

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA “LA SAPIENZA”
DIPARTIMENTO ISTITUTO ITALIANO DI STUDI ORIENTALI

DOTTORATO DI RICERCA IN
CIVILTÀ DELL’ASIA E DELL’AFRICA
CURRICULUM ASIA ORIENTALE

CICLO XXVI

TITOLO DELLA TESI DI DOTTORATO

Traduzione: Pratica e Confronto.

Il discorso narrativo in Higuchi Ichiyō attraverso le traduzioni.

REALIZZATA IN COTUTELA CON
TOKYO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES (TUFS)

Coordinatori:

Per l’Università di Roma “La Sapienza”	Prof.ssa Marina Miranda
Per la Tokyo University of Foreign Studies	Prof. Tsutomu Iwasaki

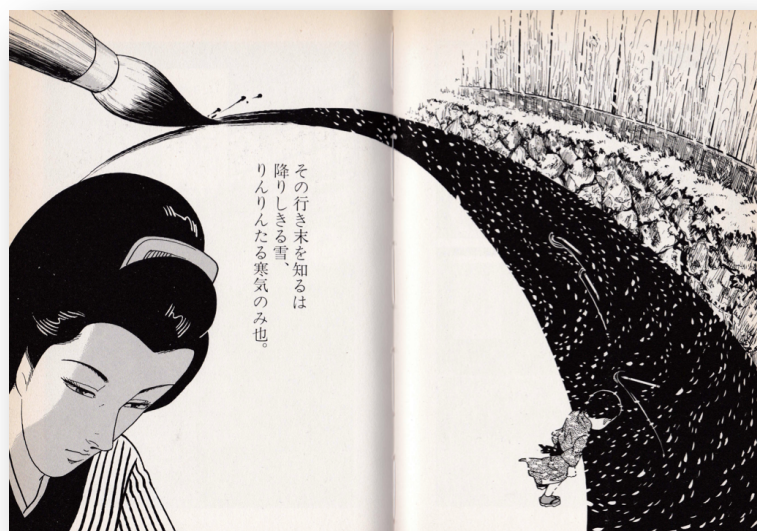
Tutori:

Per l’Università di Roma “La Sapienza”	Prof.ssa Matilde Mastrangelo
Per la Tokyo University of Foreign Studies	Prof. Tadahiko Wada

Dottorando: Dott. Andrea Fioretti

Andrea Fioretti

TRADUZIONE: PRATICA E CONFRONTO.
Il discorso narrativo in Higuchi Ichiyō
attraverso le traduzioni



Introduzione

...una parete di assi di legno si staglia lungo l'argine di un canale, sulle cui acque nere, punteggiate di fiocchi di neve turbinanti nell'aria della notte, scorrono lenti tre pennelli da scrittura. Sulla riva opposta un ragazzo stringe i pugni a testa bassa. Più lontano, il corso del canale termina nella punta del pennello che lo ha appena tracciato; più in basso, e più grande di tutte le altre figure, un volto di donna con lo sguardo abbassato, forse sulla pagina che sta componendo, forse su quel tratto di pennello stesso...

Da che parte andrebbe vista, tradotta in quali parole, l'immagine finale dell'episodio *Takekurabe no koro* ("Periodo di *Takekurabe*") del *manga Ichiyō ura nisshi* ("Diario segreto di Ichiyō") di Kamimura Kazuo? Una Ichiyō sempre accovacciata al suo scrittoio davanti alle pagine di *Takekurabe*, mentre dà contemporaneamente lezioni di calligrafia al ragazzo "Shōta", scopre, apparentemente grazie al suo istinto di scrittrice, l'omicidio di un uomo ad opera della sua mantenuta; complici il padre vedovo dello stesso Shōta e un ex combattente dello *Shōgitai*, entrambi disoccupati e schiavi dell'alcol.

La chiave della scoperta viene offerta alla scrittrice da un episodio

del tutto irrelato con esso: un giorno Shōta, in compagnia dell'amica Midori, vede il mentore di Ichiyō Nakarai Tōsui portare a casa una donna dall'aspetto di una *rashamen*, una “adescatrice di uomini occidentali”. Mentre ascolta la “soffiata” del ragazzo confuso e imbarazzato, Ichiyō lo interrompe alzandosi di scatto da quello scrittoio da cui Shōta “non l'aveva vista allontanarsi mai”. Seguita dalle guardie corre sul luogo del delitto e smaschera i colpevoli.

I pennelli che galleggiano nel canale sono quelli che Shōta ha gettato via insieme al calamaio nuovo che suo padre gli aveva comprato con la somma ricevuta in cambio della complicità. Inconsapevolmente la sua “spiata” ha innescato la rovina stessa di suo padre. Quella notte la scrittrice appunta così sul suo diario segreto:

La spia è più vile dello spiato. La tristezza del ragazzo dovrà durare forse per sempre. Poi un giorno raggiungerà la stessa età di quell'uomo.

Il luogo in cui finirà lo conosce

La neve che cade e mai non si ferma,

Il gelo tagliente, loro soltanto.¹

Rileggere una riscrittura; tradurre in parole le figure dell'adattamento in chiave poliziesca di una delle opere letterarie più apprezzate della letteratura Meiji. Forse anche questo è un modo per avvicinarsi, dal punto di vista della traduzione, all'“intraducibile” stile narrativo di Higuchi Ichiyō, una scrittrice che con la sua opera e la sua vita ha stimolato la fantasia di molti altri scrittori ed artisti.

¹ Kamimura Kazuo, *Ichiyō Ura nisshi – Takekurabe no koro*, Shōgakukan, 1986, p.51.



Kaburagi Kiyokata, *Ichiyō joshi no haka*

“Alla tomba di Ichiyō” (*Ichiyō joshi no haka*, 1902) è solo la più famosa delle pitture che l’artista di *nihonga* e *bijinga* Kaburagi Kiyokata (1878-1972) le ha dedicato. Raffigura una Midori che, venuta ad offrire un narciso bianco alla tomba della sua creatrice, si appoggia, quasi in un abbraccio, alla stele di pietra, mentre una falce di luna si affaccia opaca sullo sfondo.

O ancora la Ichiyō immaginata dallo scrittore e autore teatrale Inoue Hisashi (1934-2010) nella commovente e geniale commedia *Zutsū katakori Higuchi Ichiyō* (“Higuchi Ichiyō: mal di testa e spalle indurite”, Komatsuza 1984). In quest’opera, che Inoue ci dice ispirata dall’esigenza di superare la paura della morte, ma anche dalle parole ascoltate in gioventù da un sacerdote italiano², l’autore immagina di ripercorrere gli ultimi anni della

² In uno scritto intitolato *Shinu koto ga kowaku nakunaru kusuri* (“La medicina che non fa

scrittrice, dall'esordio letterario fino alla sua prematura scomparsa. Anno dopo anno, durante la ricorrenza dell'*Obon*, la festa del sedici di luglio in cui i defunti tornano a visitare i propri cari, le cinque protagoniste femminili si incontrano. Oltre a loro, in scena non manca mai di fare la sua apparizione *Hanabotaru*, lo spirito di una donna di Yoshiwara che non ricorda più le circostanze della sua morte, né la persona verso cui dovrebbe portare eterno rancore.



Ichiyō e Hanabotaru in *Zutsū Katakori Higuchi Ichiyō*

Ichiyō è l'unica in grado di interagire direttamente con questa figura e stabilire dunque un contatto tra il mondo dei vivi e quello dei morti: la aiuterà a ricordare il proprio passato da viva, offrendole il primo indizio per dare il via alla ricerca di chi davvero è all'origine della sua sciagura. Alla fine il fantasma dovrà però rassegnarsi al fatto che la catena di concause legate al tragico evento è infinita, e che è impossibile ricondurre tutta la colpa originaria ad un unico individuo. Col trascorrere degli anni le protagoniste passano una ad una nel mondo dei morti, comparando via via in scena sotto

più temere di morire”) Inoue parla della genesi dell'opera. L'autore racconta dell'incontro con il sacerdote italiano don Testi ai tempi in cui abitava presso il dormitorio del Culture Broadcasting (*Bunka Hōsō*) di Yotsuya. Le parole udite da questo sacerdote prima che una malattia mortale lo costringesse al rimpatrio lo colpirono profondamente. In risposta alla domanda se credesse davvero all'esistenza del paradiso, don Testi rispose di non saperlo, ma che di fronte allo sconforto del nulla dopo la morte, lui aveva preferito scommettere sulla sua esistenza. Così, durante la vita aveva costruito in lui poco alla volta la sua personale immagine di paradiso; e ora, dopo sessant'anni, quel suo paradiso esisteva davvero. Questa opera teatrale dedicata alla figura di Ichiyō nasce dunque dalla paura umana della morte e dall'esigenza di trovare un modo per aiutare noi stessi a superarla. (Inoue Hisashi, Komatsuza, *Higuchi Ichiyō ni kiku*, Bungei Shunshū, 2003, pp.265-267).

forma di fantasmi. Nell'epilogo vediamo l'unica superstite Kuniko, sorella minore della scrittrice, alle prese con un trasloco. Ha già caricato sulle spalle il pesante altarino buddhista della famiglia; intanto i fantasmi, ora in netta maggioranza numerica, la incitano a farsi forza intonando il canto che chiude la *pièce*.

Cosa può accomunare queste tre visioni della figura e l'opera di Higuchi Ichiyō colte attraverso altrettante espressioni artistiche tanto diverse tra loro? Forse proprio il rapporto indissolubile tra la sua vita e la sua arte; il dialogo ininterrotto tra i personaggi reali e quelli immaginati; l'aver plasmato, attraverso la fluidità di uno stile narrativo inimitabile, un tessuto inestricabile di voci in continuo interscambio fra loro.

Questo lavoro si colloca nell'ambito degli studi di traduzione comparata, un approccio critico che rappresenta un punto di incontro tra la comparatistica e gli studi di traduzione. L'obiettivo principale di un'analisi comparata delle traduzioni è quello di mettere in luce come un medesimo testo letterario sia stato recepito e presentato al pubblico di lettori di determinate culture altre. Attraverso il confronto fra le varie soluzioni adottate dai traduttori, possiamo infatti constatare quali elementi di un certo testo di partenza siano stati privilegiati, fraintesi, più o meno coscientemente trascurati, rispetto ad altri.

Il recente studio comparato sulla letteratura infantile realizzato dalla studiosa Emer O'sullivan³ si basa proprio su questo approccio critico, mettendo in luce le trasformazioni che l'impianto narratologico di determinati testi letterari viene a subire nel processo di traduzione. O'sullivan propone una propria interpretazione circa il problema della "voce del traduttore", sollevato da Giuliana Schiavi e Theo Hermans in due "studi gemelli" comparsi nel 1996⁴. In essi viene dimostrato come il traduttore svolga una funzione essenziale, per quanto nascosta, nell'ambito della

³ Emer O'sullivan, *Comparative children's literature*, Routledge, 2005.

⁴ Giuliana Schiavi, *There is always a teller in a tale* (pp.1-21); Theo Hermans, *The translator's voice in translated narratives* (pp.23-48), in «Target. International Journal of Translation Studies» 8 (1), 1996.

ricezione letteraria. Nel caso della traduzione, infatti, il lettore implicito di un determinato testo diviene il traduttore stesso, ed è questo che a sua volta viene a porsi come narratore effettivo della vicenda. Pertanto, il lettore implicito di un determinato testo di partenza è da considerare radicalmente diverso da quello dello stesso testo fruito in traduzione.

Tale problema, denunciano Schiavi e Hermans, viene normalmente trascurato dalla critica narratologica, a partire dagli studi di Gérard Genette e Seymour Chatman, che nel portare esempi pratici alle proprie teorie accostano indifferentemente testi in lingua originale a testi proposti in traduzione. Come invece mostra l'analisi comparata condotta da Theo Hermans su alcune sue traduzioni in inglese, francese e spagnolo del romanzo danese *Max Havelaar* (1860), alla voce del narratore presente nel testo originale viene sempre e necessariamente a sovrapporsi una seconda voce, ovvero quella del traduttore.

Emer O'sullivan fa un ulteriore passo in avanti rispetto alle conclusioni di questi due studiosi, modificando la definizione "voce del traduttore" in "voce del narratore della traduzione". Nel discorso narrativo del testo tradotto esistono due voci: quella del narratore del testo di partenza e quella del traduttore. La "presenza discorsiva" del narratore si può identificare da un lato nel paratesto (ad esempio le note che il traduttore aggiunge al testo), dall'altro nella narrazione stessa, come una voce separata da quella del narratore del testo di partenza. Ed è proprio questa voce che O'sullivan definisce "voce del narratore della traduzione".

La presenza di questa "voce" è riscontrabile in ogni testo narrativo tradotto, ma il grado della sua invasività rispetto al testo di partenza è variabile. Secondo O'sullivan, il fenomeno appare molto più evidente nella letteratura infantile per via della "struttura di comunicazione asimmetrica che caratterizza testi scritti e pubblicati da adulti per i bambini. È in questi testi che le nozioni di infanzia contemporanee e specifiche di ogni cultura vengono a giocare un qualche ruolo nel determinare la costruzione del lettore implicito. Cosa vogliono leggere i 'bambini'? Quali sono le loro capacità linguistiche e cognitive? E fino a che punto queste possono/devono essere

accentuate? Cosa è adatto a loro? Cosa piace a loro?”⁵.

La scelta di concentrare l'analisi comparata delle traduzioni su un corpus di letteratura infantile, dunque, deriva da una distanza di ordine temporale. Di fronte alla necessità di presentare un determinato testo al pubblico di bambini della propria cultura, il traduttore, adulto, è portato a intervenire in modo significativo sul testo, sovrapponendo la propria voce a quella del narratore originale fino a modificare, a volte profondamente, il messaggio contenuto nel testo di partenza. Ma un analogo dislivello, e veniamo così al caso letterario proposto nel presente studio, può venire ad originarsi anche a causa di un diverso tipo di distanza, questa volta di ordine spaziale e culturale. Maggiore è la lontananza dall'area culturale a cui appartiene un determinato testo di partenza, maggiore sarà la necessità da parte del traduttore di intervenire su di esso allo scopo di proporlo ai lettori della propria cultura.

Nel presente studio prenderemo in esame il caso della scrittrice giapponese Higuchi Ichiyō, attiva principalmente nella prima metà dell'ultima decade del XIX secolo. Vanno anzitutto spiegati i principali motivi per cui abbiamo scelto di circoscrivere l'analisi all'opera in prosa di questa scrittrice considerabile come una “irregolare” nel panorama letterario del periodo Meiji, soprattutto rispetto alla tendenza dominante del cosiddetto *genbun'itchi undō*, il movimento per l'unificazione delle lingue scritta e parlata.

Il primo motivo è da ricondurre al metodo di questa ricerca. Come suggerisce il titolo dello studio, il metodo seguito è quello della “pratica” della traduzione, da un lato, e del “confronto” fra le traduzioni, dall'altro. Dal momento che il lavoro si concentra sugli aspetti stilistici e narratologici delle opere in questione, è essenziale che l'analisi comparata fra diverse traduzioni sia sostenuta da una adeguata familiarità con lo stile dei testi di partenza, una familiarità che è possibile acquisire soltanto attraverso l'esperienza diretta della pratica traduttiva. Chi scrive ha avuto modo di

⁵ Emer O'sullivan (2005), op.cit., p.92.

osservare da vicino le peculiarità stilistiche della narrativa di Higuchi Ichiyō, soprattutto grazie al lavoro di traduzione che ha portato a realizzare la prima versione integrale in lingua italiana di *Takekurabe* (“Schiena contro schiena”) e una nuova versione di *Nigorie* (“Acque torbide”)⁶, forse le due opere più rappresentative della scrittrice giapponese.

