Cacciatore di libellule”. Definendo il primo volume del suo denso romanzo una fanfiction³⁸⁹ del racconto di Kuprin, Akunin ripropone anche nella sua opera l'idea che un giapponese possa apparire russo, una possibilità che già all'epoca di Aleksandr Ivanovič aveva sollevato molte opposizioni dalla critica. Anche nel romanzo *Il Carro di Diamante* la realtà multietnica della Russia viene utilizzata come espediente per veicolare i sentimenti contrastanti che emergono da questa immagine. I personaggi di Akunin si dimostrano, infatti, estremamente turbati dall'idea che un giapponese possa essere confuso con un membro di qualche minoranza etnica nativa della Siberia. Il Rybnikov di Akunin, come quello di Kuprin, viene allora percepito innanzitutto per la sua alterità, sebbene la sua presenza sia razionalizzata in schemi familiari che in apparenza annullano la distanza culturale tra l'“Io” e l'“Altro”, poiché prima di essere smascherato da Fandorin, Rybnikov viene spesso scambiato per un calmuco. La sovrapposizione tra l'identità russa e quella giapponese raggiunge la sua massima espressione con il personaggio di Akunin, poiché la sua etnia è mista, nato da madre giapponese e padre russo. La peculiarità dell'identità di Rybnikov è evidenziata dal netto contrasto con cui l'Autore descrive i personaggi russi e quelli giapponesi. Nel confronto tra le due culture, Akunin tende a descrivere negativamente il popolo russo, mentre è più clemente con il suo antagonista. Le falle nella corrotta burocrazia russa vengono abilmente sfruttate da Rybnikov, fermato solo da Fandorin, un individuo spiritualmente meticcio quanto lui. Al contempo, Akunin evidenzia le discriminazioni e l'atteggiamento razzista e xenofobo

³⁸⁹ Boris Akunin, “Pereizdanie Fandorina”. L'articolo è consultabile al seguente link: <https://babook.org/posts/2561> [ultima consultazione febbraio 2026].

subito dalla spia prima e, soprattutto, dopo lo smascheramento, reso attraverso l'utilizzo di uno specifico linguaggio discriminatorio che, come abbiamo visto nel capitolo precedente (cfr. § 2.1), era ampiamente diffuso negli anni della Guerra russo-giapponese. L'atteggiamento neutrale di Fandorin e il rispetto che dimostra per la cultura giapponese sono manifesto del credo autoriale, deciso a criticare il passato. L'eroe akuniniano assume allora il ruolo di modello morale e di eroe ideale, nonché di specchio riflettente, poiché rende più evidente il contrasto tra il suo atteggiamento neutrale e quello invece discriminatorio degli altri personaggi. Il grande paradosso è proprio l'etnia mista di Rybnikov, discriminato perché giapponese, sebbene in parte sia anche russo. L'inganno, la sovrapposizione e l'alternarsi dell'identità ora russa, ora giapponese, evidente nell'atteggiamento del Rybnikov akuniniano, lo rende un personaggio fuorviante e contraddittorio, capace di ingannare non solo gli altri personaggi, ma anche i lettori. L'innegabile tocco di originalità di Akunin emerge nelle capacità di spionaggio del suo eroe, non semplice spia giapponese, ma un *ninja*, abile ed elusivo ingannatore capace di azioni straordinarie. L'originalità interpretativa del nostro Autore intreccia il simulacro del Rybnikov di Kuprin nell'ordito di trama dell'opera, trasfigurandolo in elemento di congiunzione tra i due volumi del romanzo. La sua storia si dipana, infatti, tra passato e presente, riuscendo a superare i confini spazio-temporali ed emergendo come centro gravitazionale dell'intreccio narrativo. È lui il "cacciatore di libellule", è la sua identità che deve essere rintracciata "tra le righe" del romanzo e, infine, è lui a rappresentare la più fedele aderenza al "credo del Carro di Diamante". Lo scontro tra padre e figlio, in cui Fandorin è all'oscuro della vera identità di Rybnikov, apre invece ad una partecipazione emotiva del lettore e contribuisce ad aumentare la tensione del romanzo.

Significativa, oltretutto, è la manipolazione di Akunin del materiale di partenza che emerge in un personaggio la cui identità russa è costruita in modo volutamente artificiale, tale da rendere evidente che, sebbene sia per metà russo, Rybnikov sta abilmente recitando un ruolo. La conoscenza della letteratura russa – come testimoniano le citazioni di Puškin – e di modi di dire e proverbi russi, se ad uno sguardo superficiale sembra enfatizzare la sua identità russa, in realtà si rivela progressivamente frutto di una maschera ben costruita, nient'altro che un'interpretazione ben congegnata di come i russi immaginano di essere stereotipati.

Appare allora evidente che l'identità mista di Rybnokov è in realtà solo apparente. Cresciuto e vissuto in Giappone, la sua identità di riferimento è quella giapponese, mentre quella russa, per quanto fedele, conserva la sua essenza artificiale. L'esperienza di Vasilij Aleksandrovič sembra allora restituire sulla pagina la vita di Akunin. Sebbene etnicamente georgiano, egli ha conosciuto nient'altro che la lingua e la cultura russa nella sua vita, tale che l'unica identità che rivendica è proprio quella russa. Entrambi, allora, non oscillano tra due identità diverse, ma si identificano in un'unica identità fissa che prescinde da classificazioni sulla razza e l'etnia. L'unico personaggio di origine mista sembra essere Fandorin, capace di interpretare sia i caratteri dell'identità russa, sia quelli dell'identità giapponese, pur non avendo alcun legame di sangue con il Giappone. La produzione di Akunin concepisce allora l'idea di razza unicamente come un costrutto sociale e culturale, e non come categoria biologicamente stabilita (GALVANE 2010: 76-77). Come si è cercato di evidenziare nel capitolo precedente (cfr. § 2.1), Akunin iscrive nella sua produzione la sua personale interpretazione dei fenomeni discriminatori nei confronti dei popoli dell'Asia del presente e del passato. Fin dalle prime righe del romanzo, la sua critica è intrisa di ironia, poiché rivendicata attraverso un personaggio che non è unicamente giapponese, ma anche russo. Akunin intesse allora un gioco di prospettive ribaltate in cui i personaggi russi definiscono Rybnikov una "scimmia strabica", ignari che condivide con loro parte della sua identità (GALVANE 2010: 80-82). Creando un personaggio che è etnicamente sia russo che giapponese e che, allo stesso tempo, finge di impersonare un cittadino dell'Impero, Akunin presenta un'immagine ancora più ingannevole, dissacrante parodia dei timori scaturiti dall'idea di "pericolo giallo" e dell'immagine negativa dei giapponesi che costella la letteratura russa.

L'identità russa e giapponese si intrecciano così in profondità che la costruzione del personaggio di Rybnikov costituisce, oltretutto, il simulacro di una figura poco nota della storia giapponese, ma particolarmente emblematica e cara ad Akunin, di cui è venuto a conoscenza quando studiava in Giappone negli anni '70³⁹⁰. L'identità giapponese dell'eroe trae linfa vitale da un *gunjin* (軍神), lett. "dio della guerra", una

³⁹⁰ Boris Akunin, "Japonskij bog". L'articolo è consultabile al seguente link: <https://borisakunin.livejournal.com/136345.html?ysclid=macledwx91991344629> [ultima consultazione febbraio 2026].

di quelle figure venerate in Giappone, perché si ammira la loro morte avvenuta eroicamente in battaglia. Rybnikov assume le fattezze di una versione in filigrana del capitano Hirose Takeo, un ufficiale di marina, nonché *judoka* di talento, unanimemente considerato un uomo d'onore. Poiché parlava fluentemente il russo, divenne una spia nell'Estremo Oriente russo prima della Seconda guerra mondiale e poi prestò servizio a San Pietroburgo, dove sviluppò un profondo amore per la Russia. Quando scoppiò la guerra, il Capitano di Terzo Rango Hirose si trovava nei pressi di Port Arthur. Morì nella prima fase delle ostilità all'età di trentacinque anni. Divenne un *gunjin* poiché si offrì volontario per comandare una nave carica di esplosivo che avrebbe dovuto sabotare Port Arthur. La missione, tuttavia, fu infruttuosa e l'equipaggio, composto da volontari, fu costretto a ritirarsi rapidamente. Erano quasi fuori dalla portata dei bombardamenti, quando Hirose notò che uno degli uomini era disperso: rimase sulla nave abbandonata e fuori controllo, deciso a non andarsene finché non avesse scoperto cosa fosse successo al marinaio. Sebbene avesse tutta l'autorità per affidare questo incarico ad un suo sottoposto, l'uomo perlustrò la nave da cima a fondo alla ricerca del membro dell'equipaggio scomparso. Fu una granata ad ucciderlo mentre era ancora alla ricerca del disperso. L'eco delle sue gesta riecheggiò sino in patria, dove fu promosso a capitano di secondo grado, gli fu conferito il sesto *dan* di judo e fu proclamato "*gunjin*". La sua memoria è ancora viva poiché un vero eroe e dio della guerra non è colui che ha massacrato un'orda di nemici, ma colui che dà la vita per i propri amici. Come Hirose, il Rybnikov di Akunin mostra durante tutto il corso della narrazione un indomito coraggio nel seguire il proprio credo e la propria morale, incurante del pericolo e della possibilità di morire.

I personaggi di Akunin sono dunque creati secondo un preciso disegno, frutto di combinazioni alchemiche tra eroi letterari, divinità della guerra e personaggi della cultura di massa. Vorremmo soffermarci a questo punto su un personaggio emblematico del romanzo *F.M.*, simulacro del protagonista di un noto manga/anime:

Vicino al tavolo, con le mani ripiegate in grembo, sedeva uno spaventapasseri dall'aspetto strano: capelli bianchi sotto le spalle, una maschera da cane dal muso lungo e un kimono rosso. [...]

Lo spaventapasseri si inchinò cerimoniosamente ed estrasse un biglietto da visita dall'ampia manica.

Da un lato era tutto scritto in geroglifici, mentre dall'altro, stampato in russo, c'era l'incomprensibile parola "INUYASHA". In più un logo colorato: esattamente la stessa figura metà cane e metà umana, con i capelli bianchi e un kimono rosso³⁹¹ (AKUNIN 2013d: 495–496).

Impegnato nella ricerca del manoscritto perduto di Dostoevskij, l'antieroe del romanzo *F.M.* della serie *Le avventure del maestro* assume diverse identità; tra queste, la più rilevante ai fini della nostra ricerca è quella di Inuyasha, il mezzodemone cane protagonista dell'omonimo manga di Takahashi Rumiko. È sorprendente notare che qui Akunin plasma un personaggio che indossa un mediocre costume che si ispira all'aspetto caratteristico di Inuyasha: indossa un *kimono* rosso sangue e una parrucca lunga e bianca. La maschera di cane, apparentemente indossata per ricreare la natura canina e demoniaca del personaggio, corrisponde invece ad un astuto stratagemma per nascondere la sua vera identità, nonché a mettere in scena una scadente imitazione di un giapponese. Realtà e finzione, inganno e cosplay si intrecciano in uno stratificato gioco di menzogne magistralmente orchestrato per impadronirsi del manoscritto. Così, come in una farsa o in una fiera del fumetto, l'attore/cosplayer di Inuyasha ne imita atteggiamenti e movenze, modulando la sua voce e ricreando la caricatura di un accento giapponese. L'identità già di per sé artificiale assume a sua volta una maschera, recita anch'essa un ruolo, poiché questo "Inuyasha" si finge dipendente di una casa editrice giapponese, interessata a pubblicare il manoscritto segreto di Dostoevskij. Risulta ancora più interessante, a nostro avviso, l'interazione tra questo antieroe "mutaforma" e il personaggio di Valera Rasstrigin, impiegata della casa editrice "Kul'turtreger" che detiene i diritti del manoscritto della prima versione di *Delitto e castigo* mai pubblicata. Valera è l'archetipo di tutta una tradizione contemporanea che tende ad esotizzare e immaginare il Giappone come una terra mitologica, perché influenzata da stereotipi e conoscenza superficiale. Nel rivolgersi al finto Inuyasha e scambiandolo per una donna a causa dei capelli lunghi, Valera usa l'onorifico *-san*, ma

³⁹¹ Testo originale: «Возле стола, чопорно сложив руки на коленях, восседало невиданное чучело: белые космы ниже плеч, длинномордая собачья маска и красное кимоно. [...]

Чучело церемонно поклонилось, достало из широкого рукава визитную карточку.

Там с одной стороны всё было иероглифами, а с другой по-русски напечатано непонятное слово «ИНУЯСЯ». Плюс цветной логотип: точно такая же полусобака-получеловек в белых космах и в красном кимоно».

cade ingenuamente nell'inganno della maschera, giustificata dall'antieroe come una specifica policy della sua azienda. La donna crede alla spiegazione senza porsi ulteriori domande, perché “è risaputo che i giapponesi adorano ogni tipo di uniforme. Valera aveva letto da qualche parte che da McDonald's i camerieri sono vestiti da hamburger”³⁹² (AKUNIN 2013d: 497–501). L'accento, poiché artificiale ed eccessivamente forzato, crea comici fraintendimenti, frutto di un espediente comico del *qui pro quo* sapientemente costruito:

— Casa pubblica, — disse il cane con un inchino e ridacchiò di nuovo.
Valera inizialmente rimase spiazzata, poi rise. Capi: era così che aveva tradotto “publishing house”.
— “Casa pubblica” è fantastico. Solo che in russo la traduzione corretta è “casa editrice”³⁹³ (AKUNIN 2013d: 497).

Lo scambio assurdo ma, allo stesso tempo, del tutto sensato, rappresenta simbolicamente quello che intendiamo identificare come leitmotiv dell'interazione tra “Inuyasha” e Valera, un flusso ininterrotto di assurdità che non insospettisce minimamente la donna. Ogni stramberia – il *kimono*, la lunga parrucca bianca, la maschera, l'accento artificiale – è etichettata come “giapponese” e dunque metafora di una cultura lontana e mistica, accettata proprio in virtù dell'alterità che rappresenta. Persino la possibilità che il manoscritto di una delle opere più note della letteratura russa venga pubblicata per la prima volta in Giappone e non in Russia trova un'apparente spiegazione logica:

— Volete pubblicarlo prima in Giappone? — si addolorò Rasstrigin. — So che li amate Dostoevskij. Le sue opere complete sono state tradotte quattro volte. O addirittura cinque. È un peccato, naturalmente. Ma non ci si può fare niente: è un diritto dell'editore³⁹⁴ (AKUNIN 2013d: 500).

³⁹² Testo originale: «Известно, что японцы обожают всякую униформу. Валера где-то читал, что у них в «Макдональдсе» официанты гамбургерами наряжены».

³⁹³ Testo originale: «— Публишный дому, — с поклоном сказала собака и снова подхихикнула. Валера сначала опешил, а потом засмеялся. Понял: это она так «publishing house» перевела. — «Публишный дом» — это супер. Только по-русски правильно говорить «издательство»».

³⁹⁴ Testo originale: «— Хотите сначала в Японии напечатать? — огорчился Расстригин. — Я знаю, у вас там любят Достоевского. Четыре раза собрание сочинений переводили. Или даже пять. Жалко, конечно. Но ничего не попишешь — право публикатора».

Tuttavia, la maschera inizia a creparsi quando appare chiaro che “Inuyasha” ha raggiunto il suo obiettivo. Ottenuto il manoscritto, la farsa si incrina, così da permettere ad un fioco raggio di verità di trapelare dalle fessure della maschera, da cui Varvara ha la sensazione di scorgere degli occhi che non sembrano affatto dalla caratteristica forma a mandorla dei giapponesi. Per di più, ottenuto il manoscritto, nel salutare l’impiegata, “Inuyasha” parla in russo perfetto e privo di accento.

L’artificio e la farsa, il concatenarsi di identità artificiali vengono definitivamente smascherati al momento dello scontro finale tra “Inuyasha” e Nicholas Fandorin. L’arrivo del demone cane è anticipato da una melodia sconosciuta, cantata dal misterioso personaggio:

Fandorin e la sua assistente si voltarono di scatto. Una strana creatura si stava avvicinando lentamente da un angolo buio: una parrucca bianca, un kimono rosso e, al posto del volto, una maschera da cane con le orecchie a punta. — “Itsuwari ya, uso wo matoni, tachisukumu koe mo naku...” — cantava la creatura [...] ³⁹⁵ (AKUNIN 2013d: 551).

“Inuyasha”, in linea con la teatralità farsesca mostrata fino ad ora, entra in scena cantando una melodia giapponese. Il motivo intonato è la sigla di chiusura della seconda stagione dell’anime, “Fukai mori” della band giapponese Do As Infinity. È in questo momento della trama che viene fornita la soluzione del gioco con il lettore in un disvelamento di riferimenti:

— Sono Inuyasha, il cane demone giapponese. Non hai visto l’anime? È fantastico. E anche la canzone. — Con inaspettata agilità, schivò l’attacco di Valja, saltò su un tavolo, poi su un altro, e ricominciò a canticchiare la sigla. — “Bokutachi wa samayoi nagara ikite yuku doko made mo...” ³⁹⁶ (AKUNIN 2013d: 554).

La farsa e l’imitazione si snodano allora sul piano visivo, linguistico e acustico, nonché nelle movenze e nelle tecniche di combattimento. “Inuyasha” combatte con una spada

³⁹⁵ Testo originale: «Фандорин и его помощница резко повернулись. Из темного угла неторопливо надвигалось диковинное существо: белый парик, красное кимоно, вместо лица — остроухая маска собаки. — «Ицувари я, усо-о матои, татисукуму коэ мо наку...» — подпело песне существо голосом Олега». Traduzione del verso della canzone: “Avvolto nell’inganno e nelle bugie, resto lì senza parole”.

³⁹⁶ Testo originale: «— Я Инуяся, японский пес-демон. Не смотрела мультик? Классный. И песня из него. — С неожиданной ловкостью он увернулся от атакующей Вали, вскочил на стол, оттуда на другой и снова подпел саундтреку. — «Бокутати ва самаё-инагара икитэ ику доко мадэ мо...»». Traduzione del verso della canzone: “Viviamo le nostre vite vagando, per sempre”.

di legno simile a quella utilizzata in discipline come il *kendo*, imitando il protagonista del manga che, invece, combatte utilizzando una potente spada demoniaca chiamata Tessaiga. Poiché creatura metà umana e metà demoniaca, Inuyasha ha poteri, capacità e resistenza fisica decisamente superiori a quelli di un comune essere umano, rendendo la missione di imitarlo particolarmente difficile per l'antagonista di Akunin. Ad esempio, il falso Inuyasha indossa delle scarpe dotate di molle sulle suole che, in teoria, dovrebbero permettergli di compiere salti simili a quelli dell'originale. Così, nello spazio tra un'iperbole e l'altra, l'Autore inserisce magistralmente codici interpretativi utili a comprendere il personaggio pur nella sua eccentricità, consapevolmente messa in rilievo da Akunin:

— “Fukai, fukai mori no oku ni...” [...].
 — “Fukai, fukai mori no oku ni ima mo kitto, okizari ni shita kokoro kakushiteru yo...”. “Fukai mori” in giapponese significa “foresta fitta”, “boschetto”, — spiegò. — È come se la canzone fosse stata scritta su di me. Parla di un cuore solitario che si secca e arrugginisce in una foresta molto oscura. E anche del tempo, che improvvisamente è impazzito”³⁹⁷ (AKUNIN 2013d: 555-562).

La canzone che pervade la scena del confronto tra “Inuyasha” e Nicholas Fandorin si articola come allegoria della storia personale dell'antagonista, manifesto della solitudine a cui l'ha costretto la sua patologia mentale. Assurdità, parodia, imitazione e farsa impregnano e invadono la prosa di Akunin, in una narrativa che unisce sacro e profano, capolavori della letteratura russa e capolavori del disegno giapponese. Il personaggio di “Inuyasha” nasce dalla curiosità di Akunin (cfr. § Appendice 1) di scrivere un romanzo in cui associare Dostoevskij e gli anime e i manga, dopo aver saputo dell'esistenza della versione manga de *I fratelli Karamazov*. È stato l'esperto da lui assunto a consigliargli il personaggio di Inuyasha che si rivela componente particolarmente in linea con la trama del romanzo³⁹⁸. L'intreccio procede in un

³⁹⁷ Testo originale: «— «Фукай, фукай мори-но оку-ни...» [...]

— «Фукай, фукай мори-но оку ни шла мо китто окидзари-ни сита кокоро какуситэру ё...». «Фукай мори» это по-японски «густой лес», «чаща», — объяснил он. — Песня будто обо мне написана. Там про одинокое сердце, которое сохнет и ржавеет в темном-претемном лесу. И еще про время, которое вдруг взяло и свихнулось». Traduzione dei versi della canzone: “Nel folto di una profonda, profonda foresta // Nel folto di una profonda, profonda foresta, di certo, il cuore che ho abbandonato si nasconde ancora lì”.

³⁹⁸ A riguardo, riteniamo sia interessante evidenziare che il primo club russo di appassionati di anime e manga – nato nel 1996 – si chiamava R.An.Ma, perché ispirato al manga *Ranma ½* di Takahashi Rumiko, autrice di *Inuyasha*.

continuo oscillare tra passato e presente attraverso l'elemento del manoscritto di *Delitto e castigo*. Altrettanto posto nella convergenza tra spazio e tempo, il manga *Inuyasha* racconta le avventure del mezzodemone Inuyasha e di Kagome, una ragazza di quindici anni della nostra epoca che, caduta per errore nel pozzo custodito nel tempio di famiglia, finisce teletrasportata indietro nel tempo, fino all'epoca Sengoku, in un Giappone vessato dalla guerra tra stati e da malvage creature demoniache. La solitudine dell'"Inuyasha" di Akunin è speculare a quella del protagonista del manga di Takahashi che, prima di conoscere Kagome, allontanato sia dagli umani che dai demoni per la sua natura "a metà", non aveva conosciuto nient'altro che rifiuto e solitudine. Nel finale, tuttavia, per l'eroe di Akunin non c'è assoluzione, destinato a restare incatenato dalla sua patologia e dalla sua solitudine.

Colpisce constatare che entrambi i personaggi, Rybnikov e "Inuyasha", costruiti a partire dai simulacri più improbabili, non assolvono una particolare o una specifica funzione narrativa, oppure stilistico-formale. Ciò che, invece, appare evidente è la sperimentazione, il desiderio di mettere alla prova la natura simbolica dei testi e la capacità di unire culture e letterature per reinterpretare la tradizione. Immersi e intricatamente connessi alla sua produzione, i riferimenti alla letteratura e alla cultura giapponese insegnano a vedere nel familiare qualcosa di nuovo, a distruggere stereotipi e a trovare ancora sorpresa anche in ciò che si credeva di conoscere.

3.2 I riferimenti alla spiritualità giapponese: il concetto di *michi* come alternativa al sistema di valori dell'uomo occidentale

I romanzi di Boris Akunin sono costellati da personaggi la cui psicologia e il modo di agire rielaborano idee e concetti spirituali e filosofici di cui sono intrise e traboccanti la cultura e la società giapponese, stratificazione di valori e costrutti sociali affermatasi nel tempo e divenuti parte dell'identità nipponica. Tracciare, analizzare e studiare il codice morale e comportamentale giapponese – frutto di una spiritualità di lunga e antica tradizione – che si iscrive nei suoi eroi ci permette di delineare e ricostruire l'ideologia dell'Autore, fondamentale per comprendere la sua visione del

mondo. L'insieme di riferimenti alla spiritualità e alla filosofia giapponese emerge innanzitutto come manifestazione di un percorso di miglioramento e crescita intrapreso dagli eroi. Questo suggerisce che Akunin intende la filosofia e la spiritualità orientali come capaci, più della filosofia e della metafisica occidentale, di sublimare l'animo umano:

Il segreto di ogni impresa difficile è semplice: bisogna considerare la difficoltà non come un male, ma come una benedizione. Dopotutto, la gioia più grande per un uomo nobile è superare le imperfezioni della propria natura. Questo è ciò su cui si dovrebbe riflettere quando le imperfezioni sono particolarmente dolorose [...] ³⁹⁹ (AKUNIN 2014a: 56).

Secondo la saggezza orientale le difficoltà che si presentano nel percorso della vita permettono all'individuo di perfezionare la sua anima così da poter aspirare a raggiungere la versione migliore di sé. Ogni arte, sia questa orientata a migliorare il corpo, oppure a curare lo spirito assume la funzione di rito che serve a sublimare l'individuo. Vivere correttamente e nutrire lo spirito attraverso pratiche e rituali spesso arcaici infonde all'esistenza quotidiana bellezza e armonia. La sublimazione dell'“Io” si raggiunge, secondo il pensiero giapponese, attraverso l'allenamento e movimenti che devono essere ripetuti migliaia di volte e perfezionati prima di poter apprendere nuove tecniche. Lo scopo insito nella ripetizione non permette unicamente di apprendere nuove abilità, ma serve soprattutto a raggiungere uno stato di armonia interiore (DAVIES E IKENO 2002: 64).