La traduzione ci costringe a soffermarci su ogni singolo termine di un testo, a considerare come i singoli segmenti narrativi si leghino fra loro, nel tentativo di riprodurre nella lingua di arrivo la scorrevolezza dell’originale. Questo è particolarmente vero per la scrittura di Ichiyō, dove i lunghi periodi intervallati unicamente da pause ritmiche, alla maniera premoderna, lasciano al traduttore un elevato grado di libertà interpretativa che in diversi casi conduce a risultati molto distanti fra loro.

Il metodo di questa ricerca, dunque, non può prescindere dalla pratica della traduzione, da un approccio pragmatico che ci metta in una posizione sufficientemente autorevole per osservare oggettivamente le conclusioni a cui sono giunti altri traduttori, soprattutto in quei passaggi narrativi che, per conoscenza diretta, sappiamo particolarmente ardui da ricreare nei contesti linguistici di area euro-americana. Per quanto riguarda gli altri due racconti presi in esame, abbiamo in primo luogo selezionato alcuni passaggi interessanti dal punto di vista narratologico e successivamente proceduto a una traduzione originale in lingua italiana. Solo allora siamo passati all’analisi comparata con alcune delle traduzioni esistenti, principalmente in lingue inglese, francese e tedesca.

Ma accanto al motivo della conoscenza approfondita e basata sull’esperienza diretta della materia trattata, ne esiste un altro più specificamente legato al caso letterario della scrittrice Higuchi Ichiyō. Come accennavamo sopra, l’attività letteraria di questa scrittrice si colloca in un momento nodale della storia letteraria giapponese. A partire dalla riflessione critica di Tsubouchi Shōyō (1859-1935) e dai primi esperimenti in *genbun’itchi* di Futabatei Shimei (1864-1909), la maggior parte degli autori di epoca Meiji si adoperano nella creazione del giapponese moderno, una

⁶ Andrea Fioretti (a cura di), *Higuchi Ichiyō. Due racconti*, Vecchiarelli, 2013.

lingua nata in primo luogo dall'esigenza di tradurre il cosiddetto "Occidente" e le sue culture. Higuchi Ichiyō si colloca apparentemente al di fuori di questa corrente: sebbene le sue opere trattino tematiche pienamente calate nella sua epoca e specialmente i personaggi femminili mostrino un approfondimento psicologico che ce ne fa avvertire tutta la modernità, lo stile adottato presenta la forte influenza della letteratura premoderna, con una netta separazione tra lo stile colloquiale, utilizzato prevalentemente nelle parti dialogate, e quello aulico, per i passaggi descrittivi.

Tale aspetto fa normalmente collocare lo stile letterario della narrativa di Ichiyō nel cosiddetto *gikobun* (stile pseudoclassico), o anche *gazoku secchū tai* (stile ibrido alto-volgare). In sostanziale controtendenza rispetto a questa interpretazione si pone un recente lavoro di Sasagawa Yōkō (2013), che pur inserendosi nella corrente critica dei *gender studies*, già autorevolmente rappresentata, per il caso di Ichiyō, dai contributi di studiose come Seki Reiko e Kan Satoko, propone una innovativa lettura in chiave narratologica, arrivando a suggerire le possibilità di una visione "postmoderna" della letteratura di Ichiyō, come nel seguente passaggio che ci suona quasi rivoluzionario rispetto alla critica letteraria tradizionale:

Le opere di Higuchi Ichiyō generalmente vengono fatte rientrare nella categoria della letteratura moderna. Ma se consideriamo la letteratura di Ichiyō da alcuni punti di vista narratologici, fra le righe delle opere possiamo cogliere con evidenza una struttura narrativa interna definibile persino postmoderna. Le storie di Ichiyō, cioè, pur collocandosi in periodo Meiji, sono descritte con una sensibilità nuova che arriva già a sconfinare nella contemporaneità. In primo luogo attraverso i dispositivi ermeneutici della narratologia, che proiettano la sua letteratura al di là della modernità, in quella cerchia di opere definibili postmoderne, Ichiyō ci si mostra davanti agli occhi, spogliata di quella lieve veste, elegante ed antica, chiamata stile classicheggiante.⁷

Sullo studio di Sasagawa torneremo nei prossimi capitoli di questo

⁷ Sasagawa Yōkō, *Higuchi Ichiyō – Monogatarihon, Gengokōi, Jendaa*, Shunpusha, 2013, p.32.

lavoro, in cui mostreremo come anche un'analisi comparata delle traduzioni condotte nel corso dei decenni sulle opere di Ichiyō possa fornirci elementi significativi per scoprire aspetti finora poco considerati a proposito dello stile di questa scrittrice. Del resto, circa il fatto che la sua modernità non sia da circoscrivere unicamente alle tematiche trattate nei racconti, possiamo trovare conferma anche all'interno dei diari. Una scrittrice che nel periodo più creativo della sua attività letteraria si esprimeva nei seguenti termini, non si può considerare indifferente nei confronti della ricerca di uno stile originale che prenda piuttosto le distanze dalla classicità.

Non intendo rinnegare l'antica tradizione, ma qual è il significato di quel detto: "indagare il vecchio per conoscere il nuovo"? Dici una cosa che ti è venuta in mente, la metti in versi e subito ti criticano: eh no, non va, non si dice così. Sarà pure una cosa naturale; ma di solito la gente non fa che prendere in considerazione solo le cose scritte dagli antichi. Ah, eccellente! Come ha fatto ad avere un'idea così? Non era uno come un altro..., dicono. Ma mai che vadano ad indagare le cose alla radice. Passano la vita nell'inerzia questi qui. La famosa Storia di Genji è un'opera straordinaria, ma chi l'ha scritta era una donna come me. Anche ammesso che fosse una reincarnazione del Buddha, nella sua umanità cos'aveva di diverso da me? Se dopo quell'opera non ne sono più venute fuori di pari valore, è perché non c'è più stato alcuno a volerne scrivere. In quell'epoca c'è stata quella persona, e ha scritto quell'opera. Allo stesso modo oggi dovrebbe venir fuori qualcuno che abbia la forza di descrivere le cose di oggi e trasmetterle ai posteri. Eppure non c'è nessuno che possieda un simile spirito. E se uno si azzarda a poetare sulle cose del nostro tempo, cose anche semplici, magari, come fiori o foglie d'acero, ecco farsi avanti gente pronta a criticarle come cose del tutto insignificanti. Questa mentalità io non la capisco; se fra mille anni qualcuno leggesse uno scritto sulle cose di oggi, con le parole di oggi, direbbe forse che è un'opera strana? Che una cosa del genere è inguardabile? Come si fa a parlare di questa epoca Meiji, i suoi vestiti, le sue cose, le sue abitazioni, usando la lingua dell'epoca classica? Questa sì che sarebbe una cosa strana. E se qualcosa del genere arrivasse ai posteri, allora sì che la gente ne penserebbe male e la getterebbe nell'ombra⁸.

⁸ Brano tratto dal diario *Shinobugusa* (Felci) del febbraio 1895. Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Higuchi Etsu (a cura di), *Higuchi Ichiyō Zenshū*, (opera omnia in 6 Volumi), Chikuma shobō, 1974, vol. 3-b, pp. 765-766.

Questo brano, oltre a darci ulteriori conferme circa il carattere fiero di Ichiyō, che non esita qui a mettersi quasi a confronto con Murasaki Shikibu, ci mostra in modo evidente come la ricerca stilistica di una lingua basata sulle “parole di oggi”, e il superamento della “lingua dell’epoca classica”, fossero problematiche centrali nella sua riflessione di scrittrice.

A nostro avviso è riduttivo pensare che Ichiyō si sarebbe limitata a trattare problematiche moderne adagiandosi, per quanto concerne lo stile, su modelli letterari preesistenti; che insomma abbia evitato di spingersi alla ricerca di una scrittura nuova e adatta ai propri tempi, in consonanza con le tendenze di rinnovamento allora in atto. Crediamo più corretto sostenere che Ichiyō fosse alla ricerca di una personale proposta di rinnovamento della lingua. Un rinnovamento che non costituisse una radicale rottura con il passato, come di fatto stava avvenendo con il movimento del *genbun’itchi*, ma piuttosto una sostanziale continuità con esso, attraverso la conservazione di alcuni elementi, da un lato, e l’integrazione di nuovi, dall’altro.

Da questo punto di vista, nello stile di Higuchi Ichiyō abbiamo la possibilità di intuire quali direzioni avrebbe potuto prendere la lingua letteraria giapponese, in alternativa a quella dell’unificazione delle lingue scritta e parlata, che di fatto andò poi a costituire la corrente dominante.

A proposito dell’unicità di questo stile, e del significato che esso occupa nel panorama letterario giapponese, si è pronunciato ad esempio lo stesso Inoue Hisashi in una lezione tenuta al tempio Hōshin nel 1987 in occasione delle manifestazioni che ogni 23 novembre, anniversario della morte di Ichiyō, si tengono in questo luogo fortemente legato alla vita della scrittrice.

La storia degli stili letterari creati dai giapponesi è molto cambiata con il periodo Meiji; ma poco prima di questo, lei ha riunito insieme tutti gli stili apparsi fino ad allora. In altre parole, in Ichiyō è contenuta tutta la storia degli stili letterari giapponesi. Era dotata di un talento naturale, certo, ma allo stesso tempo dalla storia aveva ricevuto un dono immenso. Naturalmente solo un grande genio può essere capace di accogliere in sé un dono offerto dalla storia, o meglio da quel periodo storico. Noi che siamo gente normale non riusciamo ad avere un acume di quel genere:

abbiamo un grande dono davanti agli occhi e non lo vediamo. Ichiyō invece l'ha visto chiaramente che gli stili classici giapponese e cinese stavano scomparendo dalla nostra quotidianità. E allora, un momento prima che questo si verificasse, ha creato uno stile che abbracciasse tutti quelli apparsi fino ad allora.⁹

Inoue focalizza l'attenzione sul primo capitolo di *Takekurabe* e in particolare sui passaggi descrittivi che riguardano il quartiere di Yoshiwara e la zona adiacente di Daionjimaie con quei “caseggiati di dieci, venti interni” che si avvinghiano come “parassiti” alle grandi fortune del famoso quartiere dei piaceri. Due ambienti sociali dal carattere completamente opposto, ma rappresentati, sfruttando tra l'altro l'uso dei *kakekotoba*, senza soluzione di continuità, come in un unico “piano sequenza” effettuato con una telecamera a mano. Dice Inoue: “descrivere Yoshiwara e i quartieri poveri appiccicati a lui separandoli fra loro è complicato. Lo è per chi legge e per chi scrive... Più che complicato, non ha proprio senso.” Descrivere questa contiguità “d'un solo fiato, in un'unica pennellata”: questo era il proposito di Ichiyō.

Nella Tokyo di allora c'erano le classi benestanti, arricchite ancora di più dalla guerra sino-giapponese, e accanto ad esse c'erano le classi povere che conducevano vite da vermi. Con il suo stile Ichiyō attraversa quel mondo da cima a fondo con un unico veloce tratto verticale. Ichiyō era nata proprio nel mezzo della società. Alla Haginoya di Nakajima Utako aveva osservato l'*élite*, e quasi in contemporanea a Daionjimaie aveva visto i poveri. È questa posizione ad averle permesso di realizzare quel taglio verticale sulla società; da un lato, in senso diacronico, ha raccolto l'eredità di tutti gli stili letterari giapponesi, dall'altro, in senso sincronico, con quello stile ha afferrato in un colpo solo tutta la società nel suo insieme.¹⁰

In questo passaggio ci sembra che Inoue abbia colto un aspetto essenziale della modernità di Higuchi Ichiyō. Sotto quest'ottica infatti è possibile riconoscere una corrispondenza inscindibile tra il contenuto delle opere e il loro stile. Gli ambienti di Yoshiwara e Daionjimaie, con le profonde

⁹ Inoue Hisashi, *Higuchi Ichiyō ni kiku*, Bunshun Bunko, 2003, pp.226-227.

¹⁰ Ibid., pp.232-233.

differenze sociali che rappresentano, non sono semplicemente giustapposti, ma presentati in una significativa e reciproca contiguità. Contiguità che viene garantita proprio dallo stile di una narrazione affidata ad una voce che coglie quegli spaccati di società “in un colpo solo”, sovrapponendosi in diverse occasioni alle tante voci che da quegli ambienti si sollevano.

E forse è proprio questa la caratteristica che ha portato molti traduttori a servirsi di tecniche narrative come il discorso indiretto libero¹¹. Come vedremo si tratta di scelte individuali, a volte non pienamente condivisibili, che non possono trovare un riscontro oggettivo inconfutabile nei testi originali. Ma quello che resta da chiarire è il motivo per cui traduttori appartenenti a epoche e contesti culturali differenti abbiano sentito la necessità di ricorrere a tecniche narrative moderne per rendere lo stile di una scrittrice da considerare piuttosto influenzata da modelli letterari premoderni. In questo senso un’analisi comparata delle traduzioni in combinazione con la teoria narratologica può fornirci degli elementi utili a comprendere meglio anche i testi di partenza.

Ma l’aspetto che più ci preme sottolineare, prima di passare all’analisi specifica dei singoli racconti qui trattati, è quello del rapporto che lega Ichiyō all’ambito degli studi di traduzione. È noto che Ichiyō non è fra gli scrittori giapponesi a cui all’estero è stata dedicata maggiore attenzione in termini di quantità di traduzioni prodotte. Una realtà questa che non rappresenta necessariamente una premessa sfavorevole, dal momento che nell’apprestarci ad un’analisi comparata delle traduzioni abbiamo la possibilità di prendere in esame se non l’intero corpus di traduzioni esistenti, quantomeno una parte assai rilevante di esso, in modo da far luce su una

¹¹ Come vedremo, Robert Lyons Danly, autore di quella che resta ad oggi la trattazione più completa sulla vita e l’opera di Higuchi Ichiyō con le traduzioni in lingua inglese di ben nove racconti della scrittrice, è uno dei traduttori che ricorre in modo più frequente alla tecnica dello stile indiretto libero. L’autore non fa espliciti riferimenti riguardo a questa particolare scelta stilistica, ma a proposito della “modernità” di Ichiyō nota ad esempio: “È facile riconoscere il vecchio in Ichiyō; più difficile è vedervi il nuovo [...] Una delle ironie della storia letteraria è che i racconti di Ichiyō costruiti nella foggia della narrativa seicentesca di Saikaku hanno più elementi in comune con il romanzo moderno (Proust o Joyce, per esempio) che molte delle opere consapevolmente “moderne” del primo periodo Meiji. Libera dalle esigenze della trama, Ichiyō poté immergersi in cose apparentemente estranee, come il personaggio.” (R.L.Danly, *In the Shade of Spring Leaves*, Norton&Company, New York London, 1981, p.133).

determinata problematica in modo sufficientemente esaustivo.

Tuttavia quello che davvero rende Ichiyō un caso unico nel panorama letterario del Giappone moderno è l'attenzione che continua ad esserle dedicata anche in patria. E questa attenzione non si esplica solo attraverso i numerosi adattamenti a cui abbiamo già fatto riferimento all'inizio di questa introduzione e su cui torneremo più avanti. La quantità di traduzioni in giapponese contemporaneo dei suoi racconti è infatti notevolmente cospicua e possiamo dire che al momento non trova uguali in nessun altro scrittore suo contemporaneo. Questo particolare ci offre la possibilità di considerare la ricezione letteraria dell'opera di Ichiyō da una duplice prospettiva: da un lato quella delle traduzioni in lingue straniere, dall'altro attraverso una visione autoctona, con l'adattamento dello stile originale alle caratteristiche del giapponese di oggi.

In particolare nel 1996, a un secolo dalla sua scomparsa, le è stata dedicata una raccolta in due volumi di traduzioni realizzate da famosi scrittori giapponesi contemporanei. Tra i nomi compaiono quelli di Matsuura Rieko, Itō Hiromi, Shimada Masahiko, Tawada Yōko e altri. Come vedremo in particolare in uno dei capitoli dedicati a *Takekurabe*, sono diverse le pubblicazioni che, come questa, hanno lo scopo di portare all'attenzione del pubblico contemporaneo la letteratura di Higuchi Ichiyō, a partire dalla recentissima versione di *Takekurabe* proposta dalla scrittrice Kawakami Mieko. Le caratteristiche di queste traduzioni sono molto variabili e si passa da esperimenti votati al massimo grado di fedeltà al testo di partenza, a versioni più libere che non esitano ad integrare nel corpo del racconto informazioni che normalmente sarebbero da spiegare in nota. Rispettivamente, i due *Takekurabe* di Matsuura Rieko e Kawakami Mieko rappresentano in modo evidente queste opposte tendenze.

Ma la raccolta del 1996 è di particolare importanza ai fini del nostro studio non solo per le traduzioni in sé, che ci danno la possibilità di confrontare in modo diretto le grandi trasformazioni subite nella lingua e nella sensibilità letteraria. Ogni singolo traduttore ha infatti scritto per questa raccolta una postfazione in cui vengono spiegate in maniera più o meno specifica le difficoltà incontrate, le impressioni ricevute nel corso del

lavoro e in certi casi precisi dettagli sul procedimento e il metodo impiegati.

Tawada Yōko traduce per questa raccolta *Yuku kumo*, un racconto che non prenderemo direttamente in considerazione fra le analisi proposte in questo lavoro. Tuttavia vogliamo qui riferire alcune importanti riflessioni contenute nella postfazione alla traduzione in giapponese contemporaneo realizzata da questa autrice che ha fatto della “transnazionalità” il motivo dominante della sua produzione letteraria e della sua scrittura.

I pareri sfavorevoli riguardo alla possibilità di tradurre Ichiyō nella lingua di oggi sono numerosi. Lo stesso Inoue Hisashi, ad esempio in una discussione avuta con il critico Maeda Ai, boccia come del tutto insoddisfacenti alcuni tentativi come quelli di Enchi Fumiko e Tanaka Sumie, e non esita a definire un “nonsense” questo genere di operazione, sostenendo piuttosto l’esercizio della lettura a voce alta dei testi originali. Di opinione opposta è invece Tawada Yōko, la cui postfazione inserita nella raccolta sopra citata appare quasi un manifesto del genere letterario degli adattamenti. La traduzione in giapponese contemporaneo dei racconti di Ichiyō è un esercizio che Tawada suggerisce vivamente agli scrittori di oggi. Quello stile infatti serve a far comprendere “l’infinito numero di altre possibilità” che la lingua giapponese permetteva fino ad un tempo non troppo lontano da noi.

Togliere di mezzo una ad una queste possibilità, ovvero spezzare un ramo nel punto in cui si divideva in due, o metterci il collirio se vediamo sdoppiato ciò che ci circonda, o se per via di un particolare riverbero i colori non ci appaiono chiari e decidiamo di passarci sopra una bella mano di vernice monocroma: anche solo per costringerci a dubitare che scrivere significhi necessariamente scrivere in stile contemporaneo, questa esperienza si dimostra estremamente preziosa.¹²

Leggere Ichiyō nell’originale è certamente importante; ma non per questo dobbiamo accontentarci di dire che “non c’è niente di meglio del gustarcela nel bel giapponese dell’originale”. Innanzitutto quello che ci

¹² *Nigorie – Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō*, Kawade Bunko, 2004, pp.253-254.

illudiamo sia il testo “originale” è in realtà il risultato di un processo che va dall’ultimo manoscritto preparato dall’autrice alle raccolte vendute oggi, passando per una lunga serie di riedizioni diverse fra loro. Piuttosto che adagiarsi su quella che chiama una “nostalgia per l’originale”, Tawada suggerisce di conservare un atteggiamento attivo nel leggere i racconti di Ichiyō, la consapevolezza di trovarci in un contesto linguistico diverso, con “la piena coscienza degli smarrimenti, le rabbie, il ridicolo, le contraddizioni che questo comporta”. Questo è l’unico modo che abbiamo per avvicinarci alla “parola di Higuchi Ichiyō”. Conclude Tawada:

La traduzione è quel lavoro che consente di mettere in pratica quel tipo di lettura parola per parola e frase per frase; per me è stato utilissimo, ma, onestamente, quando penso che è un po’ da furbastri far leggere alla gente quella sorta di cronaca di una lettura che è la “traduzione in lingua contemporanea”, sento qualcosa turbinarmi da qualche parte nel cuore. Eppure, mi suona piuttosto bizzarra la logica di chi afferma: “il significato dei racconti di Higuchi Ichiyō si capisce anche nell’originale, quindi tradurla in lingua contemporanea non ha senso”; e questo perché la traduzione non è qualcosa che si fa se non si capisce il significato del “testo originale”, ma piuttosto perché con il passare del tempo un’opera necessariamente si trasforma, e la “traduzione” è l’aspetto di quella metamorfosi mostrato in forma più chiara. Anche senza tradurla di fatto, noi di ogni opera che leggiamo facciamo una traduzione nella nostra testa, e allora vari sentimenti ci vengono fuori – per esempio la pena di quando non vorremo spezzare una frase, ma non possiamo farne a meno perché in caso contrario nella lingua di oggi il significato andrebbe perduto; o quando a fianco dei termini cinesi viene indicata una lettura giapponese e ci troviamo spiazzati nella sofferenza di dover scegliere, e non lo vorremmo mai, se sacrificare i caratteri cinesi, e perdere la ferma brillantezza che ci comunicano, oppure omettere la parola giapponese, al prezzo di una sensazione più insipida e meno palpabile; o quando ci stizziamo sentendoci come a lezione di grammatica: il soggetto qual è?, chi è che parla?; o ancora il senso di colpa che ci coglie quando i nomi di luoghi sembrerebbero portare in sé un curioso senso di presenza e pensiamo che sarebbero da tradurre così e così, e invece alla fine ci limitiamo a trascriverli, finendo in un certo senso per sopprimerli – è proprio quando ci lanciamo incontro a varie emozioni come queste che, attraverso l’affascinante incertezza

della lingua di Higuchi Ichiyō, riusciamo forse a intravedere un giapponese sconosciuto.¹³

Tradurre, dunque, non tanto per comprendere il significato, né tantomeno per pretendere di ricreare uno stile inimitabile nella lingua di oggi; tradurre, invece, per riuscire a “intravedere un giapponese sconosciuto”.

Un altro importante contributo all'interno della raccolta citata è quello di Itō Hiromi, che traduce in giapponese contemporaneo i racconti *Nigorie*, *Kono ko* e *Uramurasaki*. Nella sua postfazione mette in evidenza le peculiarità della scrittura di Ichiyō viste dall'ottica di chi si misura con l'esperimento di tradurle nella lingua di oggi. Scrive ad esempio:

I testi originali sono in stile classico. I *kana* sono scritti alla vecchia maniera. Le frasi sono collegate dalla pausa debole (*ten*), non da quella forte (*maru*), e vanno avanti così senza nessun *a capo*. Eppure i dialoghi sono moltissimi, e per di più privi di “parentesi a gancio”, ragione per cui si rende indispensabile il continuo ricorso ai “dice lui”, “dice lei”, ecc... Non “disse”, per altro. I verbi sono quasi tutti al presente, per abusare dei concetti della grammatica occidentale. Comunque questo uso dei “dice”, quasi come intercalari, crea come l'effetto di un racconto orale, ma a differenza della facilità di ascoltare un racconto con le orecchie, un racconto (orale) scritto in caratteri e letto con gli occhi, diventa davvero complicato.

I dialoghi sono in un giapponese non troppo diverso dal nostro. Eppure ci suonano un po' strani; come una conversazione a un portatile malfunzionante.¹⁴

In questo passaggio viene messo in evidenza il problema della lettura. Come ha notato anche il critico Maeda Ai, affrontare la narrativa di Ichiyō attraverso la lettura silenziosa è molto più difficoltoso che ascoltarla¹⁵. Questa componente di “oralità” presente nei racconti di Ichiyō è un'altra caratteristica di cui andrebbe tenuto conto anche in traduzione. Ma della

¹³ Ibid., pp.254-256.

¹⁴ Ibid., pp.243-244.

¹⁵ Si veda ad esempio Maeda Ai, *Kindai bungaku no onnatachi*, Iwanami Shoten, 2003, pp.5-8.

postfazione di Itō Hiromi, intitolata “Ichiyō è difficile da leggere. Eppure...”, ci interessa anche un’altra considerazione sulla figura del narratore. Lo stile classico di Ichiyō è diverso da quello derivato dalle traduzioni da lingue europee che possiamo vedere ad esempio in Mori Ōgai – la scrittrice cita in proposito il noto esordio di *Maihime* (“Sekitan wo ba haya tsumihatetsu”). Nei racconti di Ichiyō la posizione del narratore è difficilmente collocabile.

A volte cambia posto, in un movimento oscillatorio; a volte sembra lanciare occhiate all’indietro verso qualcosa, poco distante sopra di lui, come una super-entità. Questa entità che sorveglia sempre il narratore, da una posizione più alta e spostata da un lato, la si trova spesso nelle cose scritte prima del periodo Meiji. Chissà chi è?¹⁶

Sebbene questo particolare tipo di narratore sia piuttosto da ricondurre alla narrativa premoderna, la volontà di Ichiyō era quella di scrivere degli *shōsetsu*, dei racconti moderni che trattassero tematiche appartenenti alla sua epoca. Per questo motivo, prosegue Itō Hiromi, “non appena, di tanto in tanto, quella ‘entità’ la lascia fare, la modernità, la qualità ‘romanzesca’ spunta fuori a far capolino, come a dire ‘sono io, sono io!’”.

Le considerazioni della scrittrice sono molto originali e stimolanti, ma quello che ci interessa notare dei passaggi citati sono i riferimenti alla “grammatica occidentale”, in particolare per il problema dei tempi verbali nel racconto, e alla narratologia, con l’esigenza di stabilire quali siano la posizione e il ruolo del narratore. Questioni che emergono inevitabilmente per chi si appresta a tradurre la narrativa di Ichiyō in lingue straniere. Ma evidentemente, come dimostrano le riflessioni di Itō Hiromi, anche nel caso di questi esperimenti di traduzione in giapponese contemporaneo.

In questo studio cercheremo di comprendere soprattutto alcuni aspetti narratologici di questo “giapponese sconosciuto”, per riprendere le parole di Tawada Yōko. Uno dei maggiori problemi che si trova infatti ad affrontare un traduttore, in giapponese contemporaneo come in lingue

¹⁶ *Nigorie Gendaigoyaku*, op.cit., p.246.

straniere, nel rendere la letteratura di Higuchi Ichiyō è proprio quello di come collocare la figura del narratore in traduzione. Qual è l'effettiva posizione di questo rispetto alle vicende narrate? Esiste una distanza temporale tra la narrazione degli eventi e gli eventi stessi? Se sì, in quale misura è quantificabile? Dove si colloca esattamente il confine tra la voce del narratore e quella dei personaggi? Senza poter ottenere dal testo di partenza una risposta chiara a tali interrogativi, risulta estremamente difficile dare forma ad una narrazione in senso classico, per quanto concerne la letteratura di area euro-americana. Estremamente difficile, a meno che gli elementi richiesti da quegli interrogativi non vengano costruiti *ex-novo* in fase di traduzione.

Il primo capitolo riguarda il racconto *Ōtsugomori* (“L’ultimo dell’anno”), ovvero quello che apre la stagione di più intensa attività letteraria di Higuchi Ichiyō. Questo racconto, insieme a *Takekurabe*, è anche quello in cui è maggiormente ravvisabile l’influenza di Ihara Saikaku, di cui Ichiyō proprio in quei mesi ebbe modo di conoscere l’opera. Come vedremo, tuttavia, questa influenza risulta circoscrivibile ad alcuni prestiti di tematiche che vengono rielaborate in modo originale tanto da poter essere viste sotto una luce completamente nuova.

Per *Ōtsugomori* abbiamo quella che con ogni probabilità è la più antica traduzione inglese esistente condotta su un’opera di Higuchi Ichiyō. Risale addirittura al 1903, ovvero a soli sette anni dalla scomparsa della scrittrice. Si tratta di un testo ricordato finora solo a livello di bibliografia e mai sottoposto ad un esame critico. Della sua autrice, Fujiu Teiko, abbiamo ricostruito in parte la biografia in base alle scarse notizie che siamo riusciti a reperire. La presenza di questo testo ci permette di ampliare sensibilmente l’analisi diacronica delle traduzioni di *Ōtsugomori*, per cui prenderemo in esame, oltre alla versione inglese più moderna di Robert Lyons Danly, altri esempi in lingue francese e tedesca.

Al fine di non appesantire eccessivamente lo sviluppo dell’analisi, in questo come nei successivi capitoli (con l’eccezione del terzo, per cui l’analisi narratologica ha richiesto precisi riferimenti testuali), i brani in lingua

originale sono riportati in appendice con una traduzione originale a fronte in lingua italiana. In queste traduzioni abbiamo cercato di privilegiare l'andamento ritmico dei testi di partenza, seguendo il metodo di traduzione già impiegato per le traduzioni in lingua italiana di *Takekurabe* e *Nigorie*. Dal confronto tra queste traduzioni e quelle citate nei singoli capitoli crediamo possano emergere le possibilità di un approccio traduttivo finora intentato, almeno per quanto riguarda il caso di Higuchi Ichiyō.

Infatti, come abbiamo già in parte accennato, i brani presi in considerazione per l'analisi comparata sono quelli di maggiore interesse narratologico, specialmente in riferimento alla posizione e il ruolo del narratore nel testo, nonché ai momenti in cui la voce di questo viene a incontrarsi, a volte a fondersi, con quella dei personaggi. Specialmente in *Ōtsugomori* e *Takekurabe* questo tipo di narrazione viene a tradursi in una tecnica "polifonica" che diviene particolarmente significativa in considerazione di precise problematiche sociali. Seppure non esplicitamente espresse in termini di denuncia, queste vengono certamente sottolineate dalla scrittrice, e l'interazione fra le voci dei personaggi e quella del narratore contribuisce ad accentuare questa peculiarità.