Una delle più evidenti manifestazioni della spiritualità giapponese nell'opera di Akunin è la rappresentazione del rapporto simbiotico tra mente e corpo, di cui ci viene fornita una prima immagine nel romanzo *Leviatano* attraverso il personaggio di Aono Gintaro, per poi imporsi come leitmotiv dell'intera produzione dell'Autore. La cura del corpo e le arti marziali sono descritte non come pratiche il cui unico scopo consiste nel migliorare la forma fisica, oppure come una sorta di esortazione al combattimento o alla violenza, piuttosto si affermano quale rituale da cui attingere per coltivare la

³⁹⁹ Testo originale: «Секрет любого трудного деяния прост: нужно относиться к трудности не как к злу, а как к благу. Ведь главное наслаждение для благородного мужа — преодоление несовершенств своей натуры. Вот о чем следует размышлять, когда несовершенства особенно мучительны [...]».

serenità spirituale. Dalle pagine del diario di Aono il lettore viene introdotto alla disciplina del *jūjutsu* (柔術), arte marziale giapponese che si pratica a mani nude. In particolare, Aono si esercita a perfezionare un colpo specifico, noto come *mawashigeri* (回し蹴り), un calcio circolare tipico del *karate* e di altre discipline di combattimento giapponesi. Vestito con un semplice perizoma, l'uomo pratica l'esercizio come metodo per calmare e rafforzare la sua psiche. In particolare, i brani dedicati all'attività fisica di Aono adducono soprattutto alla natura non violenta della pratica e al suo effetto benefico sullo spirito dell'individuo. Il processo di estetizzazione di tale immagine-leitmotiv ne evidenzia gli effetti benefici e la natura trascendentale attraverso matrici di confronto tra Oriente e Occidente:

Io e Fandorin-san confrontavamo i meriti della ginnastica giapponese e inglese. Potevo permettermi di essere indulgente, poiché la superiorità dell'Oriente sull'Occidente in questo campo è evidente. Il punto è che per loro l'esercizio fisico è uno sport, un gioco, mentre per noi è un Cammino di auto-miglioramento spirituale. Proprio spirituale, perché la perfezione fisica è irrilevante e si trascina da sola, come un treno dietro una locomotiva. Bisogna dire che il russo è molto interessato allo sport e ha persino sentito parlare delle scuole di arti marziali di Giappone e Cina.

Stamattina, stavo meditando sul ponte delle scialuppe prima del solito e lì ho visto Fandorin-san. Ci siamo solo scambiati un inchino, ma non abbiamo iniziato a parlare, poiché ognuno era impegnato con il proprio compito: io immergevo la mia anima nella luce del nuovo giorno, mentre lui, vestito con un body da ginnastica, faceva squat, flessioni alternando le braccia e sollevava a lungo dei pesi che sembravano molto pesanti⁴⁰⁰ (AKUNIN 2015a: 94-95).

Il passaggio è infuso del pensiero di Akunin e della sua percezione della spiritualità occidentale e di quella orientale, qui metaforicamente incarnate dalla ginnastica, determinando un apparato concettuale in cui viene rimarcata con notevole originalità la superiorità dell'Oriente. Infatti, seguendo il ragionamento offerto in questo brano, se l'uomo europeo, di cui è emblema Fandorin, intende l'attività fisica come una

⁴⁰⁰ Testo originale: «Мы с Фандориным-сан сравнивали достоинства японской и английской гимнастик. Я мог позволить себе быть снисходительным, так как превосходство Востока над Западом в этой сфере очевидно. Все дело в том, что у них физические упражнения — это спорт, игра, а у нас — Путь к духовному самоусовершенствованию. Именно к духовному, потому что физическое совершенство не имеет значения и тащится следом само по себе, словно железнодорожный состав за паровозом. Надо сказать, что русский очень интересуется спортом и даже что-то слышал о боевых школах Японии и Китая.

Сегодня утром я медитировал на шлюпочной палубе раньше обычного и видел там Фандорина-сан. Мы только обменялись поклонами, но в разговор не вступали, потому что каждый был занят своим делом: я омывал душу светом нового дня, он же, одетый в гимнастическое трико, приседал, отжимался поочередно на каждой руке и долго поднимал гири, по виду очень тяжелые».

pratica che serve unicamente a migliorare il proprio aspetto fisico, per i giapponesi essa corrisponde invece ad un Cammino di elevazione morale e spirituale. Qui la ginnastica non è altro che una metafora, un'allegoria dell'idea che per i popoli orientali ogni ambito della vita quotidiana, ogni attività corrisponde ad un percorso che, attraverso l'automiglioramento spirituale, conduce ad uno stato di equilibrio tra l'uomo e il mondo. La natura non violenta degli esercizi di Aono traspare in ogni passaggio del romanzo. Persino nel momento in cui si trova ingiustamente accusato di un terribile crimine non ricorre all'uso della forza per fuggire. Al contrario, il suo tentativo di fuga è, in realtà, un disperato desiderio di porre fine alla sua vita per espiare la sua vergogna, rivolgendo dunque la violenza unicamente verso sé stesso.

Aono Gintaro costituisce allora il primo esempio e catalizzatore della visione del mondo di Akunin, la cui eredità passa simbolicamente a Fandorin e Masa. È attraverso il nobile passeggero del Leviatano che ci viene offerto uno scorcio embrionale e suggestivo sul valore meditativo e spirituale di pratiche come le arti marziali, la meditazione Zen, la composizione di *hokku* e *tanka* e la scrittura di diari, sublimati nella loro forma più compiuta da Erast Petrovič. Il fondamento di queste discipline è l'idea tipicamente giapponese della vita come un Cammino che, se percorso correttamente e senza lasciarsi condizionare dalla destinazione, infonde di bellezza e armonia la vita quotidiana. La vita è dunque interpretata come una concatenazione infinita di pratica ed esercizio, a cui l'individuo si dedica anima e corpo, onorando regole e rituali. Profondamente ammirata da Akunin, l'interpretazione giapponese della vita assume la forma di un leitmotiv che si iscrive in profondità nei suoi eroi, divenendo componente fondamentale della loro identità. I giapponesi vivono mossi dal desiderio di arrivare all'essenza di ogni cosa e questa propensione si manifesta in ogni azione, in ogni gesto, in ogni interesse, sia questo l'*ikebana*, siano queste le arti marziali. Ciò che traspare – e che l'Autore ammira particolarmente del modo di pensare dei giapponesi – è il trionfo del “come” sul “perché”, il prevalere del Cammino sulla destinazione. I suoi personaggi incarnano questo modo di intendere la vita con sorprendente fedeltà e aderenza alla tradizione giapponese. Figure simbolo della filosofia e del modo di vivere giapponese, gli eroi akuniniani dedicano un impegno quasi ossessivo all'allenamento e al miglioramento di sé, infondendo di potere spirituale e contemplativo ogni aspetto del loro vivere. La scrittura di diari, la

composizione di versi, la calligrafia e le arti marziali sono allora attività che attingono la propria essenza dalla loro capacità di nobilitare spiritualmente l'individuo. Nell'universo narrativo di Akunin, gli eroi così concepiti subiscono i giudizi, spesso sprezzanti, degli altri personaggi, da cui non sono compresi perché il loro modo di vivere e pensare, al contrario, è completamente occidentale. Si crea allora uno spazio avvolto da ironia, satira e parodia, in cui, paradossalmente, il credo dell'Autore prevale. La spiritualità giapponese si afferma come l'approccio più adatto ad affrontare la vita, in antitesi con il modo di vivere degli altri personaggi, fermi all'immagine esteriore, a quello che appare, incapaci di andare in profondità e comprendere l'essenza dell'esistenza. Questi personaggi restano allora ciechi, in balia degli eventi e non riescono a cogliere il senso delle cose e della vita, restano fermi ad uno stadio superficiale dell'esistenza. Gli eroi di Akunin invece, pur nella loro stranezza, pur nell'eccentricità dei loro caratteri e delle loro azioni, sono più avanti degli uomini e delle donne legati unicamente ai valori e all'etica occidentale. In questo modo, tutto assume un significato più profondo e persino l'uso delle arti marziali e della violenza da parte degli eroi è infuso di una funzione quasi metafisica. Le avventure di Fandorin e Masa li vedono spesso costretti a scontri memorabili con i loro nemici, in cui fanno sfoggio delle loro capacità nel combattimento. La lotta fisica, in questi casi, assume tuttavia i tratti di una lotta manichea, in cui le arti marziali preservano la loro funzione esoterica, perché arma nella lotta del Bene contro il Male.

La spiritualità profonda e catalizzante degli eroi si manifesta anche in pratiche più evidentemente tipiche e note della spiritualità orientale. Particolare attenzione e spazio nei romanzi è dedicata agli esercizi meditativi, soprattutto a quelli del Buddismo Zen. L'ironia, marchio di fabbrica di Akunin e che spesso caratterizza i momenti in cui gli eroi fanno eccessivamente sfoggio delle pratiche meditative, fa sicuramente parte di un gioco di svilimento dei personaggi, atto a mostrare la loro umanità e i loro difetti, sebbene apparentemente descritti come dei superuomini. Questo, tuttavia, non inficia sul messaggio chiaro ed evidente, in cui si può interpretare il ricorso alla saggezza orientale come più adatto rispetto alla filosofia occidentale per affrontare e superare le difficili e pericolose sfide della vita. In questi momenti in cui sono messi duramente alla prova, gli eroi anelano il *satori* (悟り) o *katarsis*, ovvero il

momento dell'Illuminazione nella pratica del Buddismo Zen. Le sensazioni che scaturiscono dal *satori*, brillantemente ricreate nel passaggio che segue, ci permettono di comprendere la continua e quasi dolorosa ricerca di questo risveglio spirituale:

L'illuminazione e la purificazione non mi giunsero in un momento di concentrazione spirituale e fisica, ma in quell'istante in cui ero schiacciato, pietoso e insignificante, quando di me rimaneva solo un guscio, come un palloncino scoppiato. Ma lo stupido ferro, lo strumento della mia trasformazione, risuonò, e improvvisamente sentii con indescrivibile acutezza che non ero me stesso, ma... No, non così. Che non ero solo me stesso, ma una quantità infinita di altre vite. Che non ero un qualsiasi Gintaro Aono, il terzo figlio del consigliere anziano di Sua Eccellenza il Principe Shimazu, ma una piccola, non meno preziosa, particella dell'Uno. Io sono in tutto ciò che esiste, e tutto ciò che esiste è in me⁴⁰¹ (AKUNIN 2015a: 190–192).

Il passaggio offre una poetica spiegazione del *satori* e delle sensazioni che questo infonde nell'individuo che lo sperimenta. Ritroviamo infatti la teoria dell'“Uno e del tutto”, presente in molte dottrine, come il Taoismo e il Buddismo Mahāyāna⁴⁰², che riconduce all'idea che tutta la realtà sia formalmente una e la divisione non sia altro che illusoria. Proprio tale principio spiega concettualmente l'esperienza che si vive con il *satori*, inteso non come un momento di cambiamento nella vita dell'individuo, piuttosto come strumento che permette di raggiungere quello stadio superiore dell'esistenza spirituale in cui tale sensazione abiterà per sempre nell'anima di Aono, venendo in suo soccorso nei momenti difficili. Il *satori* si ripropone poi con costanza nelle avventure di Fandorin e Masa. In particolare, la natura ibrida, perfettamente divisa tra Oriente e Occidente, del protagonista permette di unire il meglio di entrambi i poli anche nella sfera spirituale. In Fandorin, il *satori* è associato alla razionalità occidentale, entrambi costituiscono il fondamento del suo metodo deduttivo in cui combina la logica occidentale alla mobilitazione orientale dell'ispirazione. Così, nel brano che segue proponiamo una scena che ricorre con costanza nella saga di Fandorin:

⁴⁰¹ Testo originale: «Озарение и очищение пришло ко мне не в момент духовной и физической концентрации, а в ту минуту, когда я был раздавлен, жалок и ничтожен, когда от меня осталась одна оболочка, как от лопнувшего воздушного шарика. Но лязгнуло глупое железо, инструмент моего преобразования, и я вдруг с невыразимой остротой ощутила, что я — это не я, а... Нет, не так. Что я — это не только я, но и бесчисленное множество других жизней. Что я — не какой-то там Гинтаро Аоно, третий сын старшего советника его светлости князя Симадзу, а малая, но от того не менее драгоценная частица Единого. Я есть во всем сущем, и все сущее есть во мне».

⁴⁰² Noto anche come “Grande Veicolo”, il fondamento dei suoi insegnamenti è l'idea che la salvezza sia accessibile a chiunque e identifica come ideale il bodhisattva, la cui aspirazione non è solo la salvezza per sé stesso ma per tutti gli esseri viventi.

Dopo aver inviato il suo assistente in missione, Erast Petrovič si preparò a una riflessione concentrata. Il compito sembrava complesso. Sarebbe stata utile un'illuminazione extra-razionale e dunque bisognava cominciare con la meditazione.

Il Consigliere Collegiale chiuse la porta del suo ufficio, si sedette a gambe incrociate sul tappeto e cercò di liberare la mente da ogni pensiero. Cercò di fissare lo sguardo, di spegnere l'udito.

Galleggiare sulle onde del Grande Vuoto, da cui, come era accaduto così spesso prima, il suono della verità risuonava, dapprima appena udibile, poi sempre più distinto, e infine quasi assordante.

Il tempo passò. Poi si fermò. Poi svanì del tutto. Una pace fresca cominciò a salire lentamente dall'interno, dal suo stomaco verso l'alto, una nebbia dorata gli turbinava davanti agli occhi, ma poi l'enorme orologio in piedi nell'angolo della stanza sbuffò e rintoccò assordante: bong-bong-bong-bong-bong!⁴⁰³ (AKUNIN 2015b: 236).

La meditazione veicola il metodo deduttivo, lo fortifica e lo accompagna, prepara dunque la prontezza mentale per affrontare le sue indagini, spesso piene di pericoli mortali. Il “Grande Vuoto” è un riferimento al Vuoto Zen che erroneamente farebbe pensare al nulla. In realtà, esso identifica la natura essenziale della realtà, libera da concetti, definizioni e da qualsivoglia costruzione mentale ad opera dell’“Io”. Si tratta di uno spazio potenzialmente illimitato, dominato da trasformazione e libertà interiore che si può raggiungere liberando la mente da ogni proiezione illusoria. Con Fandorin, il “Grande Vuoto” da principio filosofico del Buddismo Mahāyāna assume tutte le fattezze di un vero e proprio metodo deduttivo. Ma il *satori*, l’epifania spirituale in cui tutto assume un senso e dove ogni domanda trova risposta non sempre giunge in soccorso del detective, poiché non è uno stato tipico dell’“Io”, ma condizione profondamente influenzata dallo stato mentale e psichico dell’individuo. Il metodo deduttivo di Fandorin, dunque, non è perfetto, sebbene unisca ciò che di meglio hanno da offrire la mente occidentale e orientale. Eppure, questo principio di non infallibilità non sottrae nulla né all’eroe né al suo metodo deduttivo, piuttosto lo rende umano, capace di fallire nonostante incarni in sé i pregi dell’Occidente e dell’Oriente. Fandorin

⁴⁰³ Testo originale: «Отправив помощника на задание, Эраст Петрович приготовился к сосредоточенному рассуждению. Задача представлялась непростой. Тут не помешало бы внерациональное озарение, а значит, начинать следовало с медитации.

Коллежский советник затворил дверь кабинета, сел, скрестив ноги, на ковер и попытался отрешиться от каких бы то ни было мыслей. Остановить взгляд, отключить слух.

Закачаться на волнах Великой Пустоты, откуда, как это уже не раз бывало, зазвучит поначалу едва слышный, а потом все более отчетливый и под конец почти оглушающий звук истинности. Прошло время. Потом перестало идти. Потом исчезло вовсе. Изнутри, от живота вверх, стал неторопливо подниматься прохладный покой, перед глазами за клубился золотистый туман, но тут огромные часы, стоявшие в углу комнаты, всхрипнули и оглушительно отбили: бом-бом-бом-бом-бом!».

non è un superuomo infallibile; nonostante sappia padroneggiare le arti dei *ninja* e sia in grado di manipolare l'energia del *ki*, le sue numerose capacità gli sono state attribuite non per renderlo invincibile, piuttosto per trasformarlo in una metafora del Cammino che un individuo deve seguire per poter essere definito un uomo nobile.

Il nodo cruciale del Cammino dell'uomo nobile è l'autodisciplina, in giapponese *shūiyō* (修養), lett. "miglioramento personale, allenamento (mentale)", che Fandorin incarna nel suo modo di vivere, agire e pensare. Akunin iscrive nel suo eroe l'idea che il miglioramento di sé consenta di vivere appieno e di "assaporare la vita". Così, il continuo allenamento in varie discipline da parte di Aono, Fandorin e Masa non è una stramba ossessione, ma un percorso spirituale atto a raggiungere in vita la felicità, e che consente ad un uomo di diventare ciò che desidera essere. Qui ritroviamo il principio del "come" quale centro gravitazionale della condotta morale in Giappone che permette più del "perché" di raggiungere in vita i propri obiettivi e di vivere come un uomo nobile. Al di sopra dell'autodisciplina si trova il piano dell'esperienza, raggiunto attraverso l'allenamento; la concretizzazione di queste pratiche porta al *muga* (無我), un concetto chiave del Buddismo Zen. Letteralmente significa "assenza dell'io", una condizione spirituale alla quale si giunge attraverso la pratica costante e la disciplina, l'"io" artificiale così si indebolisce, lasciando spazio ad un agire naturale. Il *muga* è lo stato in cui non c'è ostacolo tra la volontà dell'uomo e il suo atto, non c'è nulla che si frapponga tra lui e ciò che vuole. La pratica, la disciplina, l'allenamento in ogni azione, in ogni sfera, spesso ossessivo e ripetitivo, non sono assurdi, ma corrispondono all'immagine del fluire costante di un fiume che scorre libero senza interferenze. Chi raggiunge il *muga* compie ogni atto senza sforzo, l'immagine che si era formata nella mente e il desiderio, diventano azione (BENEDICT 2019: 119-120). Possiamo allora spiegare in questi termini la psicologia di Fandorin, Masa e Aono che trova posto all'interno di un apparato concettuale estraneo alla mente occidentale, eppure singolarissimo modello morale e spirituale che Akunin invita a seguire attraverso i suoi eroi.

Come si è cercato di evidenziare in precedenza, insomma, il Cammino è il fondamento di tutti i riferimenti alla spiritualità e alla filosofia nipponica presenti nella

produzione di Akunin, un supertesto che si costruisce tassello dopo tassello se consideriamo tutta la sua produzione come un unico continuum culturale e letterario. Con il termine “Cammino” facciamo riferimento al concetto di *michi*, lett. “strada”, “via”, che l’Autore traduce con “*Put*”. Questo concetto è noto anche come *dō*, poiché il *kanji* 道 quando isolato è letto “*michi*”, mentre nei composti – di solito con parole attinenti a discipline o concetti metafisici – è letto “*dō*”. L’idea di Cammino ha attraversato i secoli e dal passato è giunta sino alla nostra epoca, radicandosi nel modo di pensare giapponese, nonché nel modo di vivere, di imparare e migliorare sé stessi.

Il Cammino quale concetto filosofico e morale si è sviluppato inizialmente nel Taoismo cinese ed è poi confluito nel Buddismo Zen. Il Taoismo, fatto risalire al V secolo a.C. e alle idee di Lao-tzu, si fonda sull’unità essenziale tra uomo e natura e sul Tao (o *dō* in giapponese), inteso come un codice di comportamento. Il Buddismo, invece, giunse in Giappone nel VI secolo ed entrò gradualmente a far parte della vita intellettuale, artistica e sociale del Paese, contribuendo al suo sviluppo e civilizzazione, esercitando dunque un effetto profondo e duraturo sui valori spirituali ed estetici del popolo giapponese. Esso è permeato così in profondità che la sua influenza è evidente in ogni aspetto della vita del Giappone moderno (DAVIES E IKENO 2002:41-46). La corrente più influente sulla cultura giapponese è stata senza dubbio il Buddismo Zen, i cui esponenti non solo si dedicavano a riti religiosi, ma erano anche diplomatici, artisti impegnati nella letteratura e nella poesia, nel teatro così come nelle arti figurative. Molti monaci Zen sono stati figure importanti nell’arte e nella letteratura medievale, infondendole lo spirito della dottrina, enfatizzando l’esperienza immediata e intuitiva della verità e la trasmissione diretta tra maestro e discepolo, tale che oggi la figura del maestro ha una connotazione anche spirituale, poiché passa ai discepoli la conoscenza non solo di nozioni, ma trasmette loro un vero e proprio modo di vivere. Lo Zen, che invocava a uno stile di vita diretto e senza esitazioni, influenzò profondamente anche la classe militare, costituita dai samurai, ovvero individui formati anche in ambito accademico e artistico. L’emanazione duratura e globalmente nota di questa influenza è stato il *Bushidō*, una combinazione di addestramento Zen e lealtà confuciana. Oggi come in passato, il Buddismo Zen professa che tutti gli esseri umani possiedono originariamente la natura di Budda dentro di sé e hanno solo

bisogno di sperimentarla per raggiungere il *satori*. Poiché la pratica Zen pone l'accento sia sulla quiete che sull'azione, e poiché queste si esprimono attraverso le discipline della meditazione e del lavoro quotidiano, ritroviamo qui i concetti di *shūyō* e *muga*, ancora oggi proiezione del modo di vivere giapponese. In ogni attività, lo Zen invita ad agire con naturalezza, grazia e spontaneità, di fatto influenzando tutte le forme di espressione culturale in Giappone. Così l'allenamento, la determinazione e la disciplina delle arti marziali ed estetiche giapponesi sono espressione dei principi Zen di distacco e equanimità, dell'immagine della coscienza che supera i confini dell'“Io”, mentre il flusso tra volontà e azione scorre in ogni momento senza ostacoli. Se altre sette buddiste influenzarono principalmente gli aspetti religiosi della vita giapponese, lo Zen contribuì e contribuisce tutt'ora enormemente alla formazione del carattere giapponese. Tra le attività fortemente influenzate dallo Zen figurano la cerimonia del tè, *sadō* (茶道), la composizione floreale, *kadō* (花道), la composizione di *haiku* e la calligrafia, *shodō*.

Nonostante la vastità del tema, abbiamo qui cercato di fornire una visione d'insieme che ci permetta di comprendere la portata di questi principi nella produzione di Akunin, le modalità con cui vengono rielaborati e interpretati e, soprattutto, il perno teorico del concetto di Cammino che si afferma come centrale nella sua poetica:

Per tutta la vita sono stato profondamente influenzato dalla cultura giapponese e dal modo giapponese di intendere la vita. E una delle lezioni più importanti consiste nel fatto che all'attività di cui ti occupi non bisogna rapportarsi semplicemente come a un mezzo per guadagnarsi da vivere, per farsi strada o per ottenere fama, ma come a un Cammino⁴⁰⁴.

L'universo artistico di Akunin è dunque organizzato secondo i principi del Tao che determina il comportamento e il destino dei suoi personaggi. Il suo credo è il credo dei suoi eroi e permette loro di sopravvivere e superare ogni sfida; al contrario, gli antagonisti periscono e vengono sopraffatti. Opporsi ai principi del Tao e seguire un Cammino dominato da interessi personali significa percorrere una strada che conduce

⁴⁰⁴ “Pravila žizni Borisa Akunina”, *Pravila žizni* (2021). L'articolo è consultabile al seguente link: <https://www.pravilamag.ru/hero/9-boris-akunin/> [ultima consultazione gennaio 2026]. Testo originale: «Всю свою жизнь я находился под сильным влиянием японской культуры и японского отношения к жизни. И один из самых важных уроков заключается в том, что к делу, которым ты занимаешься, следует относиться не просто как к способу заработать на жизнь, или выдвинуться, или прославиться, а как к Пути».

irrimediabilmente alla sconfitta, mentre l'eroe, nobile perché mosso unicamente dall'onore e dal desiderio di servire un'autorità che rispetta, ponendo entrambi sempre davanti ai propri interessi personali e, soprattutto, davanti alla propria felicità⁴⁰⁵, ottiene il favore delle ancestrali forze del Tao.

Una delle rappresentazioni più interessanti del concetto di Cammino interessa il romanzo *Il Carro di Diamante*. Già il titolo evoca il contratto di lettura tra Autore e lettore, poiché il “Carro di Diamante” è un riferimento al Veicolo di Diamante⁴⁰⁶, in giapponese *Kongōjō*, la dottrina del Buddismo Tantrico. I suoi dettami sono incarnati nel romanzo dal clan Momochi, leggendari *ninja* ispirati all'omonimo clan che aveva dimora nella prefettura di Iga (oggi prefettura di Mie), le cui gesta, che uniscono storia e leggenda, risalgono all'incirca al XVI secolo. Risultato delle ricerche di Akunin che ha studiato a fondo la loro storia e ha addirittura conosciuto i discendenti del clan Momochi, il Tamba descritto nel romanzo sarebbe allora un ipotetico antenato attivo nel XIX secolo. Momochi Midori e gli altri *ninja* che Fandorin incontra nel castello nascosto tra i monti sono completamente frutto della fantasia di Akunin. Se i *ninja* sono oggi figure della cultura pop, la filosofia del *Kongōjō*, sebbene estrema nelle sue manifestazioni, sopravvive in alcune sette che seguono questo percorso esoterico e predicano la libertà assoluta dai vincoli sociali e umani, nonché dalle norme comunemente accettate, mossi dall'idea che persino il Male è un Cammino attraverso il quale si può raggiungere l'Illuminazione⁴⁰⁷. Una delle manifestazioni più note in epoca contemporanea della dottrina del *Kongōjō* è la setta Aum Shinrikyō⁴⁰⁸, tristemente nota per l'attacco terroristico con gas sarin nella metropolitana di Tōkyō nel 1995.

⁴⁰⁵ Ciplakov, “Zlo vznikajušče v doroge, i dao Erasta”.

⁴⁰⁶ Cfr. 385.

⁴⁰⁷ Boris Akunin, “Almaznaja kolesnica – Audio”, *BAbook* (2025). L'articolo è consultabile al seguente link: <https://babook.org/posts/2996> [ultima consultazione febbraio 2026].

⁴⁰⁸ Fondata da Asahara Shōkō nel 1987, l'Aum Shinrikyō (オウム真理教) è stato un movimento religioso caratterizzato da una sorta di sincretismo tra elementi del Buddismo, dell'Induismo, della tradizione religiosa popolare giapponese e dell'esoterismo cristiano. Il movimento divenne noto in tutto il mondo soprattutto in seguito alla strage nella metropolitana di Tōkyō del 20 marzo 1995. La strage fu causata da alcuni membri del gruppo che dispersero gas letale sarin nei sotterranei della metropolitana, uccidendo 13 persone e intossicandone circa 6200. Asahara fu condannato a morte per impiccagione il 28 febbraio 2004.

I “*kraduščiesja*”, così Akunin chiama i *ninja*, consacrano la propria vita alla dottrina del *Kongōjō*, manifestandosi come incarnazione del titolo del romanzo e chiave di lettura per interpretare e comprendere la psicologia degli anteroi Tamba e Rybnikov:

— La Via del Carro di Diamante insegna che il Grande Mondo, cioè il mondo della Propria Anima, è incommensurabilmente più importante del Piccolo Mondo, cioè il mondo delle relazioni umane. Chiedi a un seguace di qualsiasi religione chi è una persona giusta e sentirai: una persona giusta è una persona che si sacrifica per gli altri. In realtà, sacrificarsi per gli altri è il peggior crimine agli occhi del Buddha. L'uomo nasce, vive e muore solo con Dio.

Tutto il resto non è altro che visioni create da un Potere superiore per mettere alla prova l'uomo. Il grande maestro Shinran disse: “Se riflettete profondamente sulla volontà del Buddha Amida, scoprirete che l'intero universo è stato creato solo per me”.

Tamba disse:

— Le persone comuni si agitano tra il mondo illusorio delle relazioni umane e il vero mondo delle loro anime, tradendo costantemente quest'ultimo in nome del primo. Noi, i “furtivi”, sappiamo distinguere un diamante dal carbone. Tutto ciò che viene esaltato dalla moralità convenzionale, per noi è solo un suono vuoto.

L'omicidio non è un peccato, l'inganno non è un peccato, la crudeltà non è un peccato, se è necessario per correre sul Carro di Diamante lungo il Cammino designato. I crimini per i quali i cavalieri del Grande e del Piccolo Carro vengono gettati all'inferno sono, per i cavalieri del Carro di Diamante, nient'altro che un mezzo per raggiungere la natura di Buddha⁴⁰⁹ (AKUNIN 2015e: 695).

La dottrina concepisce il Bene e il Male, la Luce e l'Oscurità, non secondo una visione manichea, bensì considerandole entrambe necessarie per ricongiungersi a Buddha. Aderire unicamente alla via del Male, oppure unicamente alla via del Bene conduce ad un'esistenza in catene; l'individuo non sarà mai completamente libero, perché la vera libertà consiste nel non avere timore di seguire l'una o l'altra strada. Il Grande Mondo è un'allusione al già citato Grande Veicolo, mentre il Piccolo Mondo allude al

⁴⁰⁹ Testo originale: «— Путь Алмазной Колесницы учит, что Большой Мир, то есть мир Своей Души, неизмеримо важнее Малого Мира, то есть мира человеческих отношений. Спроси сторонника любой религии, кто такой праведник, и ты услышишь: праведник — тот, кто жертвует собой ради других людей. На самом же деле жертвовать собой ради других — наихудшее преступление в глазах Будды. Человек рождается, живет и умирает один на один с Богом.

Всё прочее — лишь видения, созданные Высшей силой, дабы подвергнуть человека испытанию. Великий вероучитель Синран изрек: «Если глубоко вздуматься в волю Будды Амида, то окажется, что всё мироздание затеяно ради одного меня».

Тамба сказал:

— Обычные люди мечутся между иллюзорным миром человеческих отношений и истинным миром своей души, постоянно предавая второй во имя первого. Мы же, «крадущиеся», умеем отличить алмаз от угля. Всё, что превозносится обычной моралью, для нас пустой звук.

Убийство не грех, обман не грех, жестокость не грех — если это нужно, чтобы мчаться в Алмазной Колеснице по назначенному Пути. Преступления, за которые ездовых Большой и Малой Колесниц низвергают в ад, для ездовых Алмазной Колесницы — не более чем средство обрести природу Будды».

Piccolo Veicolo⁴¹⁰, scuole di pensiero che chiedono agli adepti di vivere secondo le regole del Bene, dedicandosi alle persone comuni e ai deboli. I forti, invece, non hanno bisogno di essere vincolati unicamente al Bene e per questo possono addentrarsi lungo la perigliosa e discutibile Via del Veicolo di Diamante. Vivere secondo le leggi dell'universo, il che significa comprendere anche le leggi del Male, non è accessibile a chiunque, poiché richiede immensi sacrifici per potersi ricongiungere al Buddha. La frase di Shinran, fondatore della scuola buddista giapponese Jōdo Shinshū⁴¹¹, appartenente al ramo del Buddismo della Terra Pura⁴¹², è una parafrasi del nucleo concettuale della filosofia dell'*akunin shōki* (悪人正機). Secondo questa dottrina la salvezza è accessibile a tutti attraverso la fede nel Buddha Amida; è focalizzata soprattutto sul destino degli *akunin*, ovvero peccatori e uomini moralmente imperfetti, considerati principali destinatari della grazia di Amida. Il brano chiarisce e commenta con evidente intento metatestuale il titolo dell'opera, svelando al contempo la chiave di lettura del romanzo e delle azioni dei suoi personaggi, nonché della psicologia dell'eroe, sebbene solo in parte. Fandorin diviene infatti discepolo di Tamba, da lui apprende le arti di combattimento, le tecniche elusive e di spionaggio dei *ninja*, impara a usare e manipolare l'energia del *ki*. Nel complesso sistema di allusioni e rimandi metatestuali, il più importante insegnamento di Tamba è il concetto di Cammino che investirà Fandorin sino ai più reconditi recessi della sua anima. Erast Petrovič, tuttavia, non diventerà mai discepolo della Via del Carro di Diamante, poiché appartiene a coloro che vivono di omicidio e furto, peccatori che non abbandonano la speranza di raggiungere il *nirvana*. Fandorin, nobile e dall'animo puro, non accetta questo Cammino perché lo interpreta come allegoria del Male, decidendo, per tutta la sua vita, di seguire il Cammino di un uomo nobile. Proprio il *Kongōjō* infonde ulteriore

⁴¹⁰ In principio Buddismo Hīnayāna, divenuto poi Theravāda, è la branca più conservatrice del Buddismo; richiede la rigida osservanza di uno stile di vita ascetico.

⁴¹¹ Il Jōdo Shinshū (浄土真宗), anche Scuola della Vera Terra Pura, è una delle principali scuole del Buddismo della Terra Pura in Giappone. Fondata da Shinran (1173–1263), questa scuola professa che la salvezza non si raggiunge attraverso pratiche o meriti personali, ma solo attraverso la fede e la devozione nel Buddha Amida, espressa dalla ripetizione del *nembutsu* “Namu Amida Butsu”. Professa l'*akunin shōki*, ovvero l'idea che anche i peccatori e coloro che riconoscono la propria imperfezione morale sono destinatari principali della grazia buddista.

⁴¹² Il Buddismo della Terra Pura (Jōdo-shū), fondato dal monaco Hōnen, è una scuola del Buddismo Mahāyāna che si concentra sulla devozione al Buddha Amitābha (in giapponese Amida), con l'obiettivo di rinascere nella sua “Terra Pura”, un regno paradisiaco chiamato Sukhāvātī.

profondità al personaggio di Rybnikov, non semplice spia giapponese come l'omonimo di Kuprin, ma seguace e discepolo della Via del Veicolo di Diamante:

Il mio viaggio è giunto al termine. Sono stato fedele al mio Cammino e l'ho percorso come mi è stato insegnato, cercando di non cedere ai dubbi. Non mi interessa come finirà questa guerra. Non ho combattuto contro la vostra patria; ho superato gli ostacoli che il Fato, mettendomi alla prova, ha eretto sul Cammino del mio Carro. La prova più difficile si è rivelata quella che intenerisce il cuore, ma ho superata anche quella⁴¹³ (AKUNIN 2015e: 693).

Alla fine del romanzo viene rivelata la lettera-testamento che Rybnikov scrive in cella dopo la sua cattura e che, in teoria, è indirizzata a suo padre, Fandorin. Il protagonista, tuttavia, non la riceverà mai, poiché il giapponese la brucia poco dopo averla scritta. La lettera è allegoria della prova più difficile, “quella che intenerisce il cuore”, l'incontro con quel padre mai conosciuto. Rybnikov muore nel rispetto del suo credo, non teme la morte e non è nemmeno interessato alla guerra, questa “avventura” ha valore solo in relazione alla sua Via del Carro di Diamante.

Come si è già sottolineato, la filosofia legata al concetto giapponese di Cammino si iscrive nella produzione di Akunin in forme sempre nuove, eclettiche manifestazioni che evidenziano la difficoltà nel seguire questo stile di vita. Un esempio emblematico è l'intima conversazione tra Masa e Sen'ka, protagonista del romanzo *Colui che ama la morte*:

Masa iniziò a spiegargli il Cammino. Che la vita è una strada dalla nascita alla morte, e che bisogna percorrere questa strada correttamente; altrimenti, certo, ci arrivi lo stesso, non puoi evitarlo, ma poi non lamentarti. Se zampetti lungo quella strada come una mosca, sarai una mosca nella tua prossima nascita, come quella che ronzava lì attorno. Se striscerai nella polvere come un rettile, nascerai come un rettile⁴¹⁴ (AKUNIN 2015d: 136).

⁴¹³ Testo originale: «Моя дорога подошла к концу. Я был верен своему Пути и прошел его так, как меня учили, стараясь не поддаваться сомнениям. Мне безразлично, чем закончится эта война. Я воевал не с Вашей страной, я преодолевал преграды, которые, испытывая меня, воздвигал Рок на Пути моей Колесницы. Самым трудным испытанием оказалось то, от которого размягчается сердце, но я преодолел и его».

⁴¹⁴ Testo originale: «Стал ему Masa про Путь объяснять. Что, мол, жизнь — это дорога от рождения к смерти и что дорогу эту нужно пройти правильно, не то дойти-то дойдешь, никуда не денешься, только потом не обессудь. Если будешь ползать по той дороге по-мушиному, быть тебе в следующем рождении мухой, как та, что жужжала. Будешь гадом в пыли пресмыкаться, гадом и народишься».

Possiamo allora intuire che non è difficile imparare a difendersi, non è difficile praticare le arti marziali, oppure esercitarsi nella calligrafia o comporre poesie, e nemmeno scrivere diari. Percorrere il Cammino significa vivere in modo corretto, accettando l'inevitabilità della morte e combattendo la paura che essa provoca. Il Cammino è tuttavia cangiante e multiforme, può ramificarsi in innumerevoli alternative conosciute nell'Induismo e nel Buddismo come *karma*:

— Esistono diversi percorsi predeterminati. Molti, persino. Ma quale seguire nella tua vita lo decidi tu. Questo si chiama “karma”. In linea di principio, ogni persona, indipendentemente dal percorso che intraprende, ha la possibilità di raggiungere lo stesso obiettivo finale: diventare un bosatsu, un bodhisattva, un essere con una coscienza pienamente risvegliata e completamente libero da ogni corporeità⁴¹⁵ (AKUNIN 2018: 255).

Karma non è un sinonimo per “destino” o “fato”, poiché il finale non è mai prestabilito, ma mutevole intreccio di possibilità stabilite non dalle scelte che si fanno in vita, ma in base a “come” si procede lungo il Cammino.

Il *karma* e il Taoismo “contaminano” per effetto di una compenetrazione osmotica il romanzo *Il falco e la rondine* ultimo della serie *Le avventure del maestro*. La storia principale è ambientata nel presente. Il giovane pronipote di Erast Petrovič, Nicholas Fandorin, è alla ricerca di un misterioso tesoro a bordo della lussuosa nave da crociera Sokol. La caccia al tesoro si riflette in una trama secondaria – riprodotta con l'artificio del romanzo nel romanzo – che racconta le avventure di un'antenata dei Fandorin, una certa Letizia Von Dorn, travestita da uomo per infiltrarsi a bordo della fregata corsara Lastočka. L'avventura di Letizia, eco degli avventurosi romanzi di Jules Verne, presenta un interessante quanto peculiare narratore, il misterioso pappagallo Andoku. L'animale, straordinariamente intelligente, agisce come *fil rouge* tra passato e presente poiché salva sia il protagonista della linea moderna, sia l'eroina principale della retro-stilizzazione. La storia è narrata in prima persona dall'uccello, una storia che parte dalle origini sino ai suoi numerosi viaggi in mare, accompagnato

⁴¹⁵ Testo originale: «— Предначертанных сюжетов несколько. Даже много. Но по какому из них пойдет твоя жизнь, решаешь ты сам. Это и называется «карма». В принципе, всякий человек, каким бы путем он ни шел, имеет шанс прийти к одной и той же высшей точке: стать босацу, будхисатвой — существом с полностью пробудившимся сознанием и полной свободой от всякой т-телесности».

da diversi compagni umani. In questo mosaico di immagini del passato e del presente, il *karma* e il Taoismo agiscono come filo conduttore nella complessa matassa che è la vita del pappagallo. Qui la spiritualità orientale è descritta quasi come una misteriosa magia a cui ha accesso solo Andoku. Ma per comprendere appieno l'intrecciarsi tra la trama e il contenuto ideologico è necessario partire dal principio.

Andoku racconta di essere nato da una coppia di pappagalli; tuttavia, poco dopo la sua nascita un tifone lo aveva trasportato lontano dal suo nido sino a un albero di *gingko*. All'ombra delle foglie dorate dell'albero c'era un saggio intento a meditare. Il piccolo cadde sulla testa dell'uomo che, prendendolo in mano, sperimentò il *satori*. Così, il piccolo pappagallo divenne suo discepolo e gli fu dato il nome Andoku, "Solitudine Pacifica", emblematica previsione del suo futuro. Andoku racconta di essere nato in Giappone, non lontano dall'antica capitale. In questo caso, l'antica capitale potrebbe essere un riferimento a città che furono capitali del Giappone prima di Tōkyō in vari periodi della storia giapponese, come Kyōto, Nara, oppure Kamakura. La sua dimora è peculiare, perché è un'isola su un'altra isola, come "un sogno dentro un sogno" (AKUNIN 2009: 101). Akunin crea sapientemente una situazione in cui realtà ed irrealtà si confondono come è tipico del genere della favola; il protagonista, infatti, è un animale dotato di intelligenza umana. L'isolotto è un *kofun*⁴¹⁶ in cui, sostiene, riposano imperatori e imperatrici, creato artificialmente, perché intorno al tumulo era stato scavato un fossato riempito d'acqua, tale da ricreare un territorio indipendente che nessun umano osava attraversare. Andoku viveva insieme ad altri tre discepoli animali, l'impetuosa lepre Rokuen, la malinconica volpe Ada e il bonario serpente Dondo, a cui il maestro insegnava a vivere secondo la filosofia del Tao e il concetto di Cammino. Dall'alto, il *kofun* riproduce una forma peculiare, ricreata nel romanzo attraverso un'allusione sapientemente costruita, perché ricorda i principi taoisti dello Yin e dello Yang, simbolo dell'equilibrio degli opposti, ulteriore riferimento all'associazione tra reale ed irreale, nonché dell'unione dell'uno e del tutto. Leggenda e realtà si intrecciano nell'identità stessa di Andoku che sostiene di essere l'ultimo della sua specie:

⁴¹⁶ I *kofun* (古墳) sono delle antiche sepolture presenti in Giappone, tipicamente sotto forma di tumuli e megaliti, risalenti alla protostoria. Diedero il nome al periodo Kofun (250-538 d.C.).

Prendiamo me, per esempio. Ora, dopo aver vagato per il mondo a mio piacimento, so che non ci sono più altri pappagalli nero-porpora da nessuna parte. Io sono l'unico: con una grande testa coronata da una cresta cremisi, con un becco superiore fortemente ricurvo di colore rosso acceso; il mio corpo è nero, ma le punte delle mie ali sono gialle; anche le mie zampe sono gialle con artigli forti; nella mia coda ho tredici penne timoniere, non dodici come gli altri pappagalli. Questo conferisce grazia e originalità al mio volo, ma spaventa i miei consimili, che mi riconoscono immediatamente come un estraneo. Tuttavia, è naturale per me essere consapevole di non essere come gli altri⁴¹⁷ (AKUNIN 2009: 101).

La descrizione fornita nel romanzo rivela la vera natura di Andoku, non un pappagallo, ma mitologica creatura del folklore giapponese, la fenice Hō-ō (鳳凰). Il maestro è, come i suoi discepoli, una creatura unica nel suo genere, poiché capace di risvegliare il *ki*, il soffio vitale che è manifestazione dell'energia dell'universo e che lo rende in grado di parlare con gli animali. Dopo aver trasmesso al quartetto le sue conoscenze e la sua saggezza, prima di lasciar andare i suoi adepti, il maestro conferisce loro un ultimo dono:

E toccò ognuno di loro con il suo bastone, impartendo il suo Mansei, il Dono della Vita Piena.

Chi possiede il Dono della Vita Piena non è immortale, né protetto dal pericolo, ma è risparmiato dalla decrepitezza e non si ammala mai. A meno che non venga ucciso o se non deciderò io stesso che è giunto il momento di andarmene, vivrò in eterno. Ma, a differenza del Maestro, non possiedo l'arte di impartire il Mansei a un altro. Un giorno, lo so, questo mi spezzerà il cuore⁴¹⁸ (AKUNIN 2009: 103–104).

Sebbene il Mansei non renda immortale, permetterà comunque ad Andoku di vivere finché non verrà ucciso, oppure finché non deciderà di sua iniziativa di abbandonare questa vita. Non ritroviamo nella definizione di Mansei una corrispondenza con un vero e proprio principio taoista, oppure ad altre dottrine e filosofie orientali. Mansei è,

⁴¹⁷ Testo originale: «Взять хоть меня. Теперь, вдоволь набродившись по свету, я знаю, что черно-пурпурных попугаев нигде больше не осталось. Я такой один: с большой головой, увенчанной багряным хохолком, с сильно изогнутым надклювьем алого цвета; тело у меня черное, но концы крыльев желтые; желты и лапы с крепкими когтями; в хвосте у меня тринадцать рулевых перьев, а не двенадцать, как у остальных попугаев. Это придает моему полету изящество и оригинальность, но отпугивает сородичей, которые сразу распознают во мне чужака. Впрочем, для меня естественно сознавать, что я не такой, как другие».

⁴¹⁸ Testo originale: «И он коснулся каждого посохом, передавая свой Мансэй — Дар Полной Жизни.

Тот, кто обладает Даром Полной Жизни, не бессмертен и не защищен от опасностей, но избавлен от одряхления и никогда не болеет. Если меня не убьют или я сам не решу, что мне пора уйти, я буду жить вечно. Но, в отличие от Учителя, я не владею искусством передавать Мансей другому. Когда-нибудь, я знаю, это разобьет мне сердце».

probabilmente, un'allusione abilmente nascosta a Sami Mansei, un monaco buddista e poeta, autore di alcuni componimenti della *Raccolta di diecimila foglie* ⁴¹⁹ (*Man'yōshū*). Il Dono può essere allora interpretato come un'allegoria della funzione di guida spirituale e morale dei maestri in religioni come Taoismo e Buddismo. Ricevuto il Mansei, i discepoli lasciarono il *kofun* e si dispersero nel mondo, ognuno seguendo il proprio *karma*, ma senza mai dimenticare gli insegnamenti del maestro, pronti a divenire a loro volta delle guide spirituali. Condotta ai suoi compagni e al maestro per volere del *karma* e ignaro della sua vera identità, benché cosciente della sua unicità, fuori dal nido costruito nel *kofun* e ora in balia del mondo esterno, Andoku sperimenta una profonda solitudine. È il ricordo del maestro e il desiderio di ripagare la sua gentilezza e la conoscenza che gli ha trasmesso ad allineare il suo *karma* a quello degli esseri umani, sebbene questi siano meschini e crudeli. Tuttavia, per poter trasmettere la propria saggezza e guidare i prescelti, Andoku necessita di un complicato rituale che consiste nel fondersi con l'anima di un essere umano, avendo così accesso alla sua essenza. Questo rituale, frutto degli insegnamenti del suo maestro, varia in base alla fisicità dell'individuo e per questo, in quanto volatile, Andoku deve posarsi sulla spalla sinistra del prescelto, per poi trafiggerla leggermente con i suoi artigli attraverso i vestiti. Perché il rituale sia completo è necessaria anche una sola goccia di sangue. Dal corpo di Andoku si forma allora un *niji* (虹), un arcobaleno che, come un ponte, mette in relazione il suo Yin con lo Yang del prescelto, permettendo ai due *ki*, alle due anime, di interagire. Tuttavia, il Mansei e il rituale creano un doloroso paradosso, costringendolo a cercare per l'eternità un nuovo compagno da guidare sino alla morte del prescelto, e poiché Andoku non può morire, ogni rituale non fa altro che accrescere e rendere più dolorosa la sua solitudine.