Sempre in riferimento a *Ōtsugomori* abbiamo analizzato anche alcune funzioni relative all'uso del monologo. In particolare in un caso, ma signaleremo esempi da altri racconti, abbiamo ravvisato delle analogie con il "monologo drammatico", una tecnica i cui primi significativi esempi vengono comunemente ricondotti alla poesia di Robert Browning. L'ultima parte del capitolo è invece dedicata al monologo interiore della protagonista Omine, alle prese con il dramma della colpa per il furto commesso, seppure con intenzioni benevole. Anche in questo caso vedremo che il monologo viene costruito con un disegno narrativo ben preciso, sul quale però molti traduttori sembrano essere intervenuti conferendo alla voce narrante un ruolo spesso ben più invasivo di quanto sia possibile riscontrare nel testo di partenza.

I capitoli secondo e terzo riguardano invece il caso di *Takekurabe*. Abbiamo scelto di dedicare maggiore spazio a questa opera sia per

l'importanza che essa assume nella produzione di Ichiyō, sia perché abbiamo avuto la possibilità di analizzarla a fondo in occasione della traduzione integrale proposta in lingua italiana.

Takekurabe è anche il racconto di Ichiyō sottoposto più volte ad esperimenti di traduzione in giapponese contemporaneo da scrittrici come Enchi Fumiko, Matsuura Rieko e recentemente da Kawakami Mieko. La traduzione di quest'ultima è stata inserita nella raccolta di letteratura giapponese curata dallo scrittore Ikezawa Natsuki e tuttora in corso di pubblicazione per la casa editrice Kawade. In particolare nel secondo capitolo prenderò in esame questa traduzione riferendo anche di un simposio tenutosi nel febbraio del 2015 in cui la scrittrice ha parlato del suo lavoro. Come chi scrive, Kawakami appartiene alla generazione della seconda metà degli anni Settanta, una generazione che ha avuto modo di avvicinarsi alla letteratura di Higuchi Ichiyō per il tramite della cosiddetta “subcultura” di *manga* e *anime*. Fra i primi episodi della lunga serie *Garasu no kamen* di Miuchi Suzue ce n'è uno ispirato proprio al famoso racconto di Ichiyō, a cui Kawakami fa risalire il punto di inizio del suo interesse per la scrittrice di epoca Meiji.

La mia traduzione italiana di *Takekurabe* (“Shiena contro schiena”) è in realtà il risultato di un lungo processo di revisione che ha portato alla produzione di un testo radicalmente diverso da quello ottenuto alla prima stesura. Questa infatti si trovava, dal punto di vista formale, sostanzialmente in linea con le traduzioni in lingue straniere ad oggi esistenti. La revisione del testo, guidata anche da una riflessione sul senso e il valore dell'atto del tradurre, mi ha portato a costruire una versione più vicina, anche dal punto di vista della presentazione grafica, alla forma in cui il testo originale viene oggi tramandato. Lo scopo è stato quello di tentare di ricreare anche nella lingua di arrivo certi effetti ritmici particolarmente valorizzati dall'esposizione orale del racconto. La modifica più evidente ha riguardato la presentazione dei dialoghi, che non sono separati dal resto della narrazione per mezzo di virgolette, ma solo attraverso la punteggiatura e le sfumature in lingua colloquiale.

Un altro aspetto a cui ho riservato molta attenzione è quello dei

tempi verbali. Una significativa modifica avvenuta nel corso della revisione di *Takekurabe* è stata infatti quella dell'impostazione del presente come tempo narrativo dominante della vicenda. Tale accorgimento è attestabile fino ad oggi solo nella traduzione italiana di *Nigorie* ("Palude mortifera") pubblicata da Harukichi Shimoi nel 1920.

Nell'ultima sezione del secondo capitolo prenderemo in considerazione alcune teorie che mettono in discussione l'esistenza di una corrispondenza diretta tra le espressioni di fine-frase utilizzate nel giapponese pre-moderno (ma il problema riguarda anche il suffisso moderno *-ta*) per esprimere il passato, e i tempi verbali usati nelle lingue di area euro-americana. Si tratta di una problematica di complicata soluzione, ma che andrebbe considerata con maggiore scrupolo specialmente da chi si occupa di studi di traduzione. Tuttavia per il caso di *Takekurabe* metteremo in luce come, a prescindere dalla "grammatica" del testo, il tempo passato (che nella narrativa italiana viene di norma espresso attraverso il passato remoto) risulti semplicemente incongruo rispetto alle dinamiche narrative, che non prevedono alcun concreto riferimento, salvo specifici casi, ad un tempo precedente rispetto allo sfondo ambientale presentato all'inizio.

Gli aspetti narratologici di *Takekurabe*, che prendiamo in esame nel terzo capitolo, sono il risultato di ricerche iniziate durante il corso di master e presentate qui in versione ampliata e aggiornata. L'analisi si concentra sulla "voce" di tre personaggi centrali della vicenda, Chōkichi, Shin'nyo e Midori, e sulle possibili interazioni di questi con la voce narrante. In *Takekurabe* sosteniamo di aver individuato alcuni passaggi che presentano funzioni narrative associabili a quelle del discorso indiretto libero. Sebbene questa tecnica narrativa non sia formalmente riproducibile nel giapponese, soprattutto per via dell'assenza di un sistema verbale idoneo a ricrearne le sfumature, in questi brani si notano alcuni accorgimenti stilistici che danno vita a quella "voce duale" che Roy Pascal ha identificato come la principale funzione del discorso indiretto libero¹⁷.

Nel capitolo in questione vedremo nel dettaglio a cosa si fa

¹⁷ Roy Pascal, *The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester University Press, 1977.

riferimento. Vogliamo però qui accennare una riflessione sul senso di sollevare una simile problematica nell'ambito di un'analisi comparata sullo stile narrativo di Higuchi Ichiyō in traduzione¹⁸.

Un impiego consapevole e sistematico del discorso indiretto libero va fatto risalire in particolare all'opera di scrittori come Jane Austen o Gustave Flaubert¹⁹. Tuttavia si sta ormai consolidando la teoria che questa tecnica sia rinvenibile anche nella narrativa precedente²⁰ e anche in Giappone sono numerose e contrastanti le ipotesi riguardo alle possibilità di riconoscere il discorso indiretto libero in giapponese²¹. In questo studio tenteremo di dimostrare un'analogia di funzioni narrative. Nei brani che analizzeremo – non mancheranno anche altri esempi oltre quello relativo al personaggio di Chōkichi nel secondo capitolo di *Takekurabe* – si noterà che il narratore, evitando di lasciare che i personaggi si esprimano in modo diretto, sembra

¹⁸ Le possibilità di contatto fra la narratologia e gli studi di traduzione rappresentano un tipo di approccio critico relativamente recente, applicato finora ad esempio alle traduzioni francesi di opere letterarie inglesi. In proposito, un'indagine particolarmente interessante è quella proposta da Adam Russell sulle prime traduzioni francesi dall'opera di Jane Austen (Adam Russell, *Isabelle de Montolieu reads Jane Austen's Fictional Minds. The First French Translations of Free Indirect Discourse from Jane Austen's Persuasion*. Peter Lang, 2011). Un simile studio, ma relativo al caso di Virginia Woolf, è quello di Charlotte Bosseaux, *How does it feel? Point of view in Translation: The Case of Virginia Woolf into French*, Rodopi, 2007. Il caso di Henry Fielding è stato invece esaminato da Kristiina Taivalkoski-Shilov, *La Tierce Main: Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII^e siècle*, Arras, 2006.

¹⁹ Oltre al lavoro sopra citato di Roy Pascal, in particolare sull'uso del discorso narrativo in Flaubert segnaliamo ad esempio l'importante saggio di Stirling Haig, *Flaubert & the gift of speech*, Cambridge University Press, 1986.

²⁰ Esempi di discorso indiretto libero nei *Canterbury Tales* di Chaucer sono stati notati da Hellen Phillips nel suo *An Introduction to the Canterbury Tales*, Palgrave Macmillan, 2000. La possibilità di riscontrare il discorso indiretto libero nell'epica di Omero è indagata invece in Deborah Beck, *Speech presentation in Homeric Epic*, University of Texas Press, 2012.

²¹ La bibliografia al riguardo è molto vasta. Lo studioso Suzuki Yasushi ha compilato un elenco degli studi più significativi pubblicati fra il 1993 e il 2006 (Suzuki Yasushi, *Taiken wahō (Jiyū kansetu wahō) bunken ichiran*, in Aichi Daigaku «Gengo to Bunka», N.16, gennaio 2007, pp.211-227. Lo stesso Suzuki è autore di numerosi articoli sull'argomento. Ricordiamo in particolare quello in cui fa riferimento alla possibilità di riconoscere il discorso indiretto libero in *Ukigumo* di Futabatei Shimei (Suzuki Y., *The acceptance of 'free indirect discourse'. A change in the representation of thought in Japanese*, in "Reported Discourse, Edited by Tom Güldemann and Manfred von Roncador (John Benjamins), 2002 pp. 109-120). Una prima monografia su questa tecnica narrativa nel romanzo inglese risale al 1983 ed è stata realizzata da Nakagawa Yukiko (*Jiyū kansetsu wahō. Eigo no shōsetsu ni miru keitai to kinō*, Kyōto Aporonsha, 1983). Tra gli studi più recenti sul discorso narrativo in traduzione in merito al caso giapponese segnaliamo invece: Ihara Noriko, *Hon'yaku to wahō – Katari no koe wo kiku*, Shōraisha, 2011. Per altri contributi a cui abbiamo fatto riferimento rimandiamo alla bibliografia.

doppiarne la voce, quasi per partecipare alla loro espressione o condividerne l'esperienza interiore.

Allo stesso tempo mostreremo anche come il discorso indiretto libero sia ampiamente attestabile nelle traduzioni (non solo di *Takekurabe*), e che dunque, nel confrontarsi con lo stile di Ichiyō, molti traduttori abbiano ritenuto lo stile indiretto libero (a volte persino in modo eccessivo) adeguato a riprodurre certe caratteristiche. D'altro canto, l'esame delle traduzioni in giapponese contemporaneo metterà in luce la difficoltà di ricreare quegli stessi effetti anche in un contesto "intra-linguistico".

Questo fenomeno può rappresentare un sintomo dell'impoverimento di certe potenzialità linguistiche che il giapponese sapeva esprimere in epoca premoderna. Collocandosi nel momento congiunturale della transizione al giapponese letterario moderno, la letteratura di Ichiyō si pone come un punto di osservazione privilegiato per queste problematiche ed è per questo che può rivelarsi estremamente significativo riconoscere la presenza di funzioni narrative associabili allo stile indiretto libero nelle sue opere.

Nel quarto capitolo proporrò l'analisi di *Nigorie*, il secondo dei racconti per cui ho realizzato una traduzione in lingua italiana. A differenza di *Takekurabe*, per questo racconto esisteva già una versione integrale. Si tratta della già citata traduzione a cura di Harukichi Shimoj, poeta e scrittore giapponese attivo in Italia immediatamente prima e durante l'epoca fascista e fra i primi e più importanti promotori della cultura giapponese nel nostro paese. La sua *Palude mortifera* non è solo la prima traduzione italiana di un'opera di Higuchi Ichiyō, ma anche la prima effettuata al di fuori del contesto nipponico, pensata esclusivamente per la fruizione da parte di un pubblico straniero.

Sebbene in questo testo si avverta fortemente, a partire dal titolo, la sensibilità dell'epoca, in parte anche del contesto culturale, in cui nacque, risultano persino sorprendenti alcune scelte stilistiche che esso presenta. Non solo l'impiego del presente narrativo a cui abbiamo già fatto riferimento; in molti passaggi la sensibilità e l'attenzione per i rovesciamenti del punto di vista e in generale per le sfumature riguardanti la tecnica narrativa non

trovano, a nostro avviso, un analogo nelle altre traduzioni che abbiamo avuto modo di confrontare.

Dal punto di vista narrativo *Nigorie* si può considerare come uno dei racconti in cui Ichiyō ha sfruttato maggiormente la forma dialogica. Fin dall'esordio, costituito dal discorso diretto di uno dei personaggi secondari della vicenda, il narratore si limita per lo più a brevi interventi con cui gestisce gli scambi di battute, lasciando i personaggi liberi di esprimersi con la loro viva voce. Nelle diverse sezioni del capitolo, ripercorrendo la trama del racconto, abbiamo cercato di mettere in luce i vari effetti stilistici che questa particolare forma narrativa viene a creare.

È noto che le vicende private della vita di Ichiyō, prevalentemente incombenze di carattere economico come vedremo, hanno influito in modo determinante sulla versione finale scelta per questo racconto, originariamente concepito per una maggiore lunghezza. Tuttavia, proprio l'abilità della scrittrice nel servirsi con originalità e scioltezza delle tecniche narrative le ha permesso di ottenere un risultato di grande effetto e "moderno", diremmo, per la libertà che viene lasciata al lettore di interpretare e completare l'opera secondo la propria sensibilità.

Mantenendo fino alla fine la componente di dialogismo su cui il racconto è impostato, l'epilogo viene lasciato ad un coro di voci anonime che commentano, senza nessuna prova concreta, la tragica fine della protagonista e del suo ex-amante. La scena del delitto, o doppio suicidio che sia stato, viene semplicemente omessa; se descritta avrebbe rappresentato il momento culminante della vicenda, che invece in questo modo rimane tutto concentrato sul dramma interiore di Oriki, specialmente nel monologo collocato nella parte centrale del racconto.

Il confronto fra le traduzioni si rivela qui interessante soprattutto per osservare come sia stata gestita la netta preminenza dei dialoghi sulle parti descrittive. Nelle traduzioni in lingue straniere, come nella versione in giapponese moderno di Itō Hiromi, la veste grafica del racconto viene adattata ai criteri moderni, con gli *a capo* al termine di ogni singola battuta che permettono al "lettore silenzioso" di cogliere con lo sguardo le dinamiche delle conversazioni. Nell'originale, invece, come nota la stessa Itō, tutto è

affidato all'orecchio.

Fra le traduzioni in giapponese contemporaneo relative ai racconti presi in esame in questo studio, solamente l'*Ōtsugomori* di Shimada Masahiko, ma soprattutto il *Takekurabe* di Matsuura Rieko (che lascia praticamente invariata persino la punteggiatura) cercano di riprodurre sulla pagina il senso evanescente di “oralità” presente nello stile di Ichiyō.

Jūsan'ya (“La tredicesima notte”) è il racconto esaminato nell'ultimo capitolo. Anche per questo, come per il caso precedentemente accennato di *Ōtsugomori*, disponiamo di una traduzione “antica” risalente al 1904, ovvero successiva di un anno a quella realizzata da Fujiu Teiko. A differenza di questa, la sua autrice, Tsuda Umeko, è un personaggio assai noto; fu infatti la più giovane partecipante alla Missione Iwakura, unitasi alla quale, prima ancora di compiere il settimo anno di età, partì per gli Stati Uniti nel quarto anno dell'era Meiji e vi trascorse circa undici anni. Questa esperienza determinante nella sua biografia, le permise di ottenere una padronanza della lingua inglese eccezionale per l'epoca, e crescendo a contatto con i costumi e gli ideali di vita d'oltreoceano, al suo rientro in Giappone si trovò ad affrontare un grande senso di spaesamento, oltre che materiali difficoltà di ordine linguistico.