Le allusioni al Taoismo sono iscritte nel livello di trama e nella costruzione del protagonista. Il *kofun* dalla forma inequivocabilmente simile al simbolo del Tao costituisce la chiave per la comprensione della struttura compositivo-narrativa del racconto. La piccola comunità del *kofun*, composta dal maestro e dai suoi discepoli

⁴¹⁹ La *Raccolta di diecimila foglie* (万葉集) è la più antica collezione di *waka* in giapponese giunta fino alla nostra epoca. Fu compilata molto probabilmente intorno alla seconda metà dell'VIII secolo, durante il periodo Nara. La raccolta è formata da 4496 componimenti, scritti tra la seconda metà del V e la metà dell'VIII secolo, anche se per la maggior parte delle poesie la data di composizione si deve collocare tra la seconda metà del VII e la prima metà dell'VIII.

ricrea il percorso iniziatico dell'insegnamento taoista che ha inizio con il *satori* del maestro, allegoria della realizzazione del Tao da parte dell'uomo. Così, dopo l'incontro con Andoku il maestro diventa incarnazione del Cammino e per questo in grado di trasmettere la sua sapienza a degli adepti. L'essenza del Tao, infatti, non può essere afferrata ma, come un dono esoterico e immateriale, si deve ricevere da un maestro, guida spirituale che trasmette gli insegnamenti della dottrina. Il passaggio del Mansei assume allora un significato metaforico, espediente narrativo che simboleggia la trasmissione dell'eredità spirituale dal maestro al discepolo, un rituale in cui l'adepto attraversa un processo catartico di svuotamento della mente da tutte le passioni e le distinzioni, fino a farla diventare uno "specchio del cielo e della terra che riflette la molteplicità delle cose" (DAVIES E IKENO 2002: 41-46). La sensazione che investe Andoku quando riceve il dono è esattamente speculare al momento in cui l'adepto diventa ricettacolo degli insegnamenti del maestro. Il volatile sperimenta allora la travolgente sensazione di essere al contempo uno e parte del tutto, vive l'epifania del Tao ed è invaso e annichilito dall'illuminazione dell'eterno presente. Ma poiché non può essere equiparato alla figura di un maestro, ostacolato dall'involucro animale che ospita la sua essenza, Andoku non può trasmettere ad altri la saggezza impartitagli dal suo maestro, come simboleggia l'incapacità di donare il Mansei. Akunin inventa allora il curioso espediente del *niji*, forse un'allusione al Bifröst, il ponte dell'arcobaleno della mitologia norrena che collega il mondo dei mortali a Ásgarðr, il regno degli dèi. In un certo senso, il rituale pone Andoku in una posizione quasi divina, poiché agisce in qualità di guida spirituale di un prescelto, senza che questi ne abbia coscienza. Se nella mitologia norrena il ponte dell'arcobaleno collega l'uomo alla divinità, allora il *niji* collega l'uomo ad una creatura che incarna il Tao ed è riuscita a risvegliare la natura di Budda. Secondo il Taoismo, la natura del Tao, il Cammino, è presente in tutte le cose e tutto è sua manifestazione, mentre il Buddismo Zen professa la potenzialità di tutte le creature senzienti di ascendere alla natura di Budda (DAVIES E IKENO 2002: 41-46). In questo senso, il Buddismo Zen e la dottrina taoista si fondono, collimano e si intrecciano nel personaggio di Andoku, estremamente intelligente, capace di guidare gli esseri umani perché comprende l'essenza della vita come Cammino e guarda al mondo e alla realtà delle cose nella loro essenza, come parte di un'unità indivisibile. Assistiamo allora ad una giustapposizione inaspettata tra il pensiero orientale e un

“pappagallo”. La natura mitologica di Andoku evidenzia la padronanza della tecnica parodica dello scrittore, nonché l’uso del paradosso e dell’inusuale come nuclei generativi di immagini, simboli e significati. Fin dalle prime righe della storia di Andoku si percepiscono l’originalità e la raffinatezza della scrittura intertestuale di Akunin, capace di usare a suo piacimento persino la filosofia orientale, preservandone l’essenza dottrinale e spirituale. Le profonde radici che ancorano l’Autore al Giappone si rivelano così in una prosa che ingurgita e trasforma tutto ciò che Akunin ama e apprezza del Paese del Sol Levante. La rielaborazione e il ripensamento dei concetti del Taoismo e del Buddismo, pur assumendo talvolta tratti dissacranti, attribuiscono a ciò che già si conosce nuovi significati e nuove funzioni nel contesto letterario, permettendo così ad Akunin di contrapporre la spiritualità orientale a quella occidentale.

Il concetto di Cammino è dunque inscritto profondamente nella prosa di Boris Akunin quale elemento connotativo e fulcro unitario e univoco della sua produzione. Vorremmo soffermarci, a questo punto, sul concetto di *Bushidō*, il codice etico e morale dei samurai. La classe dei *bushi* (武士), anche noti come samurai, fu custode del potere politico e militare in Giappone a partire dalla fine del XII secolo sino alla fine del XIX secolo. Durante il periodo Edo (1603-1868), il sistema del vassallaggio per cui i samurai ottenevano protezione e terre come ricompensa per la loro lealtà e il loro servizio al signore li rese la più importante delle quattro classi che all’epoca componevano la società giapponese (guerrieri, contadini, artigiani e commercianti). Con l’abolizione del sistema delle caste, diretta e immediata conseguenza della Restaurazione Meiji alla fine del XIX secolo, gli ex samurai furono attivamente impegnati nel processo di modernizzazione del Giappone. Di conseguenza, ebbero una grande influenza sulla società, e lo spirito dei samurai, o *Bushidō*, fu un fattore importante che plasmò profondamente la mentalità giapponese. Con il termine *Bushidō* si intende l’etica che si diffuse nella classe dei samurai a partire dall’epoca Kamakura, sebbene divenne effettiva solo nell’epoca Edo, evolvendosi attraverso l’adozione di ideali neoconfuciani, fino a diventare il fondamento della moralità nazionale dopo la Restaurazione Meiji. Risulta fondamentale mettere in luce che il

Bushidō implicava non solo spirito marziale e abilità con le armi, ma anche assoluta lealtà al proprio signore, un forte senso dell'onore personale, devozione al dovere, e il coraggio, se richiesto, di sacrificare la propria vita in battaglia o nel rituale del *seppuku*. Il Buddismo Zen ebbe un grande impatto sul *Bushidō*, poiché attribuiva grande valore alla disciplina fisica, all'autocontrollo e alla pratica della meditazione come alternative all'erudizione formale. La meditazione e l'obiettivo di raggiungere il *satori* aiutarono molti samurai a superare la paura della morte, accettandola come inevitabile parte del ciclo della vita. La componente spirituale del *Bushidō* trae origine dalla dottrina del Buddismo Zen, le cui pratiche e rituali divennero parte dell'allenamento fisico e mentale dei samurai, migliorando le loro capacità militari e di mantenere la calma anche nelle situazioni più pericolose (DAVIES E IKENO 2002: 41-46).

I tratti salienti della filosofia e dell'insieme di valori morali e spirituali del *Bushidō* traspaiono come fondamento etico ed estetico in alcuni dei personaggi di Boris Akunin. L'esempio più rappresentativo è, indubbiamente la psicologia e il modo di agire di Erast Petrovič e del fedele Masa, la cui vita è votata al rispetto della dottrina del Cammino del guerriero, ad una condotta ammirevole e onorevole che non teme la morte. Gli eroi fanno sfoggio di onore e lealtà incrollabili, nonché di un indomito coraggio dinnanzi al pericolo e alla morte in tutte le loro avventure, in tutte le opere a loro dedicate, affermandosi come ideale morale ed etico per eccellenza all'interno della produzione di Akunin. Abbiamo già analizzato il motivo dell'onore nelle dinamiche tra Fandorin e Masa in relazione alla cultura giapponese nel capitolo precedente (cfr. § 2.3.1). In questo caso vogliamo soffermarci, invece, sul concetto di lealtà e le immagini che genera nella prosa di Akunin. Così come era un elemento distintivo della società giapponese feudale nel rapporto tra il samurai e il suo signore, allo stesso modo la lealtà è uno dei paradigmi che definisce il rapporto tra Fandorin e Masa e tra Fandorin e il suo signore, ovvero qualunque autorità che impersoni l'Impero russo:

— Apprezzo la vostra fiducia e ne sono persino lusingato. Forse, Mosca starà anche meglio con un nuovo governatore. Ma non mi azzarderò a giudicare, perché non capisco ancora nulla degli affari di Mosca. Tuttavia, Eccellenza, ho vissuto in Giappone per quattro anni e, sapete, sono diventato completamente giapponese – a volte mi sorprende di me stesso. Per i giapponesi, un samurai – e voi e io siamo samurai, secondo la loro concezione – deve rimanere fedele al suo signore, per quanto vile possa essere. Altrimenti,

è impossibile, l'intero sistema crollerà. Vladimir Andreevič non è completamente il mio signore, ma non posso sentirmi libero dai miei obblighi nei suoi confronti. Vi prego di perdonarmi⁴²⁰ (AKUNIN 2014a: 75).

Appena giunto a Mosca dopo anni di servizio in Giappone, Fandorin viene nominato Consigliere di stato alla corte del governatore di Mosca. Qui conosce il capo della polizia della vecchia capitale, Evgenij Osipovič Karačencev, il quale lo informa del clima di sfiducia che si avverte nella capitale riguardo la gestione della città e che per questo sono in atto i preparativi per sostituire Dolgorukij con un uomo scelto dal governo centrale di San Pietroburgo. La caduta del governatore significa anche la fine della sua cerchia di protetti, di cui fa parte anche Fandorin. Karačencev, riconosciuto il talento del giovane, lo invita allora a dichiararsi parte del nuovo entourage e di giurare fedeltà al prossimo governatore di Mosca. Fandorin, tuttavia, dichiara che gli anni trascorsi nel Paese del Sol Levante l'hanno reso completamente giapponese e per questo non importa quale sarà il suo destino, egli sarà fedele al suo signore sino alla fine, nel pieno rispetto dell'etica dei samurai. Qui Fandorin è simbolo e incarnazione dell'idea di "obblighi e servizio" (*go-on to hōkō*), concettualizzazione del rapporto tra il samurai e il suo signore, risalente all'epoca Kamakura. La vita di un samurai era economicamente basata sui feudi e i territori, concessi dal signore in base ai suoi successi in battaglia. Fandorin non dipende economicamente da Dolgorukij, ma dipende da lui per avere la libertà d'azione necessaria per svolgere le sue indagini e combattere con onore il Male che affligge la Russia. In questa lotta manichea, l'eroe dimostra che la vita in Giappone lo ha oltretutto istruito ad avere un'idea della morte completamente giapponese:

— Signore, fate quella faccia quando la morte è molto vicina.

— Lo sai, un vero samurai deve svegliarsi ogni mattina completamente preparato a morire, — scherzò Erast Petrovič, indossando una leggera giacca di seta grezza⁴²¹ (AKUNIN 2014a: 201).

⁴²⁰ Testo originale: «— Ценю ваше доверие и даже п-польщен. Возможно, с новым губернатором Москве будет и лучше. Впрочем, не берусь судить, ибо в московских делах пока ничего не смыслю. Однако я, ваше превосходительство, четыре г-года прожил в Японии и, знаете ли, совершенно обьяпонился — иногда сам на себя удивляюсь. У японцев самурай — а мы с вами по их понятиям самурай — должен хранить верность своему сюзерену, каким бы скверным тот ни был. Иначе никак невозможно, вся система развалится. Владимир Андреевич мне не вполне сюзерен, однако же свободным от обязательств по отношению к нему я чувствовать себя не могу. Уж не обессудьте».

⁴²¹ Testo originale: «— Господин, такое лицо у вас бывает, когда смерть очень близко.

Dunque, proprio Fandorin incarna in ogni fibra del suo essere il *Bushidō*, il concetto di Cammino, quella nobiltà d'animo tipicamente giapponese che l'Autore apprezza e omaggia attraverso la sua opera. Il rapporto tra Fandorin e Masa, invece, è costruito su un modello servo-padrone atipico, poiché, da un lato aderisce alle regole del rapporto tra il samurai e il suo signore e, dall'altro, si fonda su una profonda amicizia, quasi simbiotica. Proprio la componente aliena dell'amicizia fa sì che la spiritualità e l'aderenza alle dottrine e alla filosofia orientale si traduca, spesso, in situazioni comiche, a volte assurde, laddove gli eroi assumono atteggiamenti iperbolici. La lealtà di Masa nei confronti di Erast Petrovič è estrema, a tratti eccessiva, ricreata attraverso comici *calembour* che giocano con particolare ironia sull'eccesso di zelo del giapponese, a tratti descritto come una sorta di fanatismo, soprattutto nei suoi svariati tentativi di commettere *harakiri*, anche per inezie o facezie trascurabili. Ma se nella saga di Fandorin i samurai e il *Bushidō* conservano la loro profonda natura ideologica e sono allegorie di una vera e propria filosofia di vita incarnata dagli eroi, in *Quest* la sperimentazione akuniniana si traduce nei personaggi di un romanzo-videogioco, membri della squadra "Samurai", una delle opzioni "giocabili" dai lettori. La squadra si compone di tre personaggi, due dei quali sono giapponesi, ed è descritta come caratterizzata da coraggio, forza e intraprendenza, qualità che Akunin attribuisce implicitamente ai samurai:

Se scegliete i "Samurai", avrete il successo garantito in qualsiasi operazione che richieda coraggio, forza e intraprendenza.

Passiamo alle personalità.

Il caposquadra è il signor Sota. O, se preferite, Sota-san. Proviene da un'antica stirpe di samurai. Un uomo taciturno. Un uomo dai principi incrollabili (il che non sempre fa comodo a chi gli sta intorno). Completamente impavido, ma d'altronde sono tutti così...⁴²² (AKUNIN 2008: 34).

Il capo della squadra è un samurai, Sota-san, discendente di un'antica famiglia. I suoi principi sono incrollabili ed è impavido, come tutti i samurai, tuttavia non ha pietà, è

— Ты же знаешь, настоящий самурай должен каждое утро просыпаться в полной готовности умереть, — пошутил Эраст Петрович, надевая светлый чесучовый пиджак».

⁴²² Testo originale: «Если вы выберете «Самураев», вам гарантирован успех в любых акциях, где требуется смелость, мощь, находчивость. Перехожу к персоналиям. Старший группы — мистер Сота. Или, если угодно, Сота-сан. Он происходит из старинного самурайского рода. Молчун. Человек незыблемых принципов (что не всегда удобно для окружающих). Абсолютно бесстрашен — впрочем, все они таковы...».

spietato, persino crudele e non ha la minima esitazione nel portare a compimento le sue missioni, costi quel che costi. E ancora:

Il secondo membro del gruppo è Shimara-san. Non è un samurai, ma un ninja di un antico clan. È un brillante utilizzatore di tutti i tipi di armi bianche. Ha eccezionali capacità organizzative, un QI molto alto... Beh, coraggio, determinazione... questo è comprensibile...⁴²³ (AKUNIN 2008: 34).

Shimara-san è il secondo membro della squadra, un *ninja* appartenente ad un clan antico, ed esperto di armi bianche, poiché in Giappone le armi da fuoco sono state a lungo considerate disonorevoli. La squadra è inoltre estremamente abile nelle missioni che richiedono infiltrazione e spionaggio, in cui sfruttano a loro vantaggio l'eterogeneità etnica dell'Urss per mimetizzarsi. Gli eroi di Akunin sono dunque infusi della componente spirituale che deriva dall'intreccio tra Taoismo, Buddismo Zen e *Bushidō* che hanno contribuito alla formazione del carattere giapponese. La sperimentazione si manifesta ora in eroi dalla psicologia profonda e stratificata, tipi umani introspettivi che vivono un percorso di crescita e sviluppo, ora in personaggi artificiali, bidimensionali come quelli che potremmo trovare in un gioco di ruolo, in cui la spiritualità orientale agisce come ornamento o potere speciale per completare le missioni e avanzare nel gioco.

Ulteriore Cammino che si presenta nella spericolata vita di Fandorin e Masa è la Via della vendetta, ovvero del *katakiuchi*. Il capitolo “La via del katakiuchi” della *povest’ Pianeta acqua. Romanzo giallo tecnocratico* dello *sbornik* omonimo è dedicato a questa vendetta condotta secondo il codice etico e morale giapponese. È il 1903 e Fandorin è impegnato in una missione subacquea, quando si imbatte in una società segreta che mira a dominare il mondo. L'omicidio di un membro dell'equipaggio, l'ingegnere americano Bull, spinge Masa e Fandorin sulla Via del *katakiuchi*:

⁴²³ Testo originale: «Второй член группы — Симара-сан. Он не самурай, а ниндзя из древнего клана. Блестяще владеет всеми видами холодного оружия. Незаурядные организаторские способности, очень высокий коэффициент интеллектуального развития... Ну, смелость, решительность — это понятно...».

– Dobbiamo vendicare per bene il nostro compagno, come prescrive l’antica e nobile Via del *katakiuchi*... – iniziò solennemente il giapponese.

Gli europei di solito traducono questa parola semplicemente con “vendetta”, ma *katakiuchi* è più nobile di una banale vendetta, poiché non viene commessa per malizia, ma in nome del ripristino della giustizia violata⁴²⁴ (AKUNIN 2016:91).

Questo Cammino è estremamente regolamentato, avviene secondo uno schema preciso e mai in modo indiscriminato, ma puntando a degli obiettivi ben precisi. Poiché Bull è stato ucciso per evitare che la posizione della base della società segreta venisse rivelata, la vendetta di Fandorin e Masa deve colpire il cuore del problema, il vero movente dell’omicidio. Uccidere il capo di questa società, oppure i suoi sottoposti non basta, così l’obiettivo degli eroi è distruggere la base segreta e tutti i segreti che questa custodisce. Solo così l’equilibrio tra Bene e Male verrà ripristinato e si assolverà ai dettami del *katakiuchi*. Una spiegazione più dettagliata e pittoresca si manifesta in un racconto di Masa su uno *yakuza* chiamato Kurosuke che visse nell’epoca Edo. Egli era rispettato da tutti perché era un uomo giusto e onorevole che eseguiva sempre gli ordini del suo *oyabun*, ovvero del capo della sua banda. L’*oyabun*, tuttavia, non era un uomo molto saggio: accecato dal desiderio, rapì la cortigiana di un potente *hatamoto*⁴²⁵, il quale di buona misura assoldò un maestro di spada che decapitò la donna infedele e l’*oyabun*. Kurosuke richiese allora alla vedova del suo capo di poter eseguire il *katakiuchi*, permesso che gli fu accordato perché era un uomo d’onore. Lo *yakuza* tolse prima la vita allo spadaccino e poi, considerando il *katakiuchi* incompleto, uccise l’*hatamoto*, convinto che per distruggere il Male e ripristinare l’equilibrio era necessario non uccidere il male minore, ma la fonte stessa della malvagità. Quest’ultimo gesto, tuttavia, attirò sul clan la rabbia dei potenti e, per questo, Kurosuke che nell’onore non accettava compromessi, salpò per l’isola di Minegashima per gettarsi nel cratere di un vulcano attivo, ricreando una morte bellissima secondo la cultura giapponese. Prima di morire, l’uomo aveva lasciato una lettera in cui affermava

⁴²⁴ Testo originale: «– Мы должны отомстить за нашего соратника по-настоящему, как предписывает древний благородный Путь катакиути... – торжественно начал японец. Это слово европейцы обычно переводят просто как «мечь», но катакиути возвышеннее тривиальной вендетты, поскольку его совершают не из злобы, а во имя восстановления нарушенной справедливости».

⁴²⁵ Gli *hatamoto* (旗本) erano i samurai sotto il diretto controllo dello *shogunato* Tokugawa nel Giappone feudale, i vassalli di grado più elevato. La parola *hatamoto* significa letteralmente “alla base dello stendardo”, spesso tradotta come “alfiere”.

che la sincerità non si accontenta di mezze misure. Così, sostiene Masa, il canone del *katakiuchi* fu perfezionato. La storia segue i dettami di un onore che non si ferma, anzi si fortifica persino dinnanzi alla morte. La storia e il brano evidenziato chiariscono allora l'essenza di questo Cammino che, come il *Bushidō*, trae linfa e nutrimento dall'onore dell'individuo. Il *katakiuchi* delinea allora una lotta contro il Male, un'ispirazione manichea non alla vendetta, piuttosto orienta a ristabilire e ripristinare l'equilibrio tra le forze del Bene e del Male, nonché l'armonia interiore nell'individuo.

Colpisce allora constatare che un'intelaiatura manichea permea la produzione di Akunin, anche in quei romanzi in cui i motivi e i riferimenti al Giappone sono notevolmente esigui. Un caso emblematico è il romanzo *La scassinatrice dell'anima* della serie *Album di famiglia*, in particolare il personaggio di Igor' Vikent'evič Šomberg, a cui in un campo di prigionia era stato dato il soprannome di "Samurai", semplicemente perché all'università aveva studiato letteratura giapponese classica e per questo era stato accusato di essere una spia giapponese, e successivamente imprigionato. Rinchiuso in un campo di concentramento, avendo sperimentato sulla sua pelle gli effetti della dimensione ontologica del Male, una volta in libertà "Samurai" sviluppa un intricato piano per liberarsi del Male nel mondo. Di fatto, il personaggio è un'incarnazione della già citata filosofia dell'*akunin shōki*. Il suo piano consiste, infatti, nel combattere con la violenza e l'omicidio coloro che sono causa del Male. Seguendo la filosofia dell'*akunin shōki*, secondo la quale anche chi opera il male può trovare la sua strada verso il Buddha, "Samurai" è convinto che operare il Bene non basti a sradicare la malvagità che dimora nel mondo e che sia necessario commettere azioni e scelte crudeli per ripristinare l'equilibrio degli opposti e favorire l'ascesa del Bene.

Ancora dalla serie *Album di famiglia*, il romanzo *Morte da cane* riproduce l'essenza spirituale del concetto di *seijitsu*. Speculare alla parola *akunin*, le lingue europee non hanno una traduzione esatta di questo concetto e possiamo per questo ricorrere a parole approssimative come "sincerità" o "autenticità". La filosofia del Cammino, che invoca la potenza catartica del processo e non della destinazione, in questo romanzo si fonde con il concetto di *seijitsu*. Il titolo, come suggerisce la presenza della sua traduzione in giapponese, *ōshi*, deve essere letto e interpretato nell'ottica della tradizione giapponese, e non russa. Se in russo il neologismo "*sobač'ja*

smert” serve a connotare una morte senza dignità e onore, in giapponese il concetto di *ōshi* identifica allora quella morte che avviene senza aver raggiunto il proprio obiettivo, ed è dunque una “morte da cane”, ma non per questo è una morte vergognosa o disonorevole. L’opera si presenta come un romanzo che si snoda in numerosi livelli e piani semantici, non esattamente interconnessi. Il livello superiore racconta la vita di un famoso scrittore, Marat Rogačov la cui famiglia, come migliaia di altre famiglie russe, era stata vittima del Grande Terrore. La vicenda ha luogo nella Mosca degli anni ’60, in cui il Disgelo avviato da Nikita Krušëv genera un senso di aspettative e speranza. Per difendere il successo che ha ottenuto con fatica e per non perdere la ragione nel soddisfare i desideri della leadership sovietica, a Marat viene consigliato di scrivere in parallelo due libri, uno che soddisfi i gusti del sistema e un altro, segreto e personale, su un argomento che lo appassiona sinceramente e profondamente, tale da poterci riversare la propria anima e il proprio talento. Il libro segreto di Marat, che chiama “*Seijitsu*”, narra la vita di Sidney Reilly, un avventuriero britannico che aveva lavorato come spia in Russia e poi in Unione Sovietica. I due universi narrativi si alternano, non si sovrappongono e restano su due livelli testuali indipendenti, ma agiscono come veicolo per una digressione sulla crescita morale di un uomo in un peculiare periodo storico, e l’Autore lo fa avvalendosi della filosofia e del pensiero giapponese. La vita di Marat, la sua descrizione dell’*intelligencija* sovietica e del periodo storico, e la storia Reilly si alternano, infatti, a riflessioni da trattato filosofico. Proprio l’incipit del romanzo riporta il discorso in cui un maestro di spada spiega che il Cammino non solo è articolato in più fasi in cui si apprende la filosofia e, allo stesso tempo, si assiste ad una trasformazione progressiva del rapporto che l’individuo ha con sé stesso e con i propri limiti. Il Cammino si articolerebbe, infatti, in quattro fasi, raggiunto il livello più elevato l’individuo si rende conto che questa strada è infinita e che la perfezione non è raggiungibile. Essere fedeli al Cammino e seguirlo nel modo giusto significa allora provare un costante senso di insoddisfazione personale. A questo punto, ritroviamo una citazione, anzi una parafrasi dell’idea di “vincere sé stessi”, attribuita a Yagyū Munenori, autore del *Libro ereditario sull’arte della guerra (Heihō Kadensho)*:

Il Maestro Yagyū una volta disse: “Non so come vincere gli altri, ma so come vincere me stesso”. Per tutta la vita, ogni giorno, avanza e diventa più abile di quanto fossi ieri. Non fermarti mai. Vincere sé stesso? Ma si vince il nemico, non qualcuno che ami. Non amare sé stessi, considerare come principale nemico sé stessi: questa è la chiave⁴²⁶ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 4).

Yagyū è stato un militare e scrittore giapponese, nonché maestro di spada, il suo scritto è, invece, un testo sulla teoria e l'arte della spada, e sulle strategie militari. In relazione alla frase citata, parliamo di una parafrasi perché ricrea il pensiero di Yagyū ma non lo cita direttamente, una pratica che, come abbiamo notato, è tipica della tecnica intertestuale di Akunin. Il brano denuncia una mente disordinata e dominata dall'ego, in cui l'“Io” cerca continue giustificazioni. In quest'ottica, vincere sé stessi non significa accettare le proprie mancanze, ma avere un atteggiamento costantemente severo contro le proprie debolezze. A questa idea viene affiancata un'ulteriore parafrasi, questa volta attribuita a Nabeshima Naoshige, un *daimyō* protagonista di alcune storie dell'opera *Nascosto dalle foglie* (*Hagakure*): “Sulla parete del Signor Naoshige era appeso un rotolo con la scritta: ‘Prendi alla leggera le cose importanti’. Il Maestro Ittei disse anche: ‘Prendi sul serio le cose non importanti’”⁴²⁷ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 5-6). L'allusione a Naoshige è in realtà un artificio per poter racchiudere nel brano una parafrasi dell'essenza dell'opera *Nascosto dalle foglie*, una delle opere più significative della letteratura giapponese, composta intorno al XVIII secolo, benché pubblicata solo due secoli dopo. Si tratta di una raccolta di aforismi che trasmettono la saggezza dei samurai e dai quali emerge lo spirito del *Bushidō*. L'idea è che le decisioni decisive, quelle che orientano la vita, devono essere prese con il cuore, frutto di un'intuizione immediata e sincera. Le decisioni della vita quotidiana, invece, perché poco decisive, devono essere frutto di un attento ragionamento perché in assenza di riflessione queste possono generare errori stupidi e inutili. Infine, per completare l'articolato intrico di rimandi e allusioni a *Nascosto dalle foglie*: “Il signor

⁴²⁶ Testo originale: «Мастер Ягю однажды изрек: «Я не знаю, как побеждать других, но я знаю, как побеждать себя». Всю жизнь, каждый день двигайся вперед и становись искусней, чем был вчера. Никогда не останавливайся». Побеждать себя? Но побеждают врага, а не того, кого любишь. Не любить себя, считать главным врагом самого себя – в этом ключ».

⁴²⁷ Testo originale: «На стене у господина Наосигэ висел свиток с изречением: «К важным вещам относись легко». Мастер Иттэй сказал по этому поводу: «А к неважным вещам относись серьезно»».

Takanobu una volta disse: ‘Un ragionamento troppo lungo rovina tutto’⁴²⁸ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 6). Ryūzōji Takanobu, alleato di Nabeshima Naoshige, non risulta sia l'autore della citazione e non viene mai citato in *Nascosto dalle foglie*. Probabilmente, ci troviamo dinnanzi l'esempio di una citazione mistificata, sapientemente costruita dall'Autore, poiché la frase da lui elaborata, immersa nel gioco di rimandi e parafrasi, attribuita ad un alleato realmente esistito di Nabeshima Naoshige che, invece, è presente in *Nascosto dalle foglie*, attraverso un gioco di rimandi e riflessi letterari trasforma il signor Takanobu in un messaggero credibile, sebbene non rintracciabile nelle fonti, che esprime l'idea che se si pensa troppo a lungo, la chiarezza iniziale si corrompe, l'azione si paralizza e la responsabilità si diluisce. Il messaggio di Akunin, nascosto dietro la “voce” di Takanobu, non invita alla irrazionalità, ma si impone come una critica al fatto che la riflessione eccessiva è interpretata come un tentativo di allontanare il momento della scelta, una forma di vigliaccheria morale. Come abbiamo già detto, Akunin non cita mai esplicitamente l'opera *Nascosto dalle foglie*, ma in questo gioco di parafrasi e citazioni attribuite, ne assume pienamente il tono, l'impostazione e i concetti relativi al *Bushidō* che illustrano il Cammino da seguire per il miglioramento dell'individuo. Il romanzo è allora allegoria dell'idea che ciò che conta non è il risultato, ma il Cammino, la nobiltà questa volta non sta in una morte onorevole, ma nel modo di procedere lungo la strada che si è scelto di percorrere. A sua volta, questo percorso catartico non promette salvezza e non offre assoluzioni. Chiede soltanto di andare avanti, ogni giorno, un po' più lucidi e un po' più severi di ieri, sapendo che fermarsi equivale già a perdere. Nel romanzo *Morte da cane* troviamo allora un'atmosfera del tutto diversa rispetto alla saga di Fandorin, in cui un eroe che anche nelle avversità usa la logica, è guidato dall'intelligenza e, anche nei momenti più bui, conserva la sua fiducia nel mondo, persino quando questo è preda del caos. Erast Petrovič crede che tutto possa essere compreso e che persino nel fallimento è possibile preservare la propria armonia interiore, l'autocritica si risolve sempre in epifanie e momenti di spinta morale che lo ispirano a fare del suo meglio. Fino alla sua morte, Fandorin è convinto che si possa

⁴²⁸ Testo originale: «Господин Таканобу однажды сказал: «Слишком долгое рассуждение всё портит»».

ottenere una forma di giustizia e che se l'individuo ha vissuto secondo i dettami del Cammino, allora la sua vita terminerà in una morte bella e armoniosa. Marat, invece, ragiona in modo diametralmente opposto, avvelenato da un ambiente cupo, in un'epoca in cui la libertà non è altro che una crudele illusione, non crede esista una salvezza finale, come ci anticipa il titolo del romanzo. Il *Bushidō* e i due approcci diversi dei due eroi marcano ed evidenziano la distanza tra il mondo di Fandorin e quello di Marat. Il mondo di Fandorin permettere di credere che il Male si può vincere, il mondo di Marat, invece, definisce il Male come una condizione in cui vivere, scendendo a patti con esso. Il Cammino in questo romanzo aderisce allora alla filosofia del *seijitsu*:

Sulla tomba di un grande uomo è incisa una poesia:

Non recitare preghiere,
Ma onora la Via della Sincerità,
E gli dèi saranno con te.

E così qualcuno chiese a un samurai: “Qual è la Via della Sincerità?”. Il samurai rispose: “Se ti piace la poesia, ti risponderò con una poesia:

Tutta la nostra vita è una farsa.
La sincerità risiede solo nella morte.
Vivi come un morto”.

Credo di aver capito cosa intendesse il samurai con le parole “vivi come un morto”. Dovresti leggere la tua vita come una voce biografica in un'enciclopedia: nato in una certa data, fatto una certa cosa, morto in una certa data. Se sei già morto e sei elencato nel libro, che senso ha agitarsi ed essere codardo? Questo è ciò che significa “vivere come un morto”. Le date sono già state segnate, ma ciò che sarà scritto tra di esse dipende interamente da te. Ma cosa si intende per “Via della Sincerità?”⁴²⁹ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 8).

⁴²⁹ Testo originale: «На могиле великого человека высечено стихотворение: Не читай молитв, // А чти Путь Искренности, // И боги – с тобой.

И вот некто спросил самурая: «Что такое Путь Искренности?». Самурай ответил: «Если уж тебе нравится поэзия, я отвечу стихотворением: Вся наша жизнь – фарс. // Искренность только в смерти. // Живи как мертвец».

Мне кажется, я догадываюсь, что имел в виду самурай под словами «живи как мертвец». Надо читать свою жизнь, как биографическую статью в энциклопедии: тогда-то родился, сделал то-то, умер тогда-то. Если ты все равно уже умер и занесен в книгу, какой смысл суетиться и малодушничать? Это и значит «жить как мертвец». Даты уже проставлены, но то, что будет написано между ними, зависит только от тебя.

Но что имеется в виду под «Путем Искренности?».

Nel romanzo, Akunin traduce *seijitsu* con “*iskrennost*” poiché non esiste un corrispettivo che ne racchiuda la profondità semantica e concettuale. Innanzitutto, è importante sottolineare che i due *hokku* sono composizioni dell’Autore e, come abbiamo già evidenziato in altre occasioni, non rispettano la metrica giapponese, ma collegano con sapiente estro poetico la Via della Sincerità e la filosofia del *Bushidō*. Non esiste nessuna tomba e non è avvenuta nessuna conversazione con un samurai, ciò che conta è il messaggio, l’inno a vivere senza perder tempo in preghiere, ma onorando il Cammino e quindi vivendo secondo un ideale superiore di rettitudine morale e di lealtà verso sé stessi che si riflette nelle azioni quotidiane. Ciò che si delinea dai componimenti è un modo di vivere e non una verità assoluta, l’appello invita a non invocare la protezione della divinità, poiché sarà la tua condotta a far sì che gli dèi abbiano il loro sguardo puntato su di te. L’essenza di questo Cammino si afferma allora nelle crude ma solenni parole del samurai, che descrive la vita come una farsa, poiché la sincerità risiede solo ed unicamente nella morte. Nel *Bushidō*, il *seijitsu* implica coerenza tra pensiero e azione, una vita vissuta nella più totale sincerità, non una farsa, non maschere, non ego, ma totale autenticità che si realizza pienamente solo nella morte, quando non ci sono più ruoli da impersonare e non ci sono più paure. Così, l’invito a “vivere come un morto” si configura non in disprezzo per la vita, piuttosto a vivere secondo i principi del *seijitsu* e, dunque, a guardare alla vita come se si fosse già conclusa, come la voce di un’enciclopedia in cui le date sono già stabilite, mentre ciò che resta da scrivere è completa responsabilità dell’individuo. Vivere secondo la Via della Sincerità significa non cercare scappatoie morali, restando coerenti a ciò che si è e alle proprie azioni, tenendo sempre a mente che, un giorno, la fine arriverà per tutti. Le allusioni a *Nascosto dalle foglie* evidenziano la necessità del vivere con decisione, nella coincidenza tra azioni e pensiero, questi sono i dettami del *seijitsu* che devono trovare spazio nelle azioni di tutti i giorni. La vita di Marat e la Via della Sincerità si incrociano quando lo scrittore rinviene negli archivi del KGB gli appunti di Reilly, fedele seguace del *seijitsu*. Il fortunato ritrovamento inaugura una fase felice per Marat, che può finalmente scrivere un libro del tutto personale, mosso dai suoi gusti e non da quelli del partito e che chiamerà *Seijitsu*. Poiché fusione tra romanzo e trattato filosofico, perché le digressioni filosofiche siano ben chiare al lettore, e perché possa cogliere la crescita spirituale di Marat, è necessario un espediente metatestuale:

– Si, sì. Una scrittura familiare. Quando, dopo la guerra, lavoravo in un campo per prigionieri giapponese, a molti vidi questo libricino, era incluso nella lista delle letture consigliate per i soldati. Si intitola “Hagakure”, “Nascosto dalle foglie”. L’autore era un samurai vissuto due secoli e mezzo fa, il suo nome era Tsunetomo Yamamoto. Un’opera davvero strana. Tra tutte le assurdità – come il consiglio di bagnarsi la fronte con la saliva per calmarsi – ci sono alcune idee piuttosto originali. Si pensava che leggere l’“Hagakure” rafforzasse lo spirito del samurai.

– E cos’è “La Via della Sincerità?” – chiese Marat, riferendosi all’ultima voce.

– Come era in inglese?

– “Way of Sincerity”.

– Probabilmente l’originale giapponese è “seijitsu” o “sei”, il primo carattere della parola. I giapponesi adorano il seijitsu e usano spesso il termine. C’è un vecchio detto: “Meglio perdere la vita che il seijitsu”. Non esiste una traduzione esatta. Letteralmente suona è un po’ sciocco: “vera autenticità”. Una volta me ne sono imbattuto in Akutagawa. Un personaggio chiede: “Quest’uomo ha il seijitsu?”. Ci ho pensato a lungo e alla fine l’ho tradotto con “Ci si può fidare di lui?”, ma è molto, molto approssimativo. L’equivalente russo più vicino nel contesto è “nucleo”. Una certa forza interiore, integrità, genuinità. Anche Marat in seguito ci pensò molto. E chiamò il romanzo che gli venne in mente spontaneamente, su un uomo che rincorre un tram, “Seijitsu” – che sia altrettanto incomprensibile quanto il protagonista⁴³⁰ (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 27-28).

Tra gli appunti di Reilly, Marat ritrova un interessante libricino scritto interamente in giapponese. Lo scrittore si rivolge allora ad uno dei membri del suo circolo di scrittori in cui ognuno adopera uno pseudonimo, un certo Arkan, scrittore di opere di fantascienza molto popolari, precedentemente traduttore dal giapponese. Arkan è indubbiamente un simulacro di Arkadij Strugackij, laureato in inglese e giapponese, lavorò come interprete e traduttore dal giapponese, ed ebbe accesso ad opere di molti importanti scrittori nipponici, tra questi anche Akutagawa. Qui si evidenzia il collegamento tra i brani in cui si allude velatamente a *Nascosto dalle foglie* e gli

⁴³⁰ Testo originale: «– Как же, как же. Знакомая писанина. Когда я после войны работал в лагере для японских пленных, у многих видел эту книжонку, она входила в перечень литературы, рекомендованной солдатам. Называется «Хагакурэ», «Сокрытое листво́й». Автор – самурай, живший два с половиной века назад, его звали Цунэтомо Ямамото. Очень странное сочинение. Там среди всякой чепухи – например, совета мочить лоб слюнями, чтобы успокоиться – попадаются довольно оригинальные мысли. Считалось, что чтение «Хагакурэ» укрепляет самурайский дух.

– А что такое «Путь Искренности»? – спросил Марат про самую последнюю запись.

– Там по-английски как было?

– «Way of Sincerity».

– Наверно в японском оригинале «сэйдзицу» или «сэй», первый иероглиф этого слова. Японцы обожают сэйдзицу и часто употребляют этот термин. Есть старинная поговорка: «Лучше потерять жизнь, чем сэйдзицу». Точного перевода не существует. Буквально получается глуповато: «истинная настоящесть». Мне однажды у Акутагавы попало. Персонаж спрашивает: «А в этом человеке есть сэйдзицу?». Я долго думал, в конце концов перевел: «А ему можно доверять?», но это очень, очень приблизительно. Самое близкое по контексту русское соответствие – «стержень». Некая внутренняя прочность, цельность, неподдельность.

Про это Марат потом тоже много думал. И роман, который возник сам собой, про бегущего за трамваем человека, назвал «Сэйдзицу» – пусть будет такое же непонятное, как главный герой».

emblematici componimenti di Akunin. In più, possiamo interpretare il riferimento ad Akutagawa come un'allusione non ad un'opera specifica, ma alla sua produzione in generale in cui esprime idee vicine al *seijitsu*, perché affrontano temi come la natura soggettiva della verità e della coscienza umana, soprattutto nei racconti *Nel boschetto* e *Il naso* (*Hana*). Quest'ultima novella è una satira sulla vanità, l'ego e la tendenza ad auto ingannarsi, perché il protagonista non riesce a vedere il vero sé, ossessionato da ciò che gli altri pensano di lui. Gli eroi di Akutagawa lottano con la propria interiorità, la propria morale e il proprio sé. Quindi, benché la sua produzione non faccia esplicito riferimento all'etica del *seijitsu*, egli nondimeno la indaga e la rappresenta attraverso diverse prospettive, soprattutto discostandosi da un'interpretazione filosofica, focalizzandosi piuttosto nel descrivere e narrare le tensioni interiori, l'alienazione e le crisi di identità che i suoi eroi (e anche lui) provavano a causa della modernizzazione, poiché la sua produzione si iscrive nel periodo del modernismo giapponese. L'essenza di questo trattato filosofico e, azzardiamo, metafisico, risiede allora nel titolo:

Questo, ora lo so, è un termine buddista. Indica una morte senza scopo o significato: quando una persona muore senza aver raggiunto l'obiettivo prefissato. "Una morte da cane è triste, ma non c'è vergogna in essa", dice il libro. "Vergognoso è vivere una vita da cane"⁴³¹ (AKUNIN-ČARTIŠVILI 2023: 203).

Il titolo del romanzo e il suo contenuto acquisiscono ancora più senso in relazione al brano seguente:

Tutti noi vogliamo vivere. La maggior parte di noi è guidata da questo desiderio nelle nostre azioni. Ma continuare a vivere se non hai raggiunto l'obiettivo prefissato è codardia. È vergognoso. Se muori senza aver raggiunto il tuo obiettivo, senza beneficio o significato, è una morte da cane. Ma non è una morte vergognosa. Oh!!! Una morte da cane! Ecco da dove viene! Come può essere una morte da cane, ma non vergognosa? Che valore ha qualcosa privo di significato? Ho sempre pensato che vivere e soprattutto morire senza significato sia stupido. Quindi, l'intelligenza è più vergognosa della stupidità? Bisogna rifletterci. "Possedere solo intelligenza e talento, e nient'altro: questa è la categoria più bassa di persone che valgono qualcosa". E anche il talento, insieme all'intelligenza? Una persona intelligente e talentuosa è considerata eccezionale, a volte persino grande, tutti intorno a lei si inchinano, ma se non hai altro che intelligenza e talento, questa è "la categoria più bassa"? "La gente pensa di poter comprendere questioni

⁴³¹ Testo originale: «Это, как я теперь знаю, буддийский термин. Он означает смерть без толку и смысла – когда человек погиб, не достигнув поставленной цели. «Собачья смерть прискорбна, но в ней нет стыда, – говорится в книге. – Стыдно прожить собачью жизнь»».

complesse arrovellandosi il cervello, ma la mente ne distorce l'essenza, perché è sempre guidata dal profitto, e questo non porta a nulla di buono". Mmm... Probabilmente parla di me. Non dovrei sapere quanto poco bene porta il profitto? Se solo l'avessi imparato vent'anni prima. Anche se dubito che l'avrei capito allora⁴³² (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023: 3-4).

Il romanzo filosofeggia in digressioni immerse nella letteratura, sia perché è insieme romanzo e trattato filosofico, sia perché il protagonista è uno scrittore. Così, il metro di misura del valore di una vita non sono il talento o l'intelletto, ma la forza che scaturisce dalla coerenza morale e dall'integrità interiore, che derivano da una vita vissuta seguendo il *seijitsu*. Solo chi vive con sincerità, anche senza raggiungere i propri obiettivi, anche se privo di talento, giunge alla fine del percorso e muore come un cane, eppure senza vergogna. Si può essere gli esseri più talentuosi e geniali, ma senza altro, in assenza di una morale e di solidi principi, non si è migliori del più inetto degli uomini. Il metro di valore di un individuo non sono le sue capacità, ma le sue scelte, la sua forza nel vivere secondo il *seijitsu*, con integrità, sincerità interiore, restando coerente nel passaggio dal pensiero all'azione. La serie *Album di famiglia* assume toni più cupi, sfrutta i motivi giapponesi per intraprendere un dialogo più serio con la letteratura e la storia russa, questa volta in opere che ripercorrono i difficili anni dell'Urss.

Così, dopo aver peregrinato lungo vari Cammini, osserviamo un Giappone non ambientazione culturale e nemmeno unicamente intertesto di riferimenti letterari, ma manifesto filosofico in cui l'Autore veicola la sua visione del mondo, i suoi valori, quegli stessi valori che, implicitamente, si affermano come superiori a quelli

⁴³² Testo originale: «Мы все хотим жить. Большинство из нас руководствуется этим желанием в своих поступках. Но продолжать жить, если ты не достиг поставленной цели – малодушие. Это стыдно. Если ты погибаешь, не достигнув цели, без пользы и смысла, это собачья смерть. Но это нестыдная смерть». Хо!!! Собачья смерть! Вот откуда это! Как это – собачья, но не стыдная? Какую ценность имеет что-то, лишенное смысла? Я всегда думал, что жить и тем более умирать без смысла глупо. Получается, что ум стыднее глупости? Про это нужно подумать. «Обладать только умом и талантом, а более ничем – это самая низшая категория людей, которые чего-то стоят». Еще и талант туда же, вместе с умом? Умный, талантливый человек у нас считается выдающимся, иногда даже великим, все окружающие перед таким преклоняются, а, если в тебе кроме ума и таланта больше ничего нет, это «самая низшая категория»? «Люди думают, что можно разобраться в сложных материях, если как следует поломать над ними голову, но ум извращает суть, ибо всегда руководствуется выгодой, и ни к чему хорошему это не приводит». Хм. Это, пожалуй, про меня. Уж мне ли не знать, как мало хорошего приносит выгода? Усвоить бы это лет на двадцать раньше. Хотя я вряд ли бы тогда понял».

dell'uomo dell'Occidente. Il concetto di Cammino, il Taoismo e il Buddismo Zen si trasmutano nella lingua più adatta per creare i suoi personaggi, per esprimere il suo universo interiore e la sua concezione della creazione artistica, e il modo con cui interpreta il mondo e la contemporaneità, il modo in cui interpreta la vita.

3.2.1 Il peculiare caso dei romanzi Yin e Yang e Fantascienza

La dottrina del Taoismo investe, oltre al livello di trama, intreccio, costruzione dei personaggi e impianto ideologico anche il livello stilistico-formale nella pièce *Yin e Yang (In' i Jan)* del 2006, ambientata poco dopo il ritorno di Fandorin e Masa dal Giappone. Il titolo dell'opera fa sia riferimento ai principi dello Yin e dello Yang che formano il simbolo del Tao, sia ai nomi dei due personaggi principali, Inga e Jan. L'opera è divisa in due versioni, una Versione Bianca e una Versione Nera. Le due versioni si differenziano per l'assassino e il movente, ma la trama è speculare e ruota attorno ad un omicidio connesso alle proprietà magiche di un ventaglio giapponese. Uno dei lati è nero e reca il simbolo della Yin, l'altro è invece bianco e reca il simbolo dello Yang, formando insieme il simbolo del Tao. Ying e Yang simboleggiano l'equilibrio universale tra tutti gli opposti, il principio femminile e maschile, forze complementari e interdipendenti. In entrambe le versioni della pièce, l'obiettivo di Akunin è quello di rappresentare il male che emerge nel mondo quando avviene uno slittamento dell'equilibrio tra Ying e Yang e per questo il Tao articola la componente stilistico-narrativa e l'atmosfera dell'opera. La versione bianca è associata allo Yang, il principio maschile positivo, ed è per questo più realistica, si svolge come un giallo classico, ed è avvolta in una tipica atmosfera russa; il movente dell'omicidio è per di più orientato, in un certo senso, al bene. La versione nera, associata allo Yin, l'elemento femminile negativo, invece, è una commedia con elementi mistici e un'atmosfera orientale; il movente è manifestazione del più crudele egoismo. L'intreccio si dipana a partire dalla lettura del testamento di un'eredità che riunisce la famiglia Boreckij, tra questi i cugini e futuri sposi, Inga e Jan. In entrambe le versioni, il denaro del defunto zio Sigizmund va a Inga, mentre Jan riceve il ventaglio. Il testamento recita che il ventaglio deve essere consegnato in presenza di una persona

di nome Erast Fandorin. Giunto alla residenza, è il protagonista a svelare il mistero che si cela dietro il mistico artefatto:

Fandorin (inchinandosi anche alla poltrona): Questo è il carattere per “yang”. Rappresenta il sole, il principio maschile e, in generale, tutto ciò che è luminoso, creativo e, per così dire, p-positivo. Vedete, gli antichi cinesi avevano lo strano p-pregiudizio che tutto il bene provenga dagli uomini e tutto il male dalle donne.

Lidija Anatol'evna: Che barbarie!

Fandorin: Sono completamente d'accordo con lei, Lidija Anatol'evna. E questo (gira il ventaglio sul lato nero) è il carattere per “yin”. Rappresenta la luna e, insieme ad essa, la donna, ovvero, secondo i cinesi, il principio triste e distruttivo. Tutto è esattamente come ha descritto il signor Boreckij. (Gira il ventaglio prima da una parte e poi dall'altra) Secondo la leggenda, il proprietario di questo o-oggetto magico deve fare una scelta: girare il ventaglio in questo modo, con il lato del Bene rivolto verso di sé e il lato del Male rivolto verso il mondo esterno. Oppure viceversa, con il lato del Bene rivolto verso il mondo esterno e il lato del Male rivolto verso di sé. Nel primo caso, i tuoi desideri saranno esauditi e la tua esistenza migliorerà, ma il mondo intorno a te peggiorerà. Nel secondo caso, il mondo cambierà in meglio, ma a costo del tuo stesso deterioramento. Ecco perché il ventaglio è stato conservato per così tanti secoli, principalmente nei monasteri e dagli eremiti. Questi uomini santi non hanno paura di farsi del male, purché il mondo diventi un posto migliore. La leggenda narra che quando il ventaglio cadde nelle mani di una persona egoista, ottenne grande ricchezza e fama, ma questo portò guerre, epidemie e disastri naturali nel mondo. Ecco la f-favola. Tuttavia, il padre superiore è un uomo moderno e illuminato; non crede alle favole. Deve essere per questo che ha accettato lo scambio.

Sljun'kov: Basta aprirlo e basta?

Fandorin: No. Bisogna agitare il ventaglio da sinistra a destra otto volte, in questo modo. (Dimostra.) Oh sì, e credo che si debba anche recitare il “Sutra del Loto” otto volte.

Lidija Anatol'evna: E che cos'è un sutra? Una specie di formula magica?