La sua vita dopo il rimpatrio fu votata all'insegnamento, all'ammodernamento dei sistemi educativi giapponesi e al miglioramento delle condizioni femminili in ambito sociale e familiare. Tra le attività svolte in questa direzione è da comprendere anche il ruolo attivo che ebbe nella fondazione e nella redazione della rivista *The student*, dove viene pubblicata appunto la prima traduzione inglese di *Jūsan'ya*, intitolata *A moonlight night*. Questo periodico, redatto in versione bilingue, inglese e giapponese, riporta articoli di vario interesse, anche se le tematiche di carattere politico occupano la posizione di maggior rilievo. In particolare nei numeri che vedono l'uscita del racconto di Ichiyō, il tema del conflitto russo-giapponese allora in atto emerge con assoluta rilevanza.

La traduzione, che in realtà è parziale, viene presentata con testo giapponese a fronte; di conseguenza anche la sistemazione dei paragrafi

viene adattata alla lunghezza, ovviamente maggiore, del testo inglese. Il risultato è profondamente diverso da quello osservato per la traduzione di *Ōtsugomori*, che come abbiamo detto compare in un volumetto singolo accompagnato da altre traduzioni. *A moonlight night* viene pubblicato a puntate su un periodico, all'interno di una rubrica dedicata alle traduzioni *da* e *verso* l'inglese. Gli intenti didattici relativi all'insegnamento e la diffusione della lingua inglese sono evidenti.

Non va comunque trascurato il senso della scelta caduta proprio su questo racconto di Higuchi Ichiyō, incentrato su una tematica che doveva stare particolarmente a cuore anche alla traduttrice, ovvero il problema delle difficoltà e delle incomprensioni nell'ambito della vita matrimoniale, con il ruolo di assoluta sottomissione delle mogli. È vero che all'epoca la letteratura al riguardo era molto ampia, ma certamente il nome di Ichiyō era fra quelli più autorevoli e apprezzati anche dal punto di vista dello stile.

La traduzione di Tsuda è stata oggetto di uno studio di Mitsutani Māgaretto, che propone un confronto con la più moderna versione di Robert Lyons Danly. Questo studio, per l'approccio di analisi comparata fra traduzioni dal giapponese, è quello che più si avvicina alla metodologia e agli scopi della presente ricerca. Sebbene esso si collochi dichiaratamente nell'ambito dei *gender studies*, considerando le differenze fra le due traduzioni non solo in base ai contesti culturali di arrivo, ma anche per le scelte riconducibili a problematiche di genere, ha costituito uno spunto importante per la nostra riflessione.

Il capitolo su *Jūsan'ya* riporta nel titolo la dicitura "gli abusi dello stile indiretto libero". L'analisi delle traduzioni ha infatti portato alla luce anche per questo racconto un ampio uso di questa tecnica in traduzione. A nostro parere, tuttavia, questa scelta in molti casi non trova riscontro nel testo di partenza, dove, a differenza dei casi osservati soprattutto in *Takekurabe*, il discorso diretto dei personaggi risulta ben identificato e non sono molte le occasioni in cui il narratore viene a sovrapporsi alle loro voci. La scelta dei traduttori sembra così dettata dall'esigenza di limitare l'espressione diretta dei personaggi a vantaggio del ruolo del narratore, quasi a voler conferire un tono più idoneo all'espressione romanzesca.

Anche l'esame della versione in giapponese contemporaneo realizzata da Shinohara Hajime offre alcuni spunti interessanti soprattutto per l'originalità di certe scelte relative alla riorganizzazione del testo in funzione dell'adattamento alle forme contemporanee di scrittura.

L'ultima sezione del capitolo riguarda anche in questo caso il monologo interiore di Oseki. Tale tecnica narrativa, accanto alle possibilità dello stile indiretto libero, riceverà particolare attenzione in questo lavoro, trattandosi di una forma espressiva ricorrente nei racconti qui trattati e in generale nella narrativa di Higuchi Ichiyō.

I. *Ōtsugomori*: tradurre la “polifonia” di Higuchi Ichiyō

Il racconto *Ōtsugomori* esce sul ventiquattresimo numero di «Bungakukai» del 30 dicembre 1894 (Meiji 27), ed è il racconto che apre i cosiddetti “14 mesi miracolosi” della carriera letteraria di Higuchi Ichiyō. Anche considerando la data di uscita della rivista (le vendite inizieranno di fatto all’inizio dell’anno seguente) si può intuire come le vicende narrate nel racconto (*L’ultimo dell’anno*) siano legate al periodo di pubblicazione. Il racconto le viene commissionato a partire dalla fine di novembre dello stesso anno da Hoshino Tenchi e Hirata Tokuboku e un messaggio di Togawa Shūkotsu certifica il ricevimento del manoscritto in data 19 dicembre 1894. La fine dell’anno è tradizionalmente un periodo frenetico dominato da impegni pressanti e chiusure di conti. Ichiyō stessa si trova in una simile situazione ed è noto che, offrendo la garanzia di consegnare questo manoscritto, ricevette da Hoshino Tenchi un anticipo di 20 *yen* sul proprio compenso. Anche in questo episodio è possibile vedere un punto in comune con la vicenda di Omine, tutta incentrata sulla cifra di 2 *yen* che la protagonista deve ottenere dai suoi padroni per lo zio.

Ma l’invenzione della vicenda è legata anche ad un altro importante fattore di segno più squisitamente letterario. Sappiamo infatti che il precedente 19 ottobre Ichiyō ricevette in prestito dal collega e amico Hirata Tokuboku la *Ihara Saikaku zenshū*²². Lo stile del grande scrittore di epoca Edo, “scoperto” proprio in quegli anni soprattutto grazie alla rivalutazione dello scrittore Awashima Kangetsu (1859-1926), esercitò molta influenza su diversi autori, tra cui certamente Ozaki Kōyō, Kōda Rohan e la stessa Ichiyō.

In realtà, i nomi di Higuchi Ichiyō e di Ihara Saikaku vengono accostati fin dalla pubblicazione del primo racconto di Ichiyō, *Yamizakura*²³,

²² *Kōtei Saikaku Zenshū*, raccolta in due volumi curata da Ozaki Kōyō e Watanabe Otowa e uscita tra il maggio e il giugno del 1894.

²³ “*Yamizakura* della Ichiyō non mostra particolare originalità, ma per l’eleganza dello stile viene da elogiarla come una autentica Saikaku al femminile”. La citazione, tratta da un articolo comparso sull’*Ōsaka Mainichi Shinbun*, è riportata (senza data) da Ishimaru Hisashi che riferisce al proposito anche un commento del critico Shioda Ryōhei “qui si intende paragonarla a Saikaku in quanto somma scrittrice, non tanto come imitatrice del suo stile” (*Higuchi Ichiyō to Saikaku*, «Kokubungaku Kaishaku to Kanshō», marzo 1973

tuttavia si può parlare di una vera influenza forse solo a partire da *Ōtsugomori* e *Takekurabe*. Somiglianze fra questi due racconti e lo stile di opere come *Seiken mune sanyo* o *Nippon eitagura* di Ihara Saikaku sono state analizzate già a partire dagli anni '60 da studiosi come Oka Yasuo²⁴ e Ishimaru Hisashi²⁵. Generalmente, per mettere in luce le somiglianze tra Ichiyō e lo scrittore di epoca Edo, si fa riferimento al primo capitolo di *Takekurabe*, strutturato come una serie di brevi scene di vita quotidiana colte da una voce narrante che spesso si fonde alle vive voci delle persone che abitano la zona di Daionjima²⁶.

Anche l'ottavo capitolo presenta una struttura analoga, ma al di là di questi due esempi, il resto della narrazione si sviluppa secondo una trama ben precisa, per quanto non certo di carattere complesso, elemento questo che sembra aver poco a che fare con la prosa di Saikaku.

Un interessante raffronto tra i due scrittori lo propone il critico letterario Kamei Hideo²⁷. Kamei prende in analisi il brano del secondo capitolo di *Takekurabe* che esamineremo in modo più approfondito nel prossimo capitolo, mettendo in evidenza alcune differenze con lo stile di Saikaku. Secondo Kamei, il problema della difficoltà di stabilire un confine netto tra la fine delle parti dialogate e l'inizio delle parti narrative (e viceversa) è di grande importanza, ma le moderne versioni che offrono le opere di Saikaku corredate di parentesi a gancio appaiono “troppo

(Shōwa 48), pp.122).

²⁴ Oka Yasuo, *Ihara Saikaku to Meiji nijū nendai no bungaku – Kōyō, Rohan, Ichiyō nado wo chūshin ni*, «Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no kenkyū», maggio 1965 (Shōwa 40), Gakutōsha, pp.43-48.

²⁵ Ishimaru Hisashi, *Higuchi Ichiyō*, «Kokubungaku Kaishaku to Kanshō», gennaio 1969 (Shōwa 44), Shibundō, pp.73-78; *Higuchi Ichiyō to Saikaku*, ibid., marzo 1973 (Shōwa 48), pp.122-125.

²⁶ A proposito dello stile colloquiale in Saikaku segnaliamo ad esempio gli studi del critico, esperto dello scrittore di epoca Edo, Nakajima Takashi. “Una caratteristica dell'espressione dialogica in Saikaku è la presenza di parti che svolgono una funzione nodale difficilmente separabile dal fondo narrativo (*jinobun*), oltre all'uso esteso di conversazioni inserite l'una nell'altra (*ireko gata kaiwa*). Inoltre il parlante mostra un carattere pluristratificato in cui i punti di vista dell'autore e dei personaggi vengono a coincidere. Tali caratteristiche derivano dal fatto che lo stile di Saikaku è uno stile inerente all'uso della parola” (Nakajima Takashi, *Saikaku 'kaiwa buntai' no enkinhō*, «Nihon Bungaku» 48, ottobre 1999, pp.1-8).

²⁷ Kamei Hideo, *Buntai sōzō no higi*, Kokubungaku 29-13, Gakutōsha, ottobre 1984 (Shōwa 59), pp.47-53.

semplificistiche”; le scelte sono arbitrarie e non prive di contraddizioni²⁸.

“Parti narrative e parti dialogate sono inseparabili fra loro”²⁹; lo stile di Saikaku presenta “un’espressione orale che si fa essa stessa voce narrante”, “una colloquialità latente nel fondo narrativo stesso”³⁰. Sebbene il critico non faccia ricorso alla terminologia e ai concetti della narratologia contemporanea, questo suo modo di intendere lo stile di Saikaku non può non farci pensare a funzioni narrative simili o di natura analoga a quelle dello “stile indiretto libero”.

Anche nel già citato brano del secondo capitolo di *Takekurabe* la voce narrante va prima a fondersi con quella del personaggio di Chōkichi; poi sembra invece mettersi dalla parte delle donne che parlano male alle sue spalle, ma solo per cambiare subito prospettiva, tornare nuovamente sul punto di vista di Chōkichi e dargli occasione di giustificarsi per quelle critiche. Una progressione di tale complessità è, secondo Kamei, impensabile in Saikaku.

Il critico mette in luce la differenza tra gli stili dei due autori nei seguenti termini.

La grande differenza tra Saikaku e Ichiyō si riscontra distinguendo se la voce narrante e le battute dei personaggi si pongano o meno in conflitto fra loro. Nel caso di Saikaku, dove questo rapporto conflittuale non esiste, i personaggi si limitano a mettersi in linea con la voce narrante e la progressione narrativa non si spinge al di là di un elenco di episodi; viceversa, nel caso di Ichiyō, in cui il rapporto di contrasto è presente, riesce a crearsi un dramma dei rapporti umani di stampo romanzesco.³¹

Nel saggio “*Ōtsugomori* e il metodo dello *hanashi*”, anche il critico Takitō Mitsuyoshi prende in esame le differenze tra gli stili di Ichiyō e

²⁸ Si veda ad esempio la raccolta *Ihara Saikaku Shū* (Teruoka, Yasutaka – Higashi, Akimasa (e altri) (a cura di), “Shinpen Koten Bungaku Zenshū”, *Ihara Saikaku Shū*, voll.66-69, Iwanami Shoten 1996), dove le parti dialogate sono isolate per mezzo di ‘parentesi a gancio’ e ‘doppie parentesi a gancio’ sia nella traduzione in giapponese contemporaneo, sia nel testo originale a fronte.

²⁹ Kamei, art.cit., p.49.

³⁰ Ibid., p.48.

³¹ Ibid., p.53.

Saikaku, affermando che i punti in comune sono in realtà da circoscrivere ad alcune opere.

Saikaku viene esaltato come un autore del “realismo” per il suo atteggiamento descrittivo basato sui fatti, da osservatore oggettivo; e anche per il fatto di aver osservato “il cuore umano del mondo”, la condizione umana reale con uno sguardo lungimirante. Anche in *Ōtsugomori* e *Takekurabe* non è impossibile vedere un simile atteggiamento, forse mediato proprio da Saikaku. Ma se ci chiediamo se questo valga per tutte le opere successive a *Ōtsugomori*, constatiamo che non è affatto così. Un tono alla Saikaku come quello appena descritto lo ritroviamo invece molto meno di quanto ci potremmo aspettare; oltre a questi due racconti possiamo citare al massimo *Yukukumo*.³²

Anche Sasagawa Yōko nel recente saggio di dedicato agli aspetti narratologici e agli “atti verbali” nell’opera di Higuchi Ichiyō, nel capitolo dedicato a *Ōtsugomori*, sostiene che, nonostante l’influenza che lo stile di Saikaku deve aver avuto sulla concezione dell’opera, “(*Ōtsugomori*) si può leggere non solo come un racconto comico e arguto alla Saikaku, ma anche come una denuncia delle incongruenze sociali e della tragedia umana di coloro che vivono nei bassifondi della società”³³.

In questa analisi andremo ad esaminare da vicino alcuni punti nodali del racconto in cui l’aspetto della “voce”, mediata o meno dal narratore, svolge una funzione cruciale. Attraverso il confronto con le diverse traduzioni esistenti metteremo in luce l’aspetto della ricezione dell’opera soprattutto in relazione al problema della resa del discorso narrativo, con tutti i problemi che la prosa di Ichiyō, in questo caso sotto l’influenza accertata di Saikaku, viene a creare nel trasferimento del testo in lingue dell’area euro-americana (ma come vedremo, anche le versioni in giapponese contemporaneo presentano sensibili e significative variazioni rispetto al testo di partenza).

³² Takitō Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku Seisei to tenkai*, Meiji Shoin, 1998, p.133.

³³ Sasagawa Yōko (2013), op.cit., p.62.

I.1. Il primo racconto di Ichiyō in traduzione

Anche per *Ōtsugomori*, come nei casi di *Nigorie* e *Jūsan'ya* che vedremo più avanti, abbiamo una traduzione “antica”. Si tratta di quella in lingua inglese pubblicata da Fujiu Teiko nel 1903, a soli sette anni dalla scomparsa della scrittrice³⁴. Trattandosi della prima traduzione integrale di un racconto di Higuchi Ichiyō sarà opportuno fornire qualche informazione sulla sua decisamente poco conosciuta autrice.

Il nome di Fujiu Teiko (1867-?) è legato soprattutto a quello dell'attivista del movimento giapponese per la libertà e i diritti del popolo, baronessa Nakajima Shōen (da nubile Kishida Toshiko), della quale curò, in collaborazione con Ishikawa Eiji, il diario postumo *Shōen Nikki*³⁵. Di Fujiu troviamo alcune informazioni biografiche nel *Meien to Hisseki* (“Donne famose e loro opere”, 1909)³⁶, curato da Nakamura Akito, una raccolta di biografie di donne celebri tra cui troviamo nomi di principesse, educatrici, artiste e letterate. In particolare, in quest'ultima sezione compaiono tra gli altri i nomi di Yosano Akiko, Hasegawa Shigure, Miyake Kaho, ma sorprendentemente non quello di Ichiyō.

Nella sezione dedicata alle “educatrici” troviamo appunto un capitolo su Fujiu Teiko e dall'indicazione secondo cui nell'anno di compilazione di questa raccolta Fujiu ha 42 anni, possiamo collocare l'anno di nascita nel 1867. Il padre, Asō Yakō (definito “famoso spadaccino”) è nativo di Tango (attuale Kyōtango, pref. di Kyōtō). Abbandonati dopo appena due anni gli studi elementari, prosegue presso la sua abitazione lo studio delle arti tradizionali. La passione per la lingua inglese pare abbia avuto origine dall'incontro con un cugino tornato in Giappone dopo aver vissuto diversi

³⁴ *The last day of the year*, in *Hanakatsura: The works of famous literary women in Japan*, Ikuseikai, 1903. Oltre a *Ōtsugomori* la raccolta comprende ad esempio il racconto di Miyake Kaho *Akebonozome*. Per quanto riguarda il nome dell'autrice (藤生貞子) la traslitterazione in *rōmaji* riportata sul frontespizio è Tei Fujiu”.

³⁵ *Shōen nikki* (『湘烟日記』), (Fujiu Tei, Ishikawa Eiji kyōhen), Tokyo Ikuseikai, 1903 (Meiji 36). Una versione in formato digitale del testo è disponibile sul sito della Kokuritsu Kokkai Toshokan, *Kindai dejitaru raiburarii (Digital library from the Meiji Era)*, <http://kindai.ndl.go.jp/>

³⁶ Nakamura Akito, *Meien to Hisseki* (『名媛と筆蹟』), Hakubunkan, 1909 (Meiji 42). (<http://kindai.ndl.go.jp/>)

anni in America. Fujiu si iscrive allora alla scuola femminile Shin'ei a Tsukiji (attuale *B Rokuban Jogakkō*), dove studierà per sei anni.

In quel periodo la sua famiglia si trova in condizioni economiche non facili; come del resto avviene anche per il padre di Ichiyō, anche quello di Fujiu deve in qualche modo arrangiarsi per sopravvivere nella nuova società Meiji, ma i numerosi tentativi di barcamenarsi fra i cosiddetti “mestieri dei nobili” (*shizoku no shōbai*) non vanno a buon fine e il patrimonio familiare si fa sempre più esiguo. Fujiu decide allora di mettere a frutto i suoi studi, ma la sua preparazione è ancora ad un livello scolastico. Il *Meien to Hisseki* ci informa a questo punto che Fujiu decide di recarsi in Hokkaidō per seguire l'insegnante presso cui stava studiando (evidentemente alla sopra citata scuola Shin'ei). Il nome di questa persona non è indicato, ma dagli elementi forniti deduciamo che si tratta con ogni probabilità della missionaria protestante americana Sarah Clara Smith (1851-1947)³⁷.

In seguito alla morte della madre, Fujiu rientra a Tokyo dove, continuando a lavorare come insegnante di inglese, vive insieme alla famiglia. Già numerosa di per sé, questa si allargherà ulteriormente in seguito al matrimonio di lei con un signore (viene riferito solo il cognome, Fujiu, appunto) che aveva dimostrato una amorevole compassione per le difficili condizioni economiche della donna e della sua famiglia. Insieme affronteranno diversi trasferimenti e lavori umili: una vita travagliata che però non impedisce a Teiko di continuare con dedizione lo studio e l'insegnamento della lingua inglese. Tra le opere viene ricordata solo una traduzione dal titolo “Yamazakura”, ma la biografia è parziale poiché si arresta appunto al 1909.

Per quanto riguarda altre notizie successive a questa data, sappiamo che Fujiu fondò nel 1919 insieme a Yamada Mitoko e Amano Umeno la *Fujin Hataraki Kai* (*Women's Association of Temporary Work Services*, rinominata

³⁷ Giunta in Giappone da New York nel 1880 insieme al suo gruppo missionario, insegnò inizialmente alla *Shin'ei Jogakkō*, ma fu costretta per motivi di salute a trasferirsi in Hokkaidō, prima a Hakodate e poi a Sapporo (queste tappe corrispondono a quelle fatte da Fujiu secondo il *Meien to Hisseki*). A Sapporo fondò la “Smith Girls' School”, odierna *Hokusei Joshi Chūgaku Kōtō Gakkō*, primo istituto femminile in quella città. La Smith si ritirerà nel 1932, dopo 44 anni di insegnamento in Giappone.

l'anno seguente *Fujin Hataraki Kyōkai*)³⁸. Secondo altre informazioni che abbiamo reperito fu anche autrice di due racconti (*Tomo* 『友』 e *Shugi no Onna* 『主義の女』) pubblicati sulle pagine del *Tokyo Asahi Shinbun* e di una *pièce* teatrale “rappresentata per una settimana al Teatro Imperiale” dal titolo *Tsukikage* 『月影』³⁹.

La traduzione di *Ōtsugomori* risale al 1903, e compare, accompagnata da altre tre traduzioni, in un volume corredato da alcune immagini e da un'introduzione dedicata proprio a Nakajima Shōen; il nome di Fujiu Teiko, come autrice delle traduzioni e curatrice del volume, è impresso sulla prima pagina. L'introduzione riassume le tappe della biografia di Nakajima Shōen (conosciuta anche con il nome da nubile Kishida Toshiko): la singolare attitudine allo studio, l'esperienza di insegnamento presso l'Imperatrice, i viaggi per il Giappone allo scopo di impartire insegnamenti di scienza e politica, il periodo di detenzione in carcere perché sospettata di complottare contro il governo, la dimestichezza con la poesia cinese, il matrimonio con il barone Nakajima Nobuyuki, la conversione al cristianesimo e il viaggio a Roma con il marito, la malattia e altri particolari della sua intensa vita. Soprattutto i sentimenti e le dimostrazioni di infinite fedeltà e stima nei confronti del marito, accaduto sino alla morte e supportato in tutti i momenti più difficili vengono riportati come “an additional proof of what *Japanese women* can do”⁴⁰.

Del resto gli intenti di questa pubblicazione vengono messi in

³⁸ Si trattava di un'associazione finalizzata al miglioramento e al regolamento delle condizioni lavorative delle donne in servizio presso le abitazioni. Prima che questa associazione iniziasse ad occuparsi di tale problema, il lavoro delle cosiddette *jochū*, o *gejo* non era regolato da nessuna norma. Se in epoca premoderna queste donne erano per lo più impiegate in famiglie di aristocratici, militari, commercianti, o presso locande, ecc..., a partire dal periodo Meiji, con il diffondersi di uffici pubblici e aziende, la domanda relativa ai loro servizi va incrementando. In considerazione poi del fatto che ci troviamo ancora in un contesto precedente alla meccanizzazione, il lavoro domestico rappresentava un'attività molto più dura rispetto ad oggi e assumere domestiche anche presso le abitazioni degli impiegati salariali era divenuto comune. La *Fujin Hataraki Kyōkai* si occupò di collocare le lavoratrici e allo stesso tempo di garantire per loro attraverso un'apposita regolamentazione periodi di impiego, ore lavorative, retribuzioni, ferie, attività culturali e ricreative, ecc... (Kawaguchi Akira, Ookuro Shunsuke, '*Fujin Hataraki Kyōkai*' *Shiryō* in «Dōshisha policy and management review», 14 (1), 2012.9, pp.71-77).

³⁹ “*Yonjū onna no shojo saku*”, articolo comparso su *Jiji Shinpō* il 24 maggio 1914 (Taishō 4).

⁴⁰ *Hanakatsura*, op.cit., p.10.

evidenza fin dalle prime righe di questa introduzione dedicata alla “Baronessa Nakajima”.

Who has said that, “Japanese women are like dressed up dolls?” We are thought by many to be weak beings who cannot move, act, even eat unless directed by men. We regret that we are so misrepresented to the people of foreign countries, but since the doors of our country have been opened to the entrance of people of other nations some of these misrepresentations have been corrected and we are better understood as to our *real* natures⁴¹.

E anche la chiusura del capitolo introduttivo mantiene gli stessi toni. Sempre a proposito di Nakajima, dopo aver raccontato l’episodio di un recente incontro avuto con l’anziana madre di lei, conclude:

It is a fact that noble mothers make noble daughters. This woman was educated in the old style of nobility and bravery. Let me say to our foreign friends that we have been sadly misrepresented to the rest of the world, but I hope the time has come when our merits will become known to the other countries⁴².

Non sappiamo quale possa essere stata all’epoca l’effettiva circolazione di questo testo; tuttavia, l’insistenza su espressioni come *the people of foreign countries, our foreign friends, the rest of the world, the other countries*, ci fa capire come tra le ambizioni della curatrice ci fosse senz’altro quella di far conoscere quei contenuti anche al di fuori del Giappone, soprattutto al fine di emendare quelle *misrepresentations* riguardanti le donne giapponesi.

Le altre tre traduzioni presenti nel volume riguardano *Akebonozome (A cloth dyed in rainbow colors)*⁴³ dell’amica e compagna di studi di Ichiyō, Myake Kaho (nome da nubile Tanabe Tatsuko, 1869-1943),

⁴¹ Ibid., p.1.

⁴² Ibid., p.15.

⁴³ La giovane Taka e sua madre scoprono che le ricchezze della loro casa provengono da denaro ottenuto dal padre in seguito ad una corruzione politica. Taka convince così la madre a vendere abiti e oggetti preziosi e recuperare il denaro per redimere il padre dal disonore.

*Onisenbiki (The Thousand Devils)*⁴⁴ di Kajita (Kitada da nubile) Usurai (1876-1900) e *Shinobine*⁴⁵ di Ōtsuka Kusuoko (o Naoko, 1875-1910).

Per concludere, questa pubblicazione, interamente dedicata alla narrativa femminile, si propone di mostrare anche al di fuori del Giappone le donne giapponesi nella loro “reale” essenza e personalità; non si tratta semplicemente di un testo a carattere didattico finalizzato all’insegnamento dell’inglese, ma sembra piuttosto servirsi di questa lingua per gettare verso l’esterno una voce, nell’auspicio che essa venga colta anche dagli “amici stranieri”.

I.2. *Ōtsugomori* in traduzione

Passiamo ora ad analizzare alcuni brani di *Ōtsugomori*. Come per gli altri racconti presentati in questo lavoro, rimandiamo alle appendici per la versione originale in lingua italiana da noi proposta. La traduzione inglese più recente (1981) è quella di Robert Lyons Danly⁴⁶, studioso americano a cui faremo riferimento nel corso di tutto questo lavoro. Altre versioni che prenderemo in considerazione saranno quella francese di André Geymond⁴⁷, autore anche della traduzione francese di Takekurabe, e quella tedesca ad opera di Michael Stein del 2007⁴⁸.

Per quanto riguarda i testi in giapponese contemporaneo, abbiamo

⁴⁴ O-Aki sposa il ricco Matsumiya. Nella nuova casa viene accolta con favore e anche la madre di lui la tratta con benevolenza. I problemi iniziano però quando incontra la sorella minore del marito, tornata dopo un periodo trascorso nel paese natale. Non tollerando più i rimproveri e i maltrattamenti da parte di questa, finisce per uccidersi gettandosi in un pozzo.

⁴⁵ La massaggiatrice cieca O-Take viene a sapere che un artigiano di sua conoscenza, di nome Tamekichi, ha da poco mandato via sua moglie da casa dopo un litigio. Va a trovarlo e gli parla a lungo tentando di convincerlo a tornare sui suoi passi e riprendere la moglie con sé. I suoi tentativi vanno a buon fine e una volta realizzato il suo proposito scompare senza lasciare traccia di sé.

⁴⁶ *On the Last Day of the Year*, in R.L.Danly (1981), op.cit., pp. 205-217.

⁴⁷ *Le trente et une décembre (Ōtsugomori)* (trad. di André Geymond), in *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines (avant-propos de Yasushi Inoue)*, Éditions Gallimard, 1986, pp.45-64.

⁴⁸ *Am letzten Tag des Jahres* (trad. di Michael Stein), in *In Finesterer Nacht und andere erzählungen*, aus dem Japanischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Michael Stein, Iudicium, München, 2007, pp.45-64.

una traduzione dello scrittore Shimada Masahiko⁴⁹ e la più recente “versione integrata” (*kahitsuban*) prodotta dal traduttore e docente *freelance* di letteratura giapponese Ōtomo no Bōjin⁵⁰.

I.2.1 L'esordio

La tecnica narrativa polifonica che dà vita a quel singolare intersecarsi di voci, fra cui quella del narratore emerge di tanto in tanto come una presenza, se non secondaria, per lo meno agente allo stesso livello dei personaggi, si osserva fin dalle prime righe di *Ōtsugomori*. Il brano nella versione giapponese originale è riportato in appendice accompagnato da una versione in lingua italiana a fronte da me pensata in base al criterio, che adotteremo anche nei prossimi capitoli, di far emergere la “plurivocità” dei punti di vista attraverso il semplice uso della parola, e ricorrendo il meno possibile agli espedienti grafici normalmente usati per delimitare e mettere in rilievo le varie forme di espressione narrativa.

L'esordio del racconto è affidato alla voce narrante il cui punto di vista però si sposta subito su quello della protagonista, prima con una esclamazione diretta (*oo, taegata*) e poi esprimendo le sue lamentele riguardo alla severità e l'avarizia dei suoi superiori. Poi nel breve commento *hashita no mi tsuraya*, condiviso con la voce narrante, veniamo anche informati della professione della protagonista, ovvero una inserviente (il termine usato è *hashita*, abbreviazione di *hashitame*, corrispondente al più moderno *gejo*). Anche in questo caso dunque il personaggio principale viene presentato attraverso elementi che ne lasciano intuire la posizione sociale, ma non con il suo nome, per conoscere il quale dobbiamo aspettare la fine del lungo paragrafo iniziale.

Successivamente il punto di vista narrativo rimane sulla protagonista, che ricorda il giorno del suo impiego presso la casa degli

⁴⁹ *Nigorie Gendaigoyaku*, op.cit., pp.101-126. Di Shimada sono stati pubblicati in Italia quattro racconti tradotti da Maria Roberta Novielli (Masahiko Shimada, *Mi farò mummia*, Marsilio, 1995).

⁵⁰ Ōtomo no Bōjin, *Higuchi Ichiyō kahitsuban*, “Sara sara yomu koten 2”, Gotō Shoin, 2010, pp. 77-107.