Fandorin: No, ogni bambino in Giappone lo conosce. “Confido nel Sutra del Loto Benedetto” – questo è l'intero sutra. In giapponese, suona così: “Nam-myōhō-renge-kyō”⁴³³ (AKUNIN 2006: 22–24).

⁴³³ Testo originale: «Фандорин (поклонившись и креслу): Это иероглиф «ян». Он обозначает солнце, мужское начало и вообще всё светлое, созидательное и, так сказать, п-позитивное. Видите ли, у древних китайцев бытовало странное з-заблуждение, что всё добро происходит от мужчин, а всё зло от женщин.

Лидия Анатольевна: Дикарство какое!

Фандорин: Совершенно с вами согласен, Лидия Анатольевна. А вот это (переворачивает веер чёрной стороной) — иероглиф «инь». Он обозначает луну, а вместе с нею женщину, то есть, по мнению китайцев, начало печальное и разрушительное. Всё в точности, как описывал господин Борецкий. (Вертит веер то одной стороной, то другой.) Согласно преданию, владелец этого магического п-предмета должен сделать выбор: повернуть веер вот так, Добром к себе, а Злом к внешнему миру. Или наоборот, Добром к внешнему миру, а Злом к себе. В первом случае твои желания исполнятся и твоё существование улучшится, но ухудшится окружающий мир. Во втором случае — мир изменится к лучшему, но за счёт того, что станет хуже тебе. Потому-то веер столько веков и хранился преимущественно в монастырях и у отшельников. Эти святые люди не боятся причинить себе зло — лишь бы мир стал лучше. Легенда гласит, что, когда веер попадал к человеку корыстному, тот достигал огромного богатства и славы, но в мире от этого происходили войны, эпидемии и стихийные бедствия. Такая вот с-сказка. Однако отец настоятель — человек современный и просвещённый, в сказки не верит. Должно быть, потому и согласился на обмен.

Слюньков: Просто раскрыть и всё?

L'antico artefatto possiede allora poteri straordinari, capaci di scatenare il male nel mondo e, al contempo, donare fortuna e ricchezza per il proprietario, oppure il contrario, bene nel mondo e sofferenza per chi lo usa. La presenza del ventaglio rappresenta sia l'equilibrio tra Bene e Male, Yin e Yang, sia la distruzione di questo equilibrio. Il Sutra del Loto, invece, è uno dei testi principali del Buddismo Mahāyāna e si diffuse in Giappone grazie al monaco Nichiren (1222–1282) che teorizzò la formula “Nam-myōhō-rengē-kyō”, ovvero “mi affido alla Legge meravigliosa del Sutra del Loto”. Secondo i precetti della scuola di Nichiren, recitare la formula corrisponde non solo a una preghiera, ma un atto di impegno spirituale che permette di manifestare la propria natura di Buddha nella vita quotidiana. L'immagine del loto è emblematica, poiché è un fiore che, sebbene circondato dal fango, è simbolo di purezza e rappresenta esattamente la possibilità di raggiungere l'Illuminazione pur vivendo in un mondo imperfetto. Recitare il Sutra del Loto mentre si agita il potente ventaglio sembra simbolicamente indicare che il proprietario del manufatto ha un potere tale da concorrere con la natura del Buddha. Poco dopo la lettura del testamento, Kazimir Boreckij, il padre di Jan, muore improvvisamente e il ventaglio viene misteriosamente rubato. Nella Versione bianca il colpevole è Jan e il suo movente è il denaro, di cui necessita per finanziare le sue ricerche sulla cura per il tetano. Nella Versione nera, il colpevole è Inga che, da bambina incapace di pronunciare il suo nome era solita storpiarlo in “In”, così Akunin rivela al lettore i motivi dietro l'evocativo titolo della pièce. La giovane usa il ventaglio per poter diventare la persona più potente al mondo; tuttavia, quando Inga viene scoperta da Fandorin, il detective realizza che a lei era stato lasciato in eredità il denaro, perché lo zio sapeva che avrebbe avuto la tentazione di usare il ventaglio per il proprio tornaconto. La ragazza, tuttavia, è riuscita in qualche modo a rubarlo e con il cimelio schiaffeggia Fandorin utilizzando il lato nero, rendendolo inabile, ma mantenendolo in vita. La ragazza procede poi a rivolgere il ventaglio con il lato bianco verso di sé, eseguendo il rituale completo, ma sviene

Фандорин: Нет. Нужно взмахнуть веером слева направо восемь раз, вот так. (Показывает.) Ах да, при этом, кажется, ещё нужно восемь раз пропеть «Сутру Лотоса».

Лидия Анатольевна: А что это за сутра? Какая-нибудь тайная?

Фандорин: Нет, в Японии её знает каждый ребёнок. «Доверяюсь Сутре Благого Лотоса» — вот и вся сутра. По-японски она звучит так: «Нам-мёхо-рэнгэ-кё».

improvvisamente. Fandorin non riesce a capire perché il ventaglio abbia funzionato nel modo sbagliato. Si scopre allora che era stato riparato, ma i due lati erano stati scambiati. Inga, che desiderava usare il ventaglio per peggiorare il mondo e migliorare la sua vita, ottiene l'effetto contrario, finendo per restare paralizzata a vita, mentre Jan scopre la cura per il tetano a cui stava lavorando da tempo, di conseguenza migliorando il mondo.

Il romanzo *Fantascienza* si ispira al genere della science fiction ed è ambientato tra il 1980 e il 1990-1991. La vicenda ha inizio con un incidente dai tragici risvolti avvenuto il 10 maggio 1980 nell'*oblast'* di Mosca. Un autobus viene misteriosamente schiacciato da un oggetto sconosciuto e gli unici sopravvissuti sono Sergej Dronov e Robert Darnovskij. Prima dell'incidente, i due riescono a scorgere una misteriosa Colonna Bianca, un oggetto luminoso apparso dal nulla. Dopo l'incidente, entrambi sviluppano delle abilità uniche: Robert riesce a percepire i pensieri delle persone quando le guarda negli occhi, mentre Sergej può muoversi quattro volte più velocemente di una persona normale. Dopo dieci anni, nei quali entrambi sono riusciti a raggiungere il successo grazie ai loro poteri, il destino li fa rincontrare, poiché si innamorano entrambi di Marianna, una ragazza muta che, sorprendentemente, era anche lei presente sulla scena dell'incidente del 10 maggio. La giovane, che Sergej chiama Maria e Robert Anna, possiede il dono di "vedere" cosa c'è nell'anima delle persone. La rivalità tra i due uomini si conclude quando Marianna viene misteriosamente rapita, così Robert e Sergej decidono di unire le forze per cercarla, per poi finire catturati quando la trovano in un laboratorio del KGB. Risvegliatisi dopo un lungo sonno chimico, scoprono che il KGB è interessato a loro a causa delle loro insolite abilità speciali e scoprono che questi poteri erano stati acquisiti dai Migranti, alieni che vogliono conquistare il nostro pianeta. La missione di Sergei, Marianna e Robert è usare le loro abilità per contrastare i Migranti. Sergej accetta senza esitazione, ma Robert esita, poiché Marianna crede che i Migranti non stiano perseguendo intenti distruttivi. Alla fine del romanzo, Robert si dirige sul luogo del disastro che ha dato inizio a tutta la storia, imbattendosi di nuovo nella Colonna Bianca, il fenomeno alieno che ha donato agli eroi le loro abilità. Il romanzo si conclude così, con il dubbio

espresso da Robert che, forse era morto quel giorno, sebbene la colonna sembri essere vera, oggi come allora.

Ciò che interessa la nostra ricerca è uno dei capitoli dedicati a Robert e intitolato “Yin e Yang” (“In’ i An”) che racconta la vita del protagonista diviso tra due donne, la moglie Inna (In’) e Anna (An’): “ebbe così inizio una vita nettamente divisa in due metà”⁴³⁴ (AKUNIN 2005b:195). Questa vita divisa a metà è speculare all’equilibrio che i due principi dello Yin e dello Yang rappresentano. Robert trascorre infatti le ore che vanno dalla mattina alla sera con Anna e quelle dalla sera alla mattina con la moglie Inna. Con l’avanzare del tempo, le due metà iniziano ad assumere una propria identità, paragonate nel romanzo al colore, ovvero il colore di ciascuna delle metà diventava sempre più distinto: “La vita con Anna era bianca, gioiosa. Con Inna era nera, piena di dolore e sensi di colpa. Robert scherzava cupamente tra sé e sé: Yin e Yang”⁴³⁵ (AKUNIN 2005b:196). Qui ritroviamo allora l’elemento metatestuale, commento e spiegazione, paradigma con cui interpretare la vita dell’eroe. Anna è il bianco, l’elemento dello Yang, associato alla luce, al sole, alla gioia; quando inizia ad arrivare la sera, si avvicina Inna, il nero, l’elemento dello Yin, femminile, associato alla luna e, di conseguenza, anche l’umore di Robert peggiora gradualmente. La vita con Inna, che non amava affatto, era afflitta dal senso di colpa e dalla vergogna e, per questo completamente diversa, come opposti sono Yin e Yang. Con il passare del tempo, la parte bianca della vita inizia a invadere quella nera, minacciando questo precario equilibrio, mentre oscuri presagi sembrano annunciare radicali cambiamenti in Unione Sovietica:

Stare con Inna, parlare con lei di cose insignificanti, abbracciare il suo corpo sgradevolmente tozzo e tondo diventava sempre più gravoso.

Una premonizione si fece più forte: qualcosa stava per accadere, qualcosa si stava avvicinando. La colonna sonora si era quasi completamente spenta durante il giorno, ma dalla sera iniziava a suonare messe da requiem e marce funebri.

Da dietro le grigie nuvole di aprile emerse il dispettoso maggio, il mese più importante della vita di Robert. Questa volta, non aveva intenzione di perdersi questa data significativa⁴³⁶ (AKUNIN 2005b: 206).

⁴³⁴ Testo originale: «И началась жизнь, явственно поделенная на две половины».

⁴³⁵ Testo originale: «Жизнь с Анной была белая, радостная. С Инной – черная, наполненная мукой и чувством вины. Роберт мрачно шутил сам с собой: Инь и Ань».

⁴³⁶ Testo originale: «Находиться с Инной, говорить с ней о ничего не значащих вещах, обнимать ее неприятно плотное, округлое тело становилось всё тягостней».

Il fatto che la parte bianca sta prendendo piede sulla parte nera e l'avvicinarsi della data dell'incidente fa nascere in Robert la sensazione che qualcosa di terribile stia per accadere. Di fatto, questo passaggio allude all'idea che la perdita dell'equilibrio tra Yin e Yang abbia conseguenze disastrose, qui incarnate in un presagio della dissoluzione dell'Urss che sarebbe avvenuta di lì a pochi mesi.

In *Yin e Yang*, in *Fantascienza* e, in generale, in tutta la produzione di Boris Akunin, la spiritualità e la filosofia orientale emergono sia al livello microtestuale, sia al livello macrotestuale. Le allusioni, le citazioni, i rimandi e l'accuratezza del lessico nutrono ed alimentano la struttura narrativa, lo stile, l'organizzazione testuale, lo sviluppo dei personaggi e i temi principali, manifesto dell'ideologia e della visione del mondo dell'Autore. La saggezza dell'Oriente, l'interpretazione giapponese della vita e del mondo, i valori etici e morali che permeano e contraddistinguono la mentalità e la società giapponese emergono nell'opera di Akunin come ideale a cui aspirare. La poetica del nostro Autore invita a adottare il modo di vivere e pensare giapponese, il più adatto ad affrontare la realtà contemporanea. Presentando come diverse situazioni e momenti della vita di un individuo possono essere affrontati seguendo la filosofia e la spiritualità giapponese, Boris Akunin entra in aperta critica con il sistema di valori occidentale, presentando un'interpretazione alternativa della storia, della cultura, della letteratura e della vita.

Крепло предчувствие: что-то произойдет, что-то близится. Саундтрек днем почти стихал, зато с вечера начинал исполнять какие-то заукобойные мессы и траурные марши. Из-за апрельских серых туч вынырнул май-баловник, главный месяц в жизни Роберта. На сей раз пропускать знаменательную дату он не собирался».

CONCLUSIONI

Come percepiamo le altre culture, come cerchiamo di carpire i segreti, i misteri e l'anima di identità altre? I quesiti e gli interrogativi sulle modalità di interazione con l'alterità culturale e letteraria costituiscono uno degli argomenti più importanti negli studi letterari comparati. D'altro canto, la stessa questione risulta fondamentale per comprendere e interpretare la prosa e la produzione di Boris Akunin, un autore che iscrive nei suoi romanzi un proteiforme e sincretico sovratesto giapponese. Akunin si trova dunque al confine con l'alterità, al crocevia tra due culture, quella russa e quella giapponese. L'anima e l'identità russa, rivendicate come proprie, si fondono e si giustappongono alla profonda comprensione dell'anima giapponese, che assume a componente della sua poetica preservandone l'unicità, ma senza cadere nell'errore di orientalizzarla o di inserirla in un paradigma di esoticità. Akunin cammina dunque su un filo sottile, in cui vi è un alto rischio di incorrere negli stereotipi e in un semplicistico binomio migliore/peggiore, al contempo ambendo a ricostruirne l'espressività e l'immaginario, frutto di una mentalità diversa, ma comunque analizzabile e osservabile dalla prospettiva della cultura mondiale. Eppure, Boris Akunin mostra nella sua produzione che comprendere appieno l'alterità è impossibile, perché generata da una spirale infinita di immagini, come un dedalo, simbolo che, forse, descrive il percorso della ricerca stilistica e letteraria, nonché la prosa di Boris Akunin. Nel rapporto con l'"Altro", spesso, ciò che si arriva a conoscere è solo la punta di un iceberg. E infatti, l'Autore scrive ne *Il Carro di Diamante*:

— Dite subito, Erast Petrovič, avete visto il Fuji? Si è nascosto o vi si è rivelato? — E con tono confidenziale spiegò: — È un mio presagio. Se una persona, avvicinandosi alla riva, vede il Monte Fuji, significa che il Giappone gli aprirà la sua anima. Ma se il capriccioso Fuji è celato dalle nuvole, ahimè. Anche se vivessi qui per dieci anni, non vedresti né capiresti la cosa più importante⁴³⁷ (AKUNIN 2015e: 170).

⁴³⁷ Testo originale: «— Скажите же скорей, Эраст Петрович, видели вы Фудзи? Спряталась она от вас или открылась? — И доверительно пояснил:

— Это у меня примета такая. Если человек, подплывая к берегу, увидел гору Фудзи, значит, Япония откроет ему свою душу. Если же капризная Фудзи закрылась облаками — увы. Проживи тут хоть десять лет, главного не увидишь и не поймешь».

Il presagio del console Doronin sul Monte Fuji che si nasconde spesso agli occhi degli stranieri è emblematico. Il Fuji, uno dei simboli più noti e connotativi del Giappone, qui è metafora della cultura giapponese. E dunque se il Fuji si nasconde alla vista potrai vivere in Giappone per dieci anni, ma non riuscirai a comprendere appieno la profondità di questa cultura. Ci saranno sempre cose che non comprenderai del Giappone, perché il Fuji, l'essenza del Paese del Sol Levante, non si manifesterà mai completamente nella sua imponente e poetica bellezza. La prosa di Akunin e l'elemento giapponese che in essa è inscritto emergono e traspaiono nella sua produzione incarnando proprio questa idea. Sebbene l'immagine del Giappone e del suo popolo delineata dall'Autore si opponga e critichi, non sempre velatamente, l'immagine che oggi è diffusa in Russia e, per estensione nel mondo, essa è, allo stesso tempo, così sfaccettata e caleidoscopica da restare inafferrabile, evanescente. Abbiamo mostrato come Akunin rappresenta il Giappone, ma ciò che possiamo affermare con certezza è solo la sua critica ai modelli di interazione culturale fondati sull'esotismo, la stereotipizzazione e l'alterizzazione dell'oggetto. Nell'ipertrofico gioco di rappresentazioni e immagini, i suoi personaggi giapponesi non sono solo costruiti per avere una profonda psicologia, ma sono soprattutto costruiti per essere inafferrabili. Quando si pensa di averli compresi, ecco che sfuggono alla nostra comprensione, non perché siano immagini artificiali o stereotipi, ma perché colgono e incarnano la realtà, quella frazione di incomprensibilità che sempre caratterizza il rapporto con l'alterità. La prosa di Akunin, ibrida perché immersa in popoli e culture, nell'inserire interpolazioni in lingua giapponese, nel dipingere immagini sfaccettate e multiprospettiche dei giapponesi squisitamente oggettive e, allo stesso tempo, soggettive, attraverso un intertesto giapponese, la filosofia e la spiritualità nipponica, nella creazione di uno spazio di confine in cui cultura russa e cultura giapponese si incontrano, dischiude il "mito giapponese", al contempo evidenziando l'impossibilità di afferrarlo del tutto. Abbiamo visto come questo elemento assume diverse funzioni nella sua opera, ora per giocare con la letteratura e la sperimentazione con i generi letterari e con la lingua russa, ora per imprimere nelle pagine dei suoi romanzi il suo credo artistico. Qui intendiamo allora ritornare al principio di questa ricerca. Dalle analisi svolte possiamo affermare con una certa sicurezza che, come nella realtà e nella vita, Akunin affronta la questione della conoscenza di un'identità e di un'anima altre,

riflettendo quel grado di impossibilità a conoscere del tutto l'“Altro” che non deve essere interpretato negativamente. Akunin mostra una conoscenza del Giappone profonda, eterogenea, sfaccettata e poetica, la conoscenza di chi si è innamorato di una cultura ma sa che ci sarà sempre qualcosa di nuovo da scoprire, un nuovo gusto, un nuovo profumo, un nuovo tassello della sua identità. Boris Akunin, attraverso il suo approccio al mondo giapponese, il suo atteggiamento alla vita, all'arte e alla letteratura richiama alla mente l'immagine del fiore di loto azzurro che nel Buddismo simboleggia la saggezza, la conoscenza suprema e l'intelligenza. Spesso rappresentato come non completamente schiuso, il fiore rappresenta l'idea che la conoscenza suprema non è contemplabile o pienamente visibile dai mortali. Il Cammino della conoscenza è, infatti, infinito, ha inizio ma non ha fine. La curiosità di Akunin, la presenza, nella sua prosa di mondi altri, del Giappone, la sperimentazione con la letteratura, i suoi classici intoccabili, la sfida irriverente e dissacrante alle norme e alle immanenti categorie che dominano i generi letterari dimostrano l'idea che nulla è immutabile, nulla è immanente, tutto è transitorio, tutto è *mono no aware*. Il grado di inconoscibilità è allora stimolo e incentivo al conoscere, perché nutre e infonde di senso gnoseologico il Cammino. In quella frazione di inconoscibilità c'è il Monte Fuji, ci sono le radici di un sole giapponese, ricordando una famosa opera di Boris Pil'njak, che affondano in una cultura, in una letteratura, in una spiritualità e in un'identità che, come il loto, potrebbe non dischiudersi mai. Eppure, il loto è forse meno bello se il suo centro resta parzialmente nascosto? Tale è la natura del codice culturale giapponese presente nel progetto letterario di Boris Akunin, un sovratesto che inizia a finisce nel Paese del Sol Levante, ma che in quell'intervallo nasconde una prosa, un'opera, un mondo che meritano di essere studiati ancora più a fondo. Questa tesi ha infatti proposto una prima configurazione di un'analisi complessiva dell'elemento giapponese nelle opere di Akunin che intende stimolare e offrire nuovi spunti di ricerca per ampliare gli studi akuniniani.

APPENDICE 1. INTERVISTA A BORIS AKUNIN

Questa intervista è stata condotta attraverso uno scambio di mail con Boris Akunin che ha avuto luogo dal 28 gennaio al 4 febbraio 2026.

S.G.: Lei è spesso considerato l'iniziatore della cosiddetta "letteratura di mezzo" nel panorama letterario russo. In Giappone, invece, questo tipo di produzione ha una lunga tradizione, ed è frequente che uno scrittore si muova con naturalezza tra letteratura di massa e *jun bungaku*. Un esempio emblematico è Mishima Yukio, di cui lei è riconosciuto come uno dei maggiori studiosi. Ritiene che i suoi studi sulla letteratura giapponese abbiano influenzato il suo modo di concepire il sistema letterario russo e abbiano contribuito a orientare i suoi progetti narrativi verso una forma di letteratura di intrattenimento che non rinuncia all'ambizione artistica?

E, osservando la sua opera da una prospettiva giapponese, sarebbe d'accordo nel definirla una sorta di versione russa dello *chūkan shōsetsu*?

B.A.: Tutto questo, visto da oggi, è ormai storia antica. Lo scorso millennio. All'epoca, ero profondamente affascinato dagli straordinari e interessanti processi culturali e sociologici che si stavano sviluppando nella società russa della fine degli anni '90. Il mio piano iniziale per il progetto non era affatto letterario, ma piuttosto produttivo e editoriale. Volevo creare una squadra di scrittori professionisti di *jun bungaku* tra i miei amici e far sbarcare questo "gruppo d'assalto" nel vasto territorio, dove allora gli artigiani della pulp fiction regnavano sovrani, mietendo ricchi raccolti.

Vedevo che si stava formando attivamente una classe media ed era chiaro per me che questa promettente fascia demografica avrebbe avuto bisogno di una lettura d'intrattenimento più sofisticata. A motivarmi fu il successo di *Il profumo* e *Il nome della rosa*, pubblicati sulla rivista "Inostrannaja literatura", dove allora lavoravo come vicecaporedattore. Ricordo che progettavo anche di lanciare le traduzioni di Murakami Haruki, fiducioso che avrebbero riscosso grande successo. Una letteratura stilisticamente raffinata ma al tempo stesso di facile lettura è la parte più interessante dello *chūkan shōsetsu*.

Dal mio progetto iniziale non è venuto fuori nulla, perché i miei amici letterati non erano giapponesi laboriosi, ma russi scansafatiche, e non riuscii a costringerli a lavorare ad un genere nuovo. Così iniziai a scrivere io stesso in quello stile – per aprire la strada. E mi piacque talmente tanto che non mi sono più fermato.

S.G.: Ritornando a Mishima, vorrei chiederle se vi siano elementi della sua poetica o del suo stile che hanno esercitato un'influenza diretta sulla sua scrittura. In particolare, il tema del suicidio e il modo in cui la morte viene concettualizzata nella tradizione giapponese ricorrono spesso nella sua produzione, non solo nel saggio *Lo scrittore e il suicidio*, ma anche in diverse opere narrative.

Ampliando lo sguardo ad altri scrittori giapponesi, ritiene che vi siano state ulteriori influenze significative sulla sua formazione e sulla sua produzione letteraria? Se sì, quali autori o correnti hanno avuto per lei un ruolo determinante?

B.A.: Sì, qualcosa l'ho imparato da Mishima Yukio. Innanzitutto, la descrizione del paesaggio. È la cosa più difficile e noiosa che ci sia nella prosa. Ma Mishima sa come rendere il paesaggio interessante. In secondo luogo, una particolare nota di distacco autoriale (come nei racconti *Morte di mezza estate* e *Patriottismo*). È una tecnica piuttosto sottile, a volte molto utile.

Le idee di Mishima mi interessano poco; non mi sembra affatto uno scrittore intelligente. E non apprezzo particolarmente il suo suicidio.

Tra gli scrittori giapponesi, Maruyama Kenji è stato probabilmente quello che mi è stato più utile. In lui c'è una qualità rara per uno scrittore contemporaneo: scrive come se tutta la letteratura precedente non esistesse. (A proposito, Maruyama mi ha confessato durante una conversazione che in gioventù aveva letto un solo romanzo, *Moby Dick*, aveva capito tutto della letteratura e si era fermato lì).

Quanto invece all'influenza dello "sguardo" giapponese, il principale know-how che ho fatto mio è che il "come" nella prosa è più importante del "dove" e del "perché". La narrativa dovrebbe essere come la vita, che è sempre "qui e ora". Persino un giallo dovrebbe essere scritto in modo che il lettore non si affretti a scoprire chi ha ucciso chi, ma assapori ogni frase e rifletta costantemente non sulla trama, ma sulla propria vita.

S.G.: Sin dal primo approccio allo studio della sua produzione ho notato una costante sperimentazione con i generi letterari e una loro fusione con forme e modelli della tradizione giapponese. In questo quadro, ciò che appare particolarmente centrale è il ruolo della poesia giapponese, e in particolare dell'*haiku* e del *tanka*, che sembrano penetrare in profondità nella sua scrittura assumendo funzioni diverse a seconda dei contesti narrativi.