Yamamura. Questo ricordo non viene però raccontato direttamente dalla voce di lei, ma attraverso le vive parole pronunciate quel giorno dalla cinica signora dell'agenzia di collocamento (*obasama ga kotoba ni wa*). Questa continua delega del racconto a qualche altra voce è uno degli elementi fondanti di quella tecnica narrativa polifonica tanto caratteristica dello stile di Ichiyō. L'esempio più evidente lo troviamo nel primo capitolo di *Takekurabe*, ma anche qui notiamo che in poche righe sono già due i diversi punti di vista ad avvicinarsi – quello della ancora non nominata Omine e quello della signora dell'agenzia – a loro volta raccolti da un terzo punto di vista più esterno, quello di un narratore che, seppure onnisciente, appare certamente molto restio ad informarci di quanto è a conoscenza.

La traduzione italiana proposta (cfr. Appendice I.1) è stata condotta nel tentativo di rispettare per quanto possibile l'andamento del testo originale, operando i mutamenti del punto di vista narrativo nell'ordine in cui sono stati pensati dalla scrittrice e adattando il registro linguistico in coincidenza con i passaggi che si affidano allo stile colloquiale. Ma la complessità di rendere in una lingua straniera una scrittura di questo genere non risiede solo nei repentini cambiamenti del punto di vista o nella varietà dei registri linguistici, ma anche nel fatto che nel testo originale questi elementi sono tutti integrati in un unico amalgama narrativo senza soluzione di continuità. A mio avviso l'unico modo per riottenere un effetto simile nella lingua di arrivo è quello di adottare una sorta di prosa poetica che dia priorità al ritmo e alla musicalità dell'espressione. La maggiore libertà che ci viene dal ricorrere ad una prosa di questo genere ci fa evitare tra l'altro il rischio di inquadrare forzatamente lo stile di partenza in un disegno narrativo non riscontrabile nel testo.

L'esordio di *Ōtsugomori* nella versione di Robert Lyons Danly è forse uno dei momenti in cui il traduttore americano si è preso maggiori libertà rispetto al testo originale in direzione di un adattamento alle forme e alle aspettative della lingua di arrivo.

Omine found that a servant's life was never easy. At the well, it took a long time to haul the bucket up. In the kitchen, on the north side, the winter wind whistled

through the room. Yet, the way her mistress looked at things, a minute's warming by the fire was an hour's-worth of idleness.⁵¹

Come vedremo nel quinto capitolo anche per *Jūsan'ya* (*The Thirteenth Night*), anche qui il nome della protagonista viene immediatamente svelato e le sue riflessioni riportate in forma indiretta (*Omīne found that*). La lunga corda del pozzo descritta in modo concreto attraverso una misura numerica ben precisa, viene sostituita in traduzione da una espressione di tempo focalizzata sul punto di vista di Omīne e l'esclamazione diretta di lei (*oo, taegata*) viene del tutto omessa. Anche la figura della antagonista di Omīne (*the mistress*) viene subito presentata in un punto in cui nell'originale questo non avviene. In breve tutti gli elementi di ambiguità narrativa presenti nel testo originale vengono modificati in risposta alle aspettative di un pubblico di lettori di area euro-americana e la vicenda viene narrata attraverso un punto di vista individuabile in modo ben preciso.

Anche il pragmatico discorso della signora dell'agenzia di collocamento, riprodotto nella mente della protagonista attraverso le vive parole ascoltate in occasione della sua assunzione, viene presentato in traduzione in modo indiretto dal punto di vista di Omīne.

How well Omīne recalled the advice of the woman at the employment agency. There were six children in the family. Usually the only two at home were the eldest and the youngest. The mistress was strong-willed. [...]⁵²

La prima metà del discorso di questo personaggio secondario si svolge in forma di sintesi dal punto di vista di Omīne per poi passare nella seconda parte alla modalità diretta (*"If you don't like it there," the employment agent counseled, "just send me a note. You don't have to go into details. [...]"*⁵³). Il brano sopra citato si conclude con il giudizio espresso dal

⁵¹ R.L.Danly (1981), op.cit., p.205.

⁵² Ivi.

⁵³ Ivi.

punto di vista di Omine circa il personaggio dell'agenzia e il proposito di impegnarsi nel lavoro pur di non doverci più avere a che fare. La traduzione inglese si ferma invece ai cinici consigli dati ad Omine dalla signora e risulta omesso anche il commento finale espresso da un punto di vista ibrido, fra Omine e la voce narrante, circa la disumanità della signora Yamamura presso cui Omine è ora impiegata.

Vediamo ora come si presenta questo esordio nella versione di Fujiu Teiko, precedente di quasi ottanta anni quella di Danly.

Ah! it is a pity to be a maid servant! The well is unfathomably deep to get water and when standing on the north side of the kitchen the fierce wind blows in from the cracks of the doors, piercing one's hands and face, and making one shiver with severe cold in the dead of winter.⁵⁴

Anche qui l'espressione *hashita no mi tsuraya* viene portata all'inizio. Questa caratteristica è in comune con la versione di Danly, ma qui notiamo che il nome della protagonista non viene rivelato immediatamente. Al suo posto troviamo invece l'espressione *a maid servant* che generalizza l'individualità del personaggio portando invece l'attenzione sul suo mestiere: una scelta in cui si può leggere anche l'intento della traduttrice di denunciare, attraverso la figura di Omine, le condizioni lavorative delle lavoratrici domestiche. Inoltre la precisa indicazione sulla profondità del pozzo attraverso l'unità di misura dello *hiro* viene sostituita dal più ambiguo *unfathomably deep*, "addomesticando" l'espressione nel plausibile intento di incontrare le aspettative dei lettori della cultura di arrivo.

In seguito, il discorso della "vecchia dell'agenzia" viene presentato come "mormorato" dalla viva voce della protagonista.

"When that old woman brought me here," the girl murmured, "she said, ' There were six children in the family, beside the master, but two of them are not at home. [...] Anyway you must learn their weak points and work them out for your own benefit.'

⁵⁴ *Hanakatsura*, op.cit., p.37.

What a dreadful old woman to teach me with those unkind words! Yet if I am only true to my master, I am not at all afraid to have a hard mistress.”⁵⁵

Il commento finale (*kakaru oni no shū wo mo motsu zokashi*) viene in qualche modo inserito anch'esso nel discorso di Omine. Per quanto riguarda l'episodio della “vecchia”, notiamo che qui viene affidato interamente, come nell'originale, alla viva voce di questa. Tuttavia questo discorso diretto non si affranca dal punto di vista della protagonista. Come mostra anche l'uso delle virgolette, le parole della “vecchia” vengono assorbite dal discorso di Omine. In tal modo l'intero passaggio, come appare chiaro dall'indicazione della voce narrante (*the girl murmured*), si presenta come una riflessione intima sussurrata a se stessa dalla protagonista. Analogamente, nella versione di Danly troviamo l'espressione *Omine recalled* a suggerirci che il passaggio andrebbe inteso come un episodio ricordato dalla ragazza.

Ove nel testo originale il discorso di Omine e quello della “vecchia” sono indipendenti e presentati attraverso una semplice giustapposizione narrativa, nelle due traduzioni inglesi notiamo la tendenza a far dipendere il secondo discorso dal primo.

Il seguente esempio di traduzione è tratto dalla versione francese di André Geymond risalente a qualche anno prima della traduzione di *Takekurabe* curata dallo stesso autore e precedentemente trattata.

Le puits est à poulie, la corde, longue de dix toises. La cuisine donne au nord, et la bise qui souffle dans le ciel de décembre y pénètre en sifflant... Quelle froidure insupportable! Une peccadille comme une minute passée devant le poêle à tisonner le feu lui est sévèrement reprochée, comme s'il s'agissait d'une heure entière. Triste condition que celle de servante!⁵⁶

Emerge fin dalle prime righe una evidente differenza di approccio rispetto alla versione inglese. Il nome della protagonista non è svelato, né si fa riferimento alla sua professione. In breve l'ordine delle singole frasi è

⁵⁵ Ibid., pp.38-39.

⁵⁶ Geymond (1986), op.cit., p.45.

sostanzialmente rispettato, così come il passaggio al registro colloquiale in coincidenza con la viva voce di Omine (l'originale *oo, taegata* viene reso con l'esclamazione *Quelle froidure insupportable!*). In questo modo il lettore, pur presentando l'esistenza di un qualche personaggio muoversi accanto alla voce narrante, non viene supportato da alcun indizio preciso, almeno fino al commento sulle condizioni di vita delle inservienti (fatto corrispondere all'*incipit* nelle precedenti due versioni osservate) in cui la voce narrante torna ad affiancarsi a quella della protagonista⁵⁷. Nelle righe successive l'episodio dell'agenzia di collocamento viene qui interamente presentato attraverso il discorso diretto della "vecchia", senza il passaggio iniziale in stile indiretto libero visto nella versione di Danly, né l'inserimento nella cornice costituita dal "mormorio" della protagonista nella versione di Fujiu.

Il confronto fra le versioni di Danly e di Geymond mette dunque in luce una palese differenza nel modo di interpretare la figura del narratore. In quella inglese la voce narrante svolge un ruolo attivo e dominante nel presentare i fatti: è lei infatti a mediare il punto di vista della protagonista. Il suo nome viene svelato fin dall'inizio; viene osservata dall'esterno, divenendo così essa stessa il primo oggetto della narrazione. Nella traduzione francese questo non avviene: come sembra di vedere anche nel testo originale, un narratore è sì presente, ma si muove a fianco della protagonista assumendone da subito il punto di vista e ci presenta i fatti proprio come in una soggettiva cinematografica.

Il problema non riguarda tanto le scelte terminologiche e stilistiche che normalmente i traduttori devono affrontare, e va a coinvolgere l'impianto narrativo stesso conferito da Ichyō ai suoi racconti. Nella maggior parte della narrativa giapponese moderna l'elemento grafico delle parentesi a gancio permette di stabilire confini chiari tra il territorio della voce narrante e quello dei personaggi. In questo senso analizzando la narrativa di Ichiyō dal punto di vista della traduzione e prendendo in esame le varie scelte operate

⁵⁷ A proposito di questo commento finale, come per il precedente *hashita no mi tsuraya* ed altri esempi, Sasagawa Yōko afferma che "si possono anche analizzare come degli esempi di discorsi indiretti liberi costituiti da entrambi i toni di eloquio della voce narrante onnisciente e di quella del personaggio" (Sasagawa (2013), op.cit., p.75).

dai traduttori, possiamo scoprire problematiche non ancora individuate dagli studi di traduzione. Non rientra negli scopi di questo studio stabilire se delle traduzioni (comprese quelle di chi scrive) siano migliori, o “fedeli” di altre. L'intento è piuttosto quello di analizzare la tecnica narrativa di Ichiyō alla luce dei problemi interpretativi posti dalla sostanziale ambiguità circa la posizione e il ruolo del narratore.

Per altro ci accorgiamo che questi problemi non valgono solo per le lingue straniere. Sebbene in misura minore, anche il giapponese letterario contemporaneo richiede di impostare un narratore che assuma una posizione chiara rispetto all'orientamento e la direzionalità della narrazione. A dimostrazione di questo vediamo ad esempio la soluzione proposta dallo scrittore Shimada Masahiko⁵⁸.

Nell'ambito della raccolta di traduzioni in giapponese contemporaneo a cui stiamo facendo riferimento nel presente lavoro, questa di Shimada (che per la raccolta traduce anche il racconto *Warekara*) è associabile al *Takekurabe* di Matsuura Rieko. Sebbene infatti non si ponga, come quest'ultima, l'imperativo di modificare il minimo indispensabile rispetto al testo originale, la scansione dei paragrafi viene lasciata invariata, così come la caratteristica di non interrompere tramite punteggiatura lo scorrimento delle frasi; di conseguenza anche le parti colloquiali vengono integrate nella narrazione autoriale senza soluzione di continuità e senza l'ausilio delle parentesi a gancio.

Questo modo di procedere ottiene senza dubbio il risultato di riprodurre certi effetti dello stile originale con un livello di approssimazione che non sarebbe stato possibile ricorrendo alle forme normalmente in uso nel giapponese contemporaneo. Tuttavia vediamo che allo stesso tempo il traduttore sente l'esigenza di aggiungere un elemento finalizzato ad orientare con evidenza il punto di vista narrativo. Il passaggio che nell'originale recita *hajime ukeyado no obasama ga kotoba ni wa* diventa in traduzione *watashi wo kokoni shōkaishita baasan ga iu ni wa* (“a quanto ha detto la vecchia che mi ha presentata”). Questa frase ci mostra che l'esordio

⁵⁸ *Nigorie Gendaigoyaku*, op.cit., pp.103-104.

di *Ōtsugomori* in questa traduzione è narrato non solo dal punto di vista di Omine, ma anche in prima persona attraverso la sua viva voce. Dal punto di vista narrativo è una scelta che genera un notevole distanziamento, non riscontrabile nemmeno nelle traduzioni in lingue straniere.

La traduzione continua con lo stesso tono colloquiale in prima persona per tutto il primo paragrafo. Immediatamente dopo il brano citato il racconto continua con *...sō, saisho ni atte kara mikka go...* (qualcosa come “...ah sì, tre giorni dopo il primo incontro...”), come se appunto Omine stesse raccontandoci direttamente le sue prime dure esperienze in casa Yamamura. Poi al paragrafo successivo, con una disinvoltura sorprendente a nostro modo di vedere, la narrazione passa improvvisamente alla terza persona.

È immaginabile che il traduttore, intenzionato a riferire il nome della protagonista nel punto esatto in cui questo avviene nell'originale, si sia trovato di fronte alla necessità di impiegare dei pronomi personali. Quello di terza persona, *kanojo*, deve essergli apparso inadatto per l'eccessiva distanza che avrebbe imposto tra il personaggio e la voce narrante; di conseguenza la scelta finale è ricaduta sulla narrazione in prima persona espressa con *watashi*, nonostante la consapevolezza che questo modulo narrativo non era sostenibile per tutto il corso del racconto. Il dato che ci interessa registrare è quello relativo ad una situazione di forte “imbarazzo”, anche per quanto riguarda il giapponese contemporaneo, di fronte allo stile dalle sfumature sottili e cangianti della prosa di Ichiyō.

Specialmente per quanto riguarda le traduzioni in lingue straniere, c'è da notare che in generale l'uso del pronome di terza persona viene impiegato in modo da non costituire una eccessiva ingerenza da parte della voce narrante⁵⁹. Tale procedimento, specialmente in concomitanza con l'uso

⁵⁹ Nella traduzione francese la frase *hajime ukeyado no obasama ga kotoba ni wa* diventa *De prime abord, la vieille femme du bureau de placement lui avait ainsi présenté la famille*. Qui il modo narrativo è esplicitamente indiretto, a differenza della soluzione di Danly già da qui proiettata verso lo stile indiretto libero. Anche la mia proposta (*Buon per quel che aveva detto la vecchia all'agenzia...*) è orientata sullo stile indiretto libero, in quanto pur mantenendosi nello sfondo narrativo, ricorre ad un linguaggio colloquiale. Ma una soluzione di questo genere risulta, mi pare, ancora più sfumata e ci evita per altro di ricorrere a qualsiasi elemento (nomi o pronomi) che finirebbe per definire, anche solo in base al sesso, la protagonista prima che questo avvenga nel testo originale.

del discorso indiretto libero, svolge una funzione essenziale nel creare l'effetto di ambiguità del punto di vista narrativo. Inoltre il ricorso al pronome di terza persona è in molti casi l'unico espediente per evitare eccessive ripetizioni dei nomi propri. Al proposito vogliamo notare che fra le traduzioni in lingue straniere, quella francese è l'unica a mostrare attenzione per questo aspetto. Le complessive venticinque occorrenze del nome "Omine" in *Ōtsugomori* vengono infatti qui rispettate, ove nelle versioni inglese e tedesca le superano di almeno il doppio.

I.2.2 Le mani di Omine

L'esordio di *Ōtsugomori* racconta dunque di come la protagonista Omine arriva ad essere assunta presso la ricca casa degli Yamamura. Un episodio, avvenuto a soli tre giorni dall'assunzione, fa subito capire alla ragazza la durezza del lavoro e l'avarizia dei suoi padroni. Svegliata all'alba di soprassalto con l'ordine di preparare il bagno per la bambina più piccola, Omine va ad attingere l'acqua al pozzo dove si riflette ancora la luna. Per riempire la vasca deve fare numerosi viaggi e nella fretta uno zoccolo le si rompe. Nella caduta, oltre a farsi male lei stessa ("che pena, sulla pelle bianca da far invidia alla neve, quel livido viola vivo"), un secchio rimane sfondato. L'incidente le viene fatto pesare oltre misura: quella degli Yamamura è una casa in cui le inservienti vengono cambiate con frequenza eccezionale. Omine però è diversa dalle altre.

Il secondo brano che prendiamo in esame (cfr. Appendice I.2) è quello in cui sentiamo per la prima volta il nome di Omine. Come già visto in *Nigorie* e *Jūsan'ya*, non è la voce narrante, o almeno non solo questa, ad incaricarsi di fornirci questa importante informazione. Il contesto in cui ci troviamo è infatti ancora una volta quello di una polifonia narrativa in cui non è possibile identificare chi effettivamente stia pronunciando questi giudizi. Si tratta infatti di un coro di voci di anonimi personaggi che ruotano intorno alla casa Yamamura e tratteggiano, tra toni polemicici e immagini iperboliche, le ingiustizie e le angherie dei padroni. Angherie a cui però Omine, diligente, onesta, ma soprattutto bella, sembra essere immune;

almeno secondo queste voci, per cui la giovane nuova inserviente diviene quasi un'eroina, un simbolo di riscatto nei confronti degli sfruttamenti a cui “tutti loro” sono soggetti.

Ma chi sono questi “loro”? È in passaggi come questo che Ichiyō, ottenendo il massimo dalla tecnica narrativa, lascia intuire al lettore significati e messaggi nascosti fra le righe. E il messaggio qui sembra evidente: gli Yamamura sono avari e ingiusti verso le inservienti; la signora ne ha messe alla porta tante da non poterle contare. Altre, vista la situazione, sono fuggite da sole. Ma Omine no, su di lei non possono dire niente, altrimenti guai a loro: di uguali non ne troverebbero più. Tutto questo però non viene detto in modo diretto, la voce narrante si camuffa dietro ad altre voci indistinte (chi è stato a parlare così?), e delegando continuamente ad altri il messaggio, “coralizzando” le voci sostanzialmente ostili ai padroni, rende quel messaggio sfuggente e allo stesso tempo più forte, perché plurale. Rispetto ad una narrazione “onnisciente” l'effetto risulta così notevolmente amplificato.

Un esempio di narrazione onnisciente lo troviamo ad esempio nella traduzione di Fujiu Teiko, che, come abbiamo detto, non sembra porsi come primo obiettivo la fedeltà al testo di partenza, preoccupandosi maggiormente di presentare il testo in una corretta forma di inglese narrativo. E questo non tanto a scopi didattici, come vedremo invece nel quinto capitolo per *A moonlight night* di Tsuda Umeko. Come abbiamo visto sopra, Fujiu, traducendo in un inglese corretto e scorrevole *Ōtsugomori*, si poneva l'obiettivo di rendere il messaggio chiaro e di facile ricezione anche per un pubblico straniero, allo scopo di emendare fallaci pregiudizi sulle donne giapponesi.

It is hardly possible to count the number of servants who came in and out of this house; it was a common thing to see two or three changes in a mounth; but strange to say, this maid, whose name is Omine, made up her mind to stay and serve.⁶⁰

⁶⁰ *Hanakatsura*, op.cit., p.41.

La caratteristica di presentare il nome della protagonista nel punto in cui questo avviene nel testo originale viene qui rispettata, tuttavia l'effetto narrativo straniante di delegare questa informazione ad anonimi personaggi secondari viene trascurato, ed affidato invece ad un narratore onnisciente, che in alcuni casi si prende anche la libertà di aggiungere dettagli mancanti nell'originale, quasi volti ad accrescere la partecipazione emotiva del lettore nei confronti di Omine.

[...] young men said that Mine was too pretty to be a servant; and indeed, it was painful to see her work in the kitchen and do rough work with those soft, white hands.⁶¹

È il passaggio in cui si fa riferimento alla bellezza di Omine, descritta anche qui attraverso le parole di “qualcuno”. Difficile stabilire se *otoko wa* esprima qui una forma singolare o plurale. Anche le traduzioni sono divise su questo punto. Le due inglesi usano il plurale senza articolo, quella francese il singolare con l'articolo indeterminativo: due diverse modalità per ottenere un analogo effetto di impersonalità e indeterminatezza. Da notare in quest'ultimo passaggio anche l'insistenza della traduttrice sul dettaglio delle mani della protagonista. Si tratta di una integrazione operata in fase di traduzione che non può essere considerata casuale, come in tutti quei casi in cui quella che Emer O'Sullivan chiama la “voce del narratore della traduzione” finisce per emergere con eccessiva evidenza. Il dettaglio delle mani “bianche e morbide” messo in contrasto con quel *rough work* sembra quasi voler suscitare la compassione del lettore con forza ancora maggiore rispetto al testo originale. Una donna come Fujiu Teiko, che dedicò la vita al miglioramento delle condizioni del lavoro femminile, e delle inservienti in particolare, doveva avvertire in modo eccezionalmente personale il dramma di Omine.

⁶¹ Ivi.

I.2.3 Un *trompe l'œil* narrativo

A partire dall'autunno l'unico zio di Omine si è ammalato ed è stato costretto a chiudere il suo negozio di verdure. È una vera sciagura in un periodo tanto importante come la fine dell'anno e Omine non può nemmeno allontanarsi dalla casa per fargli visita. Le figlie degli Yamamura esprimono il desiderio di passare una giornata al teatro, ma Omine, che normalmente avrebbe dovuto accompagnarle, è in pena per lo zio; chiede così ed ottiene dalla padrona il permesso di andare a fargli visita.

Nel terzo passaggio che prendiamo in considerazione (cfr. Appendice I.3) la narrazione, orientata sul punto di vista della protagonista, presenta un improvviso rovesciamento di prospettiva ottenuto attraverso l'incastonatura di una battuta in discorso diretto da parte di un altro personaggio. In particolare qui è la battuta della padrona a svolgere una funzione perno tra due differenti piani spazio-temporali: il momento in cui Omine ha chiesto il permesso e quello in cui si trova sulla strada per la casa degli zii. Mentre leggiamo la battuta siamo convinti di trovarci ancora nel primo momento, mentre un istante dopo ci rendiamo conto che in realtà quelle parole sono solo ricordate in quel modo nella mente di Omine che già si trova sulla vettura che la porterà a destinazione.

L'insieme crea un effetto di grande dinamismo, quasi un *trompe l'œil* narrativo, difficilmente riproducibile, come dimostrano anche le sensibili differenze nelle interpretazioni. Si va da quelle che privilegiano gli stili indiretto o indiretto libero come la traduzione tedesca⁶² o quella inglese⁶³, a quella francese che invece sceglie di mantenere i "dislivelli" narrativi inserendo brevi esclamazioni o pensieri diretti.

Son application quotidienne au travail fut sûrement prise en compte: un jour s'écoula

⁶² *Da ihr Diensteifer in der letzten Zeit makellos gewesen war, bekam sie zwei Tage später die Erlaubnis, aber sie solle früh gehen und früh zurückkommen.* (Stein (2007), op.cit., p.48).

⁶³ *True enough, the woman conceded, Omine had gone without a holiday for quite a while. All right, tomorrow she could go, but she would have to promise to return promptly. Omine was much obliged. Soon, she found herself riding in a rickshaw bound for Koishikawa, and wondering what on earth was taking so long.* (Danly (1981), op.cit., p.207).

et le lendemain, on lui dit: «Va et reviens vite!» Sans même se rappeler si elle avait remercié pour cet ordre arbitraire, la voici aussitôt sur la banquette du pousse. «Pas encore Koishikawa, pas encore Koishikawa», s'impatiente-t-elle.⁶⁴

Interessante anche la traduzione inglese proposta da Fujiu Teiko che riorganizza il brano conferendogli una progressione temporale consona agli schemi della narrativa in lingua inglese.

Very fortunately, her petition was granted and she was so happy that she could go on the next day. When the day came, she left the house hastily and turned towards her uncle's home, though the angry words of her mistress, "Come back as soon as you can," were ringing in her ears. She got into a jinrikisha, but the runner seemed to move very slowly and the distance to her uncle's seemed so very great.⁶⁵

L'ordine della signora viene mantenuto in discorso indiretto, con l'aggiunta dell'indicazione che le parole "risuonavano nelle sue orecchie" (*were ringing in her ears*). La resa in inglese è efficace, ma nella frase precedente lo scarto temporale tra il momento della concessione del permesso da parte della padrona e il giorno della visita viene reso esplicito attraverso una specificazione (*when the day came*) assente nel testo originale, dove invece non è chiaro il momento in cui tale scarto avviene. L'effetto di dinamismo descritto sopra risulta così notevolmente affievolito.

I.2.4 Un "monologo drammatico"

Omine arriva dunque dallo zio, che abita con la moglie e il figlio Sannosuke di otto anni nel povero quartiere di Hatsune-chō. L'incontro inizia con un discorso diretto di Omine (cfr. Appendice I.4), presentato quasi come un monologo, dal momento che gli altri personaggi presenti nella scena non parlano e il lettore può solo intuire le loro eventuali battute.

In questo passaggio solo attraverso le parole di Omine possiamo

⁶⁴ A.Geymond (1986), op.cit., p.48.

⁶⁵ *Hanakatsura*, op.cit., pp.43-44.

desumere i movimenti e le azioni che si svolgono attorno a lei. Lo zio che vorrebbe alzarsi dal letto per salutare Omine (*mazu mazu kaze no samuki ni nete oide saremasē*); l'aspetto fisico della zia; l'azione di offrire loro i propri risparmi e qualche piccolo dono. La tecnica narrativa qui ci può ricordare quella di un monologo drammatico alla Browning, in cui l'atto linguistico non svolge la funzione di dare vita ad una conversazione vera e propria, quanto quella di descrivere letteralmente la scena attraverso le parole di un unico personaggio.

Domande e risposte da parte degli altri personaggi sono altrettanto omesse: ad esempio non sentiamo la risposta ad Omine che si accerta delle condizioni di salute dello zio (*himashi ni yoi hou de gozansuka*); possiamo solo intuire cosa le abbiano chiesto quando esclama, *nani uchi nado dou demo yogozarimasu* (evidentemente gli zii si preoccupano che il giorno libero chiesto per quella visita venga poi fatto pesare a Omine); anche le assicurazioni date riguardo al trattamento che riceve dagli Yamamura devono rispondere a precise domande da parte dei silenziosi interlocutori; infine le domande al cuginetto Sennosuke con la richiesta di farle vedere il quaderno.

Passaggi come questo non lasciano dubbi circa il fatto che la narrazione è condotta interamente da un punto di vista interno alla vicenda, mentre il narratore onnisciente scompare del tutto. Anche nella versione inglese di Danly notiamo che in questo caso il traduttore evita quello stile ibrido in cui la voce narrante tende a sovrapporsi a quella della protagonista, e lascia solo a lei la parola.

“Uncle Yasubei, you must get your rest.” [...] “How you’ve suffered! And auntie, you’ve lost weight. You mustn’t worry so much. Uncle Yasubei is getting better, isn’t he? I had to come and see for myself. I’ve waited a long time for this day off. What? No, I don’t care what the Yamamuras think. The important thing is for him to get well as soon as possible. [...] I know I should have brought you something, Uncle Yasubei, but it was such a long way, and I was impatient to get here. [...] It’s not much, but here’s some extra money I earned from a relative of the Yamamuras. [...] This purse and my neckpiece – they were gifts. [...] You are going to school, aren’t you, Sannosuke? Why

don't you show me one of your compositions?"⁶⁶

Di questo particolare tipo di scrittura è possibile trovare altri esempi anche negli altri più famosi racconti di Ichiyō. In *Takekurabe* ad esempio, come vedremo nel terzo capitolo, c'è un monologo in cui, attraverso i pensieri intimi di Midori, veniamo informati delle azioni compiute da Shin'nyo mentre si trova in difficoltà fuori dal cancello del Daikokuya. Anche in *Nigorie*, specialmente nelle scene delle conversazioni tra Oriki e Yūki, vediamo che rapidi scambi di battute fra i due personaggi si alternano a lunghi passaggi in cui ascoltiamo esclusivamente la voce di Oriki, mentre l'uomo non è altro che un interlocutore silenzioso di cui a tratti finiamo per dimenticare persino la presenza. La sua presenza in questi casi si rende funzionale all'unico scopo di far emergere i pensieri intimi della protagonista. Ma è forse solo con racconti come *Uramurasaki*, *Noki moru tsuki*, o *Kono ko*, che osserviamo un impiego più costante di questa tecnica, dal momento che si tratta di testi incentrati quasi esclusivamente sul punto di vista e l'espressione diretta delle protagoniste (l'ultimo dei tre elencati è l'unico esempio evidente di racconto in prima persona nella produzione di Ichiyō).

I.2.5 *Seken no kuchi*

Al termine della prima parte di *Ōtsugomori* lo zio spiega a Omine che ha bisogno di due *yen* entro l'anno per pagare gli interessi di un debito e per altre spese. Omine promette che otterrà la somma, chiedendo un anticipo sullo stipendio.

La seconda parte si apre con la presentazione del personaggio di Ishinosuke⁶⁷, principale erede Yamamura, ma figlio di un'altra moglie e non

⁶⁶ Danly (1981), op.cit., p.208.

⁶⁷ Il personaggio di Ishinosuke, per il quale la scrittrice prese probabilmente a modello il fratello Toranosuke, aveva una funzione ben diversa nel progetto originale del racconto. Nelle bozze infatti viene descritta una scena in cui il personaggio scopre Omine e la rimprovera per il furto. La soluzione escogitata poi dalla scrittrice con il colpo di scena finale in cui la protagonista si salva da una situazione ormai apparentemente disperata, oltre a risultare ben più efficace, rovescia anche il ruolo di Ishinosuke che da figura antagonista diventa persino il salvatore di Omine (*Omine ga mamori honzon*).

più amato dal padre dopo la nascita dei figli avuti con la seconda moglie. Lui stesso è a conoscenza