Vorrei chiederle quale sia, dal suo punto di vista, il motivo della centralità dell'*haiku* nella sua produzione. In particolare, se la frequente ricorrenza dell'*haiku* di Matsuo Bashō della rana e della pozzanghera — presente, ad esempio, in *Un russo in Inghilterra* e nucleo della struttura del romanzo *La rana di Bashō* — abbia per lei un valore simbolico, strutturale o metapoetico specifico.

Colgo infine l'occasione per chiederle se ritiene che nel romanzo *Leviatano* sia rintracciabile anche un'influenza del cinema di Kurosawa Akira, in particolare del film *Rashōmon* per la descrizione del crimine da diverse prospettive.

B.A.: L'*haiku*, o meglio l'*hokku* (un *haiku* che fa parte di qualcosa di più ampio), mi affascina per il suo effetto “iceberg”. Solo la superficie è visibile, ma l'essenziale è sott'acqua. E per vederlo, bisogna possedere conoscenza supplementare, intuito, immaginazione. È la forma di poesia più interattiva che esista.

Spesso scrivo soprattutto in prosa seguendo lo stesso principio. Il mio compito come autore è indirizzare il lettore in una certa direzione e, idealmente, dovrebbe fare il resto da solo.

Ho usato ripetutamente “La rana” perché per i russi è la poesia in tre versi più celebre, che tutte le persone più o meno colte conoscono. Leonardo da Vinci? La Gioconda. *Haiku*? La rana di Bashō.

Non amo particolarmente il cinema giapponese, e se parliamo di Akutagawa (che Kurosawa ha adattato per il cinema) c'è un riferimento a *Nel boschetto*, non a *Rashōmon*.

S.G.: Nel romanzo *F.M.* la ricerca del manoscritto di *Delitto e castigo* vede il nemico di Nicholas Fandorin assumere, tra le altre identità, quella di Inuyasha, protagonista dell'omonimo manga di Takahashi Rumiko. Si tratta di una scelta che colpisce per la

forte riconoscibilità e la specificità culturale del personaggio all'interno dell'immaginario giapponese contemporaneo e che, a titolo personale, mi ha particolarmente sorpresa, poiché il manga in questione è uno dei miei preferiti.

Vorrei chiederle se vi sia un motivo particolare dietro questa scelta e se Inuyasha rivesta, nel contesto del romanzo, una funzione simbolica, narrativa o intertestuale specifica.

B.A.: L'idea di combinare Dostoevskij e i manga mi è venuta dopo aver visto il manga giapponese *I fratelli Karamazov* e averlo trovato molto divertente. È molto difficile immaginare qualcosa di così incompatibile come Dostoevskij e i manga. Proprio questa considerazione è diventata per me uno stimolo. Affrontare l'incompatibile.

All'epoca non capivo nulla di manga e non mi piaceva questo genere. (Solo molti anni dopo ho pubblicato il mio primo fumetto). Così mi sono affidato a un consulente esperto. Il nome di Inuyasha l'ho sentito per la prima volta da lui.

S.G.: Nella costruzione dei personaggi di Fandorin e Masa e, più in generale, nella sua produzione narrativa, è spesso possibile cogliere un'attenzione particolare per elementi riconducibili alla filosofia orientale e alla spiritualità giapponese. Vorrei chiederle se e in che misura questa attenzione abbia per lei una funzione critica o dialogica rispetto alla tradizione occidentale.

In particolare, la ricorrenza di valori legati all'etica dei samurai e di figure di riferimento come i *sensei* può essere letta come un'occasione per riflettere su possibili prospettive alternative ai sistemi di valori dell'uomo occidentale?

B.A.: Certo che può. E dovrebbe.

Personalmente, sono molto grato al Giappone per avermi insegnato due cose importanti, persino fondamentali, in giovane età, che la tradizione occidentale non insegna. Che (ripeto) il "come" è più importante del "perché". E che la vera bellezza non salta agli occhi, la sua comprensione richiede uno sforzo spirituale o intellettuale. Sia l'una, sia l'altra mi hanno aiutato molto nella vita successiva. Per non parlare del fatto che il mio pseudonimo letterario è preso in prestito dalla dottrina Shinran dell'*akunin shōki*. Anche questa è un'idea molto potente: nessuno sarà salvato finché

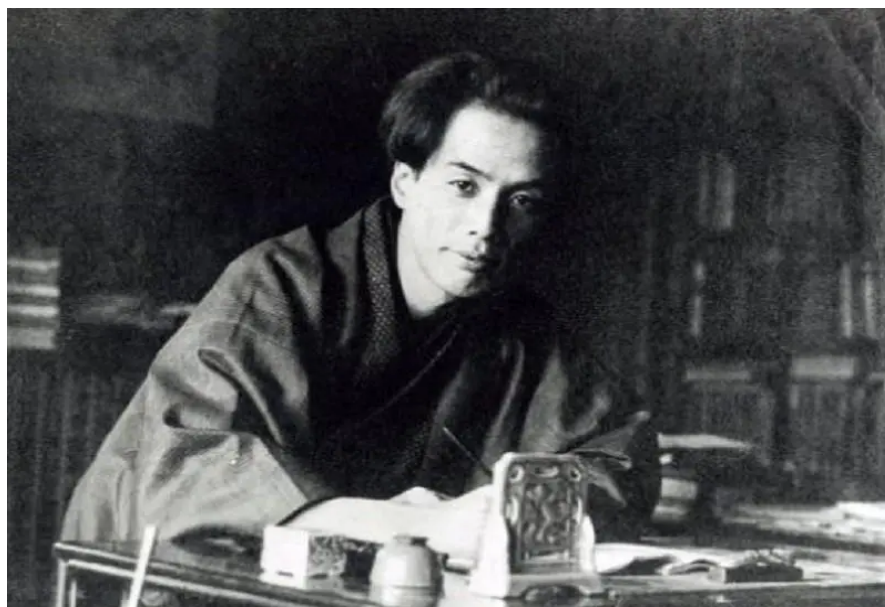
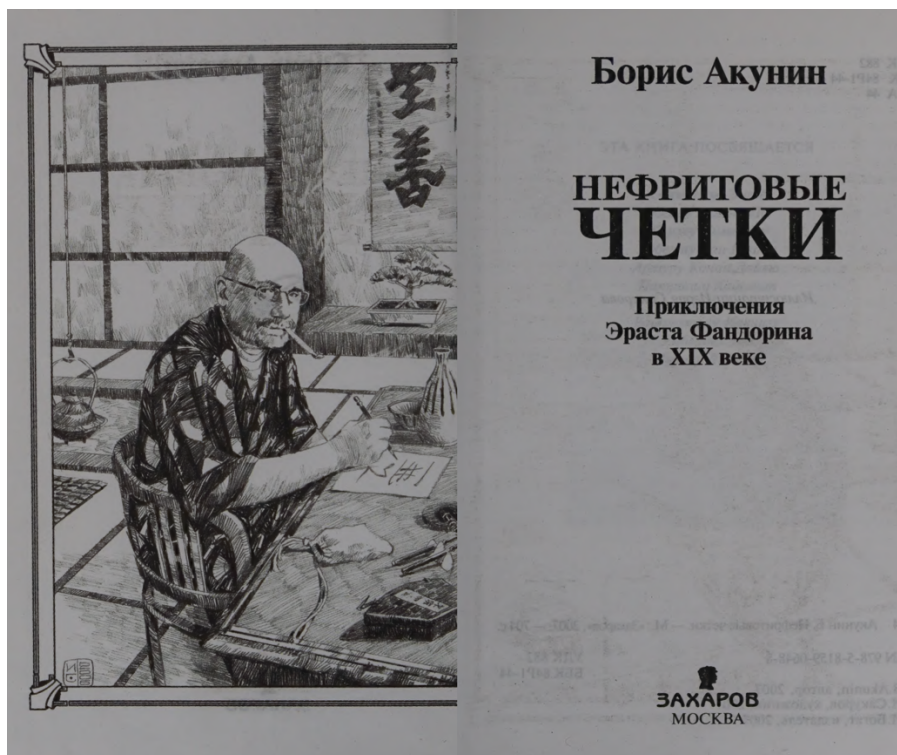
non saranno salvati i peggiori. Come in un'aula, dove un insegnante empatico dedica la massima attenzione agli studenti più deboli.

S.G.: Forse questa domanda è un po' privata e non legata alla tesi, riguarda un interesse personale: qual è il suo primo e il suo ultimo ricordo del Giappone?

A.B.: La prima volta che vidi il Giappone fu a bordo di una motonave sovietica che arrivò dal grigio e tetro porto di Nachodka a Yokohama. L'Unione Sovietica era un paese dai colori tenui e spenti. E all'improvviso fui travolto da un mare di fiori, colori e luci notturne. Ebbi la netta sensazione di essere passato da un film in bianco e nero a uno a colori. E l'ultima volta... Ricevetti il premio della Japan Foundation e, in quell'occasione, ebbi un'udienza con l'Imperatore e l'Imperatrice al Castello di Edo, che prima avevo visto centinaia di volte da lontano. Scoprii che oltre le mura non c'erano palazzi, come mi aspettavo, ma... semplicemente una foresta. Molto silenziosa e deserta. In mezzo all'immenso formicaio di Tōkyō. Anche questo era un *hokku*, sul cui significato meditai a lungo.

Il giorno dopo sono volato via e non sono più tornato in Giappone.

**APPENDICE 2. BORIS AKUNIN E AKUTAGAWA
RYŪNOSUKE**



BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- Akunin, B. *Azazel'*. Mosca: Zacharov, 1998.
- Akunin, B. *Tureckij gambit*. Mosca: Zacharov, 1998.
- Akunin, B. *Vneklassnoe čtenie. Tom 2*. Mosca: Olma-Press, 2002.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Mladenec i čert*. Mosca: AST, 2009.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Muka razbitogo serdca*. Mosca: AST, 2009.
- Akunin, B. *Altyn-Tolobas*. Mosca: Olma Press, 2010.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Letajuščij slon*. Mosca: AST, 2010.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Deti lunny*. Mosca: AST, 2010.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Strannyj čelovek*. Mosca: AST, 2010.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Grom pobedy, razdavajsja!*. Mosca: AST, 2011.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. "Marija", Marija...*. Mosca: AST, 2011.
- Akunin, B. *Samyj strašnyj zlodej i drugie sjužety*. Mosca: AST, 2012.
- Akunin, B. *Detskaja kniga dlja mal'čikov*. Mosca: AST, 2012.
- Akunin, B.; Mu, G. *Detskaja kniga dlja devoček*. Mosca: AST, 2012.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Ničego svjatogo*. Mosca: AST, 2012.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Operacija "Tranzit"*. Mosca: AST, 2012.
- Akunin, B. *Smert' na bruderšaft. Batal'on Angelov*. Mosca: AST, 2013.
- Akunin, B. *Nastojščaja princessa i drugie sjužety*. Mosca: AST, 2013.

- Akunin, B. *Samaja tainstvennaja tajna i drugie sjužety*. Mosca: AST, 2014.
- Akunin, B. *Skazki narodov mira*. Mosca: Bookmate originals, 2020.
- Akunin, B. *Advokat besa*. Tel-Aviv: Babel'. Knigi, 2022.
- Akunin B.; Čhartišvili, G. *Trezorium*. Mosca: Zacharov, 2019.
- Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Medvežatnica*. Mosca: Zacharov, 2022.
- Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Na sanjach*. Londra: BAbook, 2025.
- (AKUNIN 2002) Akunin, B. *Vneklassnoe čtenie. Tom 1*. Mosca: Olma-Press, 2002.
- (AKUNIN 2005a) Akunin, B. *Špionskij roman*. Mosca: AST, 2005.
- (AKUNIN 2005b) Akunin, B. *Fantastika*. Mosca: Zacharov, 2005.
- (AKUNIN 2006) Akunin, B. *In' i Jan*. Mosca: Zacharov, 2006.
- (AKUNIN 2007) Akunin, B. *Nefritovye četki*. Mosca: Zacharov, 2007.
- (AKUNIN 2008) Akunin, B. *Kvest*. Mosca: AST, 2008.
- (AKUNIN 2009) Akunin, B. *Sokol i Lastočka*. Mosca: Olma-Press, 2009.
- (AKUNIN 2010) Akunin, B. *Ves' mir teatr*. Mosca: Zacharov, 2010.
- (AKUNIN 2012) Akunin, B. *Foto kak chokku*. Mosca: Zacharov, 2012.
- (AKUNIN 2013a) Akunin, B. *Černyj gorod*. Mosca: Zacharov, 2013.
- (AKUNIN 2013b). Akunin, B. *Ljubov' k istorii*. Londra: Glagoslav Distribution, 2013.
- (AKUNIN 2013c) Akunin, B. *Pisatel' i samoubijstvo*. Londra: Glagoslav Distribution, 2013.
- (AKUNIN 2013d) Akunin, B. *F.M.* Londra: Glagoslav Distribution, 2013.

- (AKUNIN 2014a) Akunin, B. *Smert' Achillesa*. Mosca: Zacharov, 2014.
- (AKUNIN 2014b) Akunin, B. *Statskij sovetnik*. Mosca: Zacharov, 2014.
- (AKUNIN 2014c) Akunin, B. *Ljubovnica smerti*. Mosca: Zacharov, 2014.
- (AKUNIN 2015a) Akunin, B. *Leviafan*. Mosca: Zacharov, 2015.
- (AKUNIN 2015b) Akunin, B. *Osobyje poručenija*. Mosca: Zacharov, 2015.
- (AKUNIN 2015c) Akunin, B. *Koronacija, ili poslednij iz romanov*. Mosca: Zacharov, 2015.
- (AKUNIN 2015d) Akunin, B. *Ljubovnik smerti*. Mosca: Zacharov, 2015.
- (AKUNIN 2015e) Akunin, B. *Almaznaja kolesnica*. Mosca: Zacharov, 2015.
- (AKUNIN 2015f) Akunin, B. *Severnyj Časovoj i drugie sjuzhety*. Mosca: AST, 2015.
- (AKUNIN 2016) Akunin, B. *Planeta voda*. Mosca: Zacharov, 2016.
- (AKUNIN 2018) Akunin, B. *Ne proščajus'*. Mosca: Zacharov, 2018.
- (AKUNIN 2020) Akunin, B. *Prosto Masa*. Mosca: AST, 2020.
- (AKUNIN 2022) Akunin, B. *Russkij v Anglii: Samoučitel' po belletristike*. Mosca: Al'pina Pablišer, 2022.
- (AKUNIN 2023a) Akunin, B. *Jama*. Mosca: AST, 2023.
- (AKUNIN 2023b) Akunin, B. *Ljaguška Basë*. Londra: BAbook, 2023.
- (AKUNIN 2023c) Akunin, B. *Moj Kalendar'*. Londra: BAbook, 2023.
- (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2011) Akunin, B.; Čhartišvili G. *Kladbiščenskie istorii*. Mosca: Izdatel'stvo Studii Artemija Lebedeva, 2011.
- (AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2012) Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Aristonomija*. Mosca: Zacharov, 2012.

(AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2015) Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Drugoj Put'*. Mosca: Zacharov, 2015.

(AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2017) Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Sčastlivaja Rossija*. Mosca: Zacharov, 2017.

(AKUNIN-ČHARTIŠVILI 2023) Akunin, B.; Čhartišvili, G. *Sobač'ja smert'*. Mosca: Zacharov, 2023.

Edizioni italiane

Akunin, B. *La Regina d'Inverno*. Trad. di Pia Pera. Milano: Frassinelli, 2000.

Akunin, B. *Gambetto turco*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2000.

Akunin, B. *Assassinio sul Leviathan*. Trad. di Pia Pera. Milano: Frassinelli 2001.

Akunin, B. *La morte di Achille*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2001).

Akunin, B. *Il fante di picche*. Trad. di Emanuela Guercetti. Milano: Frassinelli, 2002.

Akunin, B. *Il decoratore*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2002.

Akunin, B. *Il consigliere di stato*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2003.

Akunin, B. *Incoronazione*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2004.

Akunin, B. *Il marchio del fuoco. Le inchieste dell'ispettore Fandorin*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2007.

Akunin, B. *Pelagija e il bulldog bianco*. Trad. di Emanuela Guercetti. Milano: Frassinelli, 2003.

Akunin, B. *Pelagija e il monaco nero*. Trad. di Emanuela Guercetti. Milano: Frassinelli, 2004.

Akunin, B. *Pelagija e il gallo rosso*. Trad. di Emanuela Guercetti. Milano: Frassinelli, 2005.

Akunin, B. *Il manoscritto segreto*. Trad. di Sergio Rapetti. Milano: Frassinelli, 2008.

Akunin, B. *L'avvocato del diavolo. Racconto dell'orrore*. Trad. di Erin Beretta, Mariangela Ferosi, Francesco De Nigris. Milano: Mondadori, 2025.

Čhartišvili, G. *Le Città Senza Tempo – Storie di Cimiteri*. Trad. di Mirco Gallenzi. Milano: Frassinelli, 2006.

Edizioni giapponesi

Akunin, B. *Fandōrin no sōsa fairu datenshi satsujinjiken*. Trad. di Numano Kyōko. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2015.

Akunin, B. *Fandōrin no sōsa fairu toruko sutegoma supaijiken*. Trad. di Numano Kyōko. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2015.

Akunin, B. *Fandōrin no sōsa fairu Rivaiaisan-gō satsujinjiken*. Trad. di Numano Kyōko. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2007.

Akunin, B. *Fandōrin no sōsa fairu Akiresu shōgun ansatsujiken*. Trad. di Numano Kyōko. Tōkyō: Iwanami Shoten, 2007.

Čhartišvili, G. *Jisatsu no bungaku-shi*. Trad. di Mochizuki Tetsuo. Tōkyō: Sakuhinsha, 2001.

Letteratura secondaria

Adelstein, J. *Tokyo Vice*. Trad. di A. Martini, Mondadori: Milano, 2022.

Afanas'ev, A. "Obraz Rossii v glazach japoncev: osnovnye paradigmy issledovanija". *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena*, №124 (2010): 295–299.

Allen, G. *Intertextuality*. 3a ed. New York: Routledge, 2022.

Alpatov, B.M. *Obraz Japonii v Rossii (1850–1945)*. San Pietroburgo: Rossijskaja akademija nauk, 2017.

“Akunin.ru”. <https://www.akunin.ru/portret/>

Akunin, B. “Fandorin XV”. *Live Journal* (2015).
<https://borisakunin.livejournal.com/146185.html?ysclid=m9cohk6117108777005>

Akunin, B. “Novyj Karamzin javilsja”. *Live Journal* (2013).
<https://borisakunin.livejournal.com/94544.html?ysclid=m9cprh0z2n206294950>

Akunin, B. “Ves’ mir teatr – s vidom iz-za kulis”. *BAbook* (2025).
<https://babook.org/posts/2577>

Akunin, B. “Pereizdanie Fandorina”. *BAbook* (2025).
<https://babook.org/posts/2561>

Akunin, B. “Ja stal pisatelem”. *Live Journal* (2012).
<https://borisakunin.livejournal.com/63290.html?ysclid=m9cpsy6eb2816388969>

Akunin, B. “Japonskij bog”. *Live Journal* (2014).
<https://borisakunin.livejournal.com/136345.html?ysclid=macledwx91991344629>

Akunin, B. “‘Almaznaja kolesnica’ – AUDIO”. *BAbook* (2025).
<https://babook.org/posts/2996>

Akunin, B. “Fandorinskie knigi vozvraščajutca”. *BAbook* (2024).
<https://babook.org/posts/1368>

A pogovorit’?... “Boris Akunin iz Londona: ‘Ja ne vernus’, moj dom teper’ tut”.
Video, 1:10:07. YouTube. 21 marzo 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=nrJpDBHWzyI>

Baraban, E.V. “A country resembling Russia: the use of history in Boris Akunin’s detective novels”. *Slavic and East European Journal* 48, №3 (2004): 396-420.

Baraban, E.V.; Norris, S.M. a cura di. *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

(BARABAN 2021a) Baraban, E.V. “In Search of a Hero: Boris Akunin’s *Death of Achilles*”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling*

Author, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 45-61. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

(BARABAN 2021b) Baraban, E.V. “*The Family Album: Ordinary People in Extraordinary Circumstances*”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 235-252. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Baraban, E.V.; Norris, S.M. “The Akunin Project: Introduction”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 3-29. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Bartlett, R. “Japonisme and Japanophobia: The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness”. *The Russian Review* 67, №1 (2008): 8-33.

Basinskij, P. “Boris Akunin: Neistovyj Fandorin”. *VikiČtenie* (2003).
<https://lit.wikireading.ru/34932>

Basinskij, P. “Pavel Basinskij ob ‘Almaznoj kolesnice’ Borisa Akunina”. *Russkij Žurnal* (2003).
<https://web.archive.org/web/20131024053916/http://www.russ.ru/pole/2003-Pavel-Basinskij-ob-Almaznoj-kolesnice-Borisa-Akunina>

Baxter, J.C. *Interpretations of Japanese Culture. Views from Russia and Japan*. Kyōto: International Research Center for Japanese Studies, 2009.

Benedict, R. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. Cambridge: The Riverside Press, 1946.

Berezin, V. “Obščestvo dochlych poetov”. *NG EX LIBRIS* (2001).
https://www.ng.ru/ng_exlibris/2001-07-05/1_community.html?ysclid=mlns9fqy5i685469431

Bhabha, H.K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.

Bobkova, N.G. “Funkcii ‘dvojnogo kodirovanija’ v detektivach B. Akunina o Fandorine i Pelagii”. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija* 17, №5 (2009). 62-66.

“Boris Akunin stal samym populjarnym avtorom iz Rossii vnutri strany i v mire”. *Ria Novosti* (2021). <https://ria.ru/20211210/knigi-1763117128.html>

“Borisu Akuninu prisuždena Japonskogo fonda”. *Izvestija* (2009).
<https://iz.ru/news/456348>

“Boris Akunin nagražden premiej Noma za perevod sočinenij Jukio Misimy”.
Ria Novosti (2007).
<https://web.archive.org/web/20191128143509/http://www.fapmc.ru/rospechat/newsandevents/media/2007/09/item3441.html>

“Borisa Akunina nagradili v Japonii ordenom Voschodjaščego Solnca”.
Gazeta.ru (2009).
https://www.gazeta.ru/news/lenta/2009/04/29/n_1356930.shtml?ysclid=mlzc8p91u649846840&utm_auth=false

“«Boris Akunin: Ja davno uže pišu tol’ko to, čto interesno men samomu»”. *Lit-ra.info*.
<https://lit-ra.info/intervyu/boris-akunin-ya-davno-uzhe-pishu-tolko-to-cto-interesno-mne-samomu/>

“Boris Akunin: ‘Ja dumaju, čto japoncy šatkost’ ekzistencii oščuščajut gorazdo ostree drugih nacij. V etom, vozmožno, i zaključaetsja steržen’ japonskosti””.
Altapress.ru (2011). <https://altapress.ru/story/boris-akunin-ya-dumayu-cto-yapontsi-shatkost-ekzistentsii-oshchushchayut-gorazdo-ostree-drugih-natsiy-v-etom-vozmozhno-i-zaklyuchaetsya-sterzhe-64054?ysclid=maclebphsy724987589>

Borob’eva, P.F. “Stereotipnye obrazy Rossii i Japonii (po materialam sociologičeskogo oprosa i obzornogo analiza literatury): naučnoe izdanie”. *Japoniia*, №37 (2008): 162–181.

Bravin, A. “Le forme dell’intertestualità: dalla citazione all’allusione”. *Studi Slavistici* 16, №1 (2019): 261-276.

Breeva, T. “Postkolonial’nyj diskurs”. *Filologija i kul’tura* 48, №2 (2017): 139-145.

Cifariello, A. “Boris Akunin e il romanzo antinichilista giudeofobico di fine Ottocento”. *Studi Slavistici*, №4 (2007): 163-191.

Ciplakov, G. “Zlo, vznikajuščee v doroge, i dao Erasta”. *Novyi Mir*, №11 (2001).
https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/11/zlo-voznikayushhee-v-doroge-i-dao-erasta.html?ysclid=lsdhw95q7k172315651

Čhartišvili, G. "No net Vostoka I Zapada net (O novom androgynе v mirovoj literature)". *Inostrannja literatura*, №9 (1996).
<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/9/no-net-vostoka-i-zapada-net-o-novom-androgine-v-mirovoj-literature.html?ysclid=lvfbfebs30895870404>

Čhartišvili, G. "Japonec: natura i kul'tura". *LitLajf*.
<https://litlife.club/books/6285/read?ysclid=maclem57r9323515721&page=1>

Čhartišvili, G. "Obraz japonca v rossijskoj literature". *Znamja*, №9 (1996): 188-200.

Coati, E. "Time and Space Games on Akunin's Virtual Pages". *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian, and East European New Media*, №5 (2011): 49-70.

Cobley, P. *Narrative*. New York: Routledge, 2001.

Čugrov, S.V. *Rabočaja tetrad' 33/2016. Obraz Rossii v Japonii i obraz Japonii v Rossii*. Mosca: RSMD, 2016.

Čuprinin, S. "Zvonom ščita". *Znamja*, №11 (2004).
<https://znamlit.ru/publication.php?id=2500>

Davies, R.J.; Ikeno, O. *The Japanese Mind. Understanding Contemporary Japanese Culture*. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2002.

Davydova, L.P., "Klassičeskie japonskie tanka v russkoj poezii: osobennosti genezisa i funkcionirovanija". *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 32, №2 (2014): 70-74.

Diakonova E., "Japonisme in Russia in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries". In *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*, a cura di Yulia Mikhailova e William M. Steele. 32-46. Folkestone: Global Oriental Ltd., 2008.

Dmitrieva, N.D. "Voprosy izučenija realij (na materiale romana Č. Dikkensa 'Povešt' o dvuch gorodach')". *Voprosy sovremennoj lingvistiki*, №2 (2010): 97-101.

DvG-Studio. "Boris Akunin. Stydno molčat'. Rossija kak in' i jan". Video, 46:41. You Tube. 26 luglio 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=vsRKRaTeKlw>

Dvoreckaja, E.V. "Stilizacija dialektnoj reči kak stilističeskij priëm v ispanskoj literature". *Vestnik TGTU* 9, №3 (2003): 567-573.

Erlenkamp, N. "Boris Akunin and Cross-media Marketing". In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 282-300. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Fales, F.M. "Orientalismo. La teoria iniziale e gli sviluppi odierni". In *Visioni d'Oriente. Stereotipi, impressioni, rappresentazioni dall'antichità ad oggi*, a cura di S. A. Brioschi e M. De Pietri, 9-31. Pavia: Pavia University Press, 2021.

"Fandorin.ru". <https://web.archive.org/web/20131104171044/http://www.fandorin.ru/>

Ferrari, A. "Russia, Oriente, Orientalismo". In *Visioni d'Oriente. Stereotipi, impressioni, rappresentazioni dall'antichità ad oggi*, a cura di S. A. Brioschi e M. De Pietri, 85-97. Pavia: Pavia University Press, 2021.

Forbes. "Boris Akunin: 'Rossija vyletit iz obojmy važnych stran'. Pisatel' o Putine, Fandorine i literature". Video, 53:25. YouTube. 9 agosto 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=55q3qDuMu10>

Galuzin, M.Ju. "Festival' rossijskoj kul'tury v Japonii – prodolžatel' bogatych tradicij dvustoronnich obmenov". *Diplomatičeskaia služba i praktika* 3, №7 (2022): 62-70.

Galvane, L. "In the middle, somewhat... Japanese-Russian mixed blood characters in contemporary Russian literature". *New Zealand Slavonic Journal* 44 (2010): 69-87.

Gee, G.C. et. altri. "East is east. . . or is it? Racialization of Asian, Middle Eastern, and Pacific Islander persons". *Epidemiologic Reviews*, №45 (2023): 93–104.

Genette, G. *Palinsesti*. Trad. di Raffaella Novità. Torino: Einaudi, 1997.

Gerasimov, I. "L'état, c'est tout: Boris Akunin's *History of the Russian State* and the National History Canon". In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 179-192. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Gong, A. "Japanese Aesthetics of Death in the Works of V. Pelevin". *Philology: scientific researches*, №4 (2025): 130–136. https://aurora-journals.com/library_read_article.php?id=74220&utm_source=chatgpt.com

Gorski, B.A. "Socialist Realism Inside-Out: Boris Akunin and Mass Literature for the Elite". In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 255-281. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Gresta, E. "From Moscow to London and Return: Some Perspectives on Boris Akunin's Erast Fandorin Series". *Toronto Slavic Quarterly*, №55 (2016). <http://sites.utoronto.ca/tsq/55/Gresta.pdf>

"Grigorij Šalvovič Čhartišvili (Boris Akunin). Biografičeskaja spravka". *Ria Novosti* (2011). <https://ria.ru/20110520/376383262.html>

Gurevič T.M., Izotova N.N. "Entomologičeskij kod japonskoj kul'tury". *Japonskie issledovanija*, №1 (2019): 73–93.

Hakamada, S. *Bunka no riariti: Nihon-Roshia chishikijin: shinsō no seishinsekai*. Tōkyō: Chikuma Shōbo, 1995.

Hall, E. *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

Hinds, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Hutcheon, L. *A poetics of postmodernism. History, theory fiction*. New York, London: Routledge, 1988.

Igae, N. "Vzaimnye obrazy russkich i japoncev (po fol'klornym materialam)". *Vestnik Evrazii*, №1 (2004). https://web.archive.org/web/20090303113227/http://eavest.ru/magasin/artikelen/2004-1_iga.htm#author

Imamura, A. "Boris Akunin: 'Japonija perešla iz kategorii ekzotičeskoj kul'tury v kategoriju kul'tury privyčnoj'". *Japonija. Stili i žizni*. Mosca: Posol'stvo Japonii v Rossii (2011): 5-7.

Ivanova, N. "Akunin stal Solncem Japonii". *TimeOut* (2009). <https://www.timeout.ru/msk/feature/4483>

Kalb, J. "Rewriting Homer: Boris Akunin's Postmodern Approach". In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author*, a cura di

Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 62-77. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Kazačkova, A.V. "Filosofsko-estetičeskij kontekst detektivnogo cikla Borisa Akunina ob Eraste Fandorine: dialog Vostoka i Zapada". *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo* 2, №1 (2013): 127-129.

Khagi, S. "Boris Akunin and Retro Mode in Contemporary Russian Culture". *Toronto Slavic Quarterly* 13 (2005). <http://sites.utoronto.ca/tsq/13/khagi13.shtml>

Khronopulo, L.Yu. "The problem of suicide and double suicide in contemporary Japanese literature". *Vestnik SPbGU* 13, №2 (2016): 74-81.

Kikhney, L.; Selemenewa, M.; Gereykhanova, K. "Akunin's novels and the Japanese cultural code". In *The European Proceedings of Social & Behavioural Sciences*. 437-445. Nicosia: European Publisher, 2014.

Kočetkova, E.Ju. "Rossija i Japonija v romane Borisa Akunina 'Almaznaja kolesnica'". *Issledovanija molodych učenyh* 13, №5 (2019). <https://mgpu-media.ru/issues/issue-13/ethno-cultural-space/russia-japan-novel-akunin.html>

Kopylova, V. "I želtyj orden na grudi". *MK.ru* (2009). <https://www.mk.ru/culture/article/2009/05/20/280005-i-zheltyiy-orden-na-grudi.html>

Kovalëva, K.L.; e Šiškina V.Ju. "Chokku kak metatekstovyy element v romane B. Akunina 'Almaznaja kolesnica'". *Russkaja filologija: Vestnik Char'kovskogo nacional'nogo pedagogičeskogo universiteta imeni G. S. Skovorody* 61, №2 (2017): 18-24.

Koževnikov V.V. "Rossijsko-japonskie otnošenija v XXI v.: kakimi oni budut? (Sub'ektivnye razmyšlenija istorika)". *Vestnik DVO RAN*, №4 (2005): 12-19.

Kudrjavceva, M.I. "Metatekst v chudožestvennom diskurse postmoderna kognitivno-pragmatičeskij aspekt". *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* 9, №15 (2022): 2954-2959.

Kulanov, A.; Stonogina, J. "Obraz i real'nost': Japonija i Rossija glazami drug druga". *Neprikosnovennyj zapas*, №3 (2003). <https://magazines.gorky.media/nz/2003/3/obraz-i-realnost-yaponiya-i-rossiya-glazami-drug-druga.html?ysclid=m6otv29ntj122522001>

Kuz'menko E. "Pisatel' № 065779". *Ogonėk*, №34 (1999).
<https://www.kommersant.ru/doc/2286972>

Lipovetsky, M.; Borenstein, E., a cura di. *Russian postmodernist fiction Dialogue with Chaos*. New York, London: M. E. Sharpe, Inc., 1999.

Littlewood, I. *The Idea of Japan: Western Images, Western Myths*. Londra: Secker & Warburg, 1996

Lobin, A.M. "Istorija i revoljucija v tvorčestve B. Akunina (na materiale cikla romanov 'Priključenija Erasta Fandorina')". *Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, №10 (2014): 148-154.

Lobin, A.M. "Evoljucija obraza glavnogo geroja v cikle romanov B. Akunina 'Priključenija Erasta Fandorina'". *Filologičeskij klass* 27, №1 (2022):154-165.

Lomykina, N. "Boris Akunin: 'Strany podeljatsja na te, kto vyjdet iz krizisa bolee sil'nymi i kto oslabeet. To že budet i s ljud'mi'". *Forbes* (2020).
<https://www.forbes.ru/forbeslife/399827-boris-akunin-strany-podelyatsya-na-te-kto-vyydet-iz-krizisa-bolee-silnymi-i-kto>

Ljubimova, N.S. "Obraz Japonii v Rossii – starye elementy v novom oformlenii". *Vestnik antropologii* 51, №3 (2020): 153-167.

Lu, J.G. "'Asian' Is a Problematic Category. Research and Practice: Insights from the Bamboo Ceiling". *Current Directions in Psychological Science* 33, №6 (2024): 400–406.

Markelova, Ma. "Boris Akunin: 'Ljublju pisat' avantjurnye romany i igrat' v komp'juternye igry'". *AIF.ru* (2008).
<https://aif.ru/culture/person/6964?ysclid=mbnokccy75975305009>

"Masachiro Sibata prinjalsja osvivaivat' Put' Odinočestva. Fragment romana Borisa Akunina 'Prosto Masa' — o sluge Erasta Fandorina, kotoryj ostalsja bez gospodina". *Meduza* (2020). <https://meduza.io/feature/2020/07/12/masachiro-sibata-prinyalsya-osvivaivat-put-odinochestva>

Mastrangelo, M. "Passioni ed emozioni dei fantasmi nella letteratura giapponese: il caso di San'yūtei Enchō 三遊亭円朝". *Rivista degli studi orientali* 78, №4 (2007): 103-110.

McMillan, P. *One Hundred Poets, One Poem Each. A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu*. New York: Columbia University Press, 2008.

Michajlova, Ju., a cura di. *Japonija i Rossija. Nacional'naja identičnost' skvoz' prizmu obrazov*. San Pietroburgo: Peterburgskoe Vostokovedenie, 2014.

Mikhailova, Y.; Steele, W.M., a cura di. *Japan and Russia: Three Centuries of Mutual Images*. Folkestone: Global Oriental Ltd., 2008.

Mikhailova, Y. "Laughter in Russo-Japanese Relations: Comic Pictures of The Russo-Japanese War". *Asian Cultural Studies*, №27 (2001): 59-76.

Miller, M.J. "Nikki bungaku: Literary Diaries: Their Tradition and Their Influence on Modern Japanese Fiction". *World Literature Today* 61, №2 (1987): 207-210.

Miner, E. "The Traditions and Forms of the Japanese Poetic Diary". *Pacific Coast Philology* 3 (1968): 38-48.

Molodjakov, V.E. *'Obraz Japonii' v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX — načala XX veka*. Moscow: Institut vostokovedenija RAN, 1996.

Molodjakova, E.V., a cura di. *Rossija i Japonija: sosedi v novom tysjačeletii*. Mosca: AIRO–XX, 2004

Mondadori. "Paolo Nori intervista Boris Akunin – L'avvocato del diavolo". Video, 22:17. YouTube. 29 aprile 2025.
<https://www.youtube.com/watch?v=6TGkpufy-W4>

Nadozirnaja, T.V. "“Ves' mir teatr' B. Akunina: literatura dlja 'vzyskatel'nogo čitatelja' ili čtivo?'". *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu im. V. N. Karazina. Ser.: Filolohiia* 59, №901 (2010): 127–132.

Nikolaeva, I.S. "Inojazyčnye vkraplenija v tekstach sovremennyh pisatelej". *Dagestanskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet* 22, №1 (2013): 72-74.

Nivat G. "Du 'Panmongolisme' au 'Mouvement eurasien' [Histoire d'un thème littéraire]". *Cahiers du monde russe et soviétique* 7, №3 (1966): 460-478.

Norris, S.M. e Sunderland W., a cura di. *Russia's People of Empire. Life stories from Eurasia 1500 to the present*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

(NORRIS 2021a) Norris, S.M. “Spying on the Past: Boris Akunin’s History of Espionage”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 156-175. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

(NORRIS 2021b) Norris, S.M. “An Instruction Manual for the Russian Nation: Boris Akunin’s *History of the Russian State*”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 193-206. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Norris, S.M. *A war of images: Russian popular prints, wartime culture, and national identity, 1812-1945*. Illinois: Northern Illinois University Press, 2006.

Novokhatskiy, D. “Transkul’turnyj tekst i tendencii russkogo literaturnogo mejnstrima: «Taškentskij roman» Suhbat Aflatuni”. *Mundo Eslavo*, №18 (2019): 74-91.

Numano, M. “Granica sovremennoj japonskoj literatury i ee sdvigi v mirovom kontekste”. *Inostrannaja literatura*, №8 (2002). <https://vk.com/@japaniselife-micuesi-numano-granica-yaponskoi-literatury-i-ee-sdvigi-v-mi>

“Ogura Hyakunin Isshu (100 Poems by 100 Poets)”. <https://jti.lib.virginia.edu/japanese/hyakunin/hyakua.html>

Okura, K. “There are no Asians in China: the racialization of Chinese international students in the United States”. *Identities: global studies in culture and power* 28, №2 (2021): 147–165.

Ōmori, M. “Obraz japonca v rasskaze A.I. «Kuprina Štabs-kapitan Rybnikov»”. *Istorija literatury i publicistiki*, №4. (2012).

Panov, A.N., e Kazuhiko T., a cura di. *Russkaja i japonskaja civilizacii. Istoričeskij analiz stanovlenija i razvitija nacional’nych identičnostej (schodstvo i različie)*. Mosca: Meždunarodnye otnošenija, 2016.

Peter F. “Boris Akunin: V Rossiju ne vernus”. Video, 38:10. YouTube. 4 settembre 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=A8WH6ldindg>

Possamai, D. “Il 1914 di Boris Akunin”. In *L’anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea. Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014*, a cura di

Alessandro Scarsella, Giovanni Capecchi e Matteo Giancotti. Roma: Adi editore, (2017): 1-5.

Possamai, D. "Quelques réflexions au sujet de la situation littéraire russe actuelle". In *Le premier quinquennat de la prose russe du XXIe siècle*, a cura di H. Mélat. 27-35. Parigi: Centre d'études slaves et Institut d'études slaves, 2006.

Possamai, D. "Invito alla discussione: alcune riflessioni sul concetto di letteratura di massa oggi in Russia". *Bollettino 900* I-II, №1-2 (2002). <https://bol1900.it/numeri/2002-i/Possamai.html>

"Pravila žizni Borisa Akunina". *Pravila žizni* (2021). <https://www.pravilamag.ru/hero/9-boris-akunin/>

"Proekt «Avtory»: Anna Borisova". *Live Journal* (2012). <https://oleg-lukin.livejournal.com/114937.html?ysclid=m9cpao98f8713790072>

Puminov, A. "Moj uspech byl prosčitan". *Peoples.ru* (2008). <https://www.peoples.ru/art/literature/prose/detectiv/akunin/interview9.html?ysclid=ma5q60rvpu861679907>

Puškin A. "Ja vas ljubil: ljubov' eščë, byt možet...". *Internet Biblioteka Alekseja Komarova.* <https://ilibrary.ru/text/685/p.1/index.html>

Rančín, A. "Romany B. Akunina i klassičeskaja tradicija: povestvovanie v četyrëch glavach s predvedomleniem, neliričeskim otstupleniem i epilogom". *Novoe literaturnoe obozrenie*, №67 (2004). <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/3/romany-b-akunina-i-klassičeskaja-tradicziya.html?ysclid=mlyc2uz3x4364935046>

Richmond-Garza E. "Detecting Conspiracy: Boris Akunin's Dandiacal Detective, or a Century in Queer Profiles from London to Moscow". In *Crime Fiction as World Literature*, a cura di Louise Nilsson, David Damrosch, e Theo D'haen. New York, Londra: Bloomsbury, 2017.

Rimer, T.J. *A Hidden Fire: Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868-1926*. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Rogoznaja, N.N. "O postanovke trudnych slučaev proiznošenija v ruskoj reči japoncev". In *Jazyk, soznanie, komunikacija*, a cura di V. V. Krasnych e A. I. Izotov, *Vyp. 18*. 113-122. Mosca: MAKSS Press, 2001.

Šafranskaja, E. "Fenomen ruskoj prozy: pisateli – referenty inoetnokul'tury". *Studia Rossica Posnaniensia* 36 (2011): 257-268.

Said, E.W. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. 2° ed. Trad. di Stefano Galli. Milano: Feltrinelli, 2002.

Sakulina, Ju.V. "Obraz Japonii na stranicach žurnala "Inostrannaja literatura" v XXI veke". *Mediasreda*, №1 (2020): 173-177.

Sammarco, M. "Yabu no naka (Nella macchia)". *Il Giappone* 11 (1971): 157-170.

Samochina, S. "«Rossija ne objazana byt' imperiej»: Boris Akunin – o nacional'noj idee, zlokačestvennom postmodernizme i novoj knige". *THE BELL* (2020). <https://thebell.io/rossiya-ne-obyazana-byt-imperiej-boris-akunin-o-natsionalnoj-idee-zlokačestvennom-postmodernizme-i-novoj-knige>

"Samuraj bez gospodina 'Prosto Masa' Borisa Akunina — spin-off fandorinskogo cikla o vernom sluge, vernuvšemsja v Japoniju. Poka ego možno tol'ko poslušat'". *Meduza* (2020). <https://amp.meduza.io/feature/2020/05/02/samuray-bez-gospodina>

Sarkisyanz, E. "Russian Attitudes toward Asia". *The Russian Review* 13, №4 (1954): 245-254

Schimmelpenninck van der Oye, D. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. New Haven: Yale University Press, 2010.

Šruba, M. "Čechovskie reminiscencii v p'esach Akunina, Sorokina, Glovackogo i Memeta (K tipologii intertekstual'nych priëmov)". *Philologica* 9, №21/23 (2012): 242–258.

Sestan, L. "La Russia e l'Oriente: alcune considerazioni d'ordine storico". In *Un impero verso Oriente. Tendenze orientaliste e arte russa fra Otto e Novecento*, a cura di Lapo Sestan e Lucia Tonini. 11-28. Napoli: Università degli studi di Napoli "L'Orientale", 2013.

Smorgunov, L.V. e Ignat'eva, O.A. "Vosprijatie Japonii v rossijskom obščestvennom coznanii". *Japonskie issledovanija*, №4 (2022): 56-74.

Snigirëva T.A., Snigirëv A.V. “Dokazatel’stvo ‘ot protivnogo’: Rossija, russkij jazyk i karakter v romanach B. Akunina”. *Izvestija ural’skogo federal’nogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki* 127, №2 (2014): 75-83.

Socenکو, N. “Intertekst Kuprina v romane B. Akunina ‘Almaznaja kolesnica’”. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsional’noho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*, №8 (2015): 106-111.

Soebagio, L.J.; Winingsih, I. “The Concepts of On, Giri and Gimu in the Story of Issun Boshi: A Cultural Analysis”. *Undergraduate Conference on Language, Literature, and Culture (UNCLLE)* 5, №1 (2025).

Sorokin, S.P. “Binarnost’ Fandorina, ili peresečenie vostočnoj i zapadnoj tradicij v kontekste ‘fandorinskogo cikla’ B. Akunina”. *Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik* 1 (Gumanitarnye nauki), №1 (2011): 264-268.

Steinberg, J.; Menning B.; Schimmelpenninck van der Oye, D.; Wolff, D.; Yokote, S. *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*. Brill: Leiden, Boston, 2005.

Streltsov, Dmitry V., e Shimotomai N., a cura di. *A History of Russo-Japanese Relations: Over Two Centuries of Cooperation and Competition*. Leiden; Boston: Brill, 2019.

Strel’cov, D.V. “Obraz Rossii v sovremennoj Japonii: faktory formirovanija”. In *Rossija i Japonija: sosedi v novom tysjačeletii*, a cura di E. Molodjakova. 74-97. Mosca: AIRO–XX, 2004.

Suzuki, T. *21seiki Roshia to Nihon*. Tōkyō: Kobunsha, 1999.

Telekanal Dožd’. “Bez tjažëlogo puti svobodnoj strany ne budet’: Akunin o buduščem Rossii, Putine i literature”. Video, 1:21:58. YouTube. 22 dicembre 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=PWbBix24KHE>

“The Death of Achilles: A Fandorin Mystery”. *San Diego Reader* (2006). <https://www.sandiegoreader.com/news/2006/may/11/death-achilles-fandorin-mystery/>

“The Japan Foundation Award”. *Japan Foundation* (2009). <https://www.jpf.go.jp/e/about/award/archive/2009/index.html>

“Tjukan sesecu. Pelevin, Akunin i Murakami uspešno zapolnjajut «lakunu» meždu ser’ěžnoj i massovoj literaturoj”. *Sajt tvorčestva Viktora Pelevina*. <https://pelevin.nov.ru/stati/o-tukan/1.html>

Thornill, J. “Lunch with the FT: Boris Akunin”. *Financial Times* (2013). <https://www.ft.com/content/77f7ca96-80d4-11e2-9c5b-00144feabdc0>

Tolkačev, Se. “Gibridnaja obraznost’ v ruskoj i anglijskoj postkolonial’noj literature”. *Filologija i kul’tura* 48, №2 (2017): 193-200.

Torlone, Z.M. “‘A Little Theory’: Boris Akunin’s ‘Crime and Punishment’”. In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia’s Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 110-128. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Tsutsui, W.M., e Michiko Ito. *In Godzilla’s® Footsteps*. New York; Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.

Tuova, R.Ch., “Metatekst v detektivnom tekste: žanroobrazujuščij potencial fenomena”. *Izvestija Sočinskogo gosudarstvennogo universiteta* 36, №3-1 (2015): 237–241.

Tveritina, Alena. “Russian literature: Interview with Boris Akunin”. <https://www.telegraph.co.uk/sponsored/rbth/culture/8432287/Russian-literature-Interview-with-Boris-Akunin.html>

Tveritinova, T.I. “Intertekstual’nost’ v romane B. Akunina ‘Almaznaja kolesnica’”. *Visnyk Dnipropetrovs’koho universytetu imeni Al’freda Nobelia. Serija “Filologichni nauky”* 13, №1 (2017): 155–160.

“Urashima Taro Story: Japan’s Enigmatic Fairy Tale of Time, Loss, and the Dragon Palace”. *Japambience* (2025). https://japambience.com/article/urashima-taro-story/?utm_source=chatgpt.com

“V Rossii snova presledujut samych izvestnyh pisatelej. Na nich zavodjat dela, ich knigi snimajut s prodazhi, u nich daže pytajutsja ukrast’ ich tvorčestvo. Eti avtory — Boris Akunin, Vladimir Sorokin, Dmitrij Bykov, Ljudmila Ulickaja”. *Meduza* (2024). <https://meduza.io/feature/2024/02/02/v-rossii-snova-presleduyut-samyh-izvestnyh-pisateley-na-nih-zavodyat-dela-ih-knigi-snimayut-s-prodazhi-u-nih-dazhe-pytayutsya-ukrast-ih-tvorchestvo>

Wells, D. "The Russo-Japanese War in Russian Literature". In *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904-05*, a cura di David Wells e Sandra Wilson. Londra: Macmillan Press LTD, 1999.

Wells, D.N., Wilson, S., a cura di. *Russian Views of Japan, 1792-1913. An anthology of travel writing*. New York: Routledge, 2004.

Whitehead, C. "Tempting the Reader into a Search for Meaning: Boris Akunin's *Pelagija* Trilogy". In *The Akunin Project. The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author*, a cura di Elena V. Baraban, Stephen M. Norris. 81-109. Toronto: University of Toronto Press, 2021.

Žebrovskaja, A. "Priloženie k Fandorinu". *TEMA* (2007).
<https://tema.in.ua/article/1598.html>

"ZIMA 4 YEARS. Lučšie materialy. Boris Akunin o knigach, Londone i social'nykh setjach". *Zima Magazine* (2020).
<https://zimamagazine.com/2020/05/boris-akunin-svoimi-slovami-premera-rubriki/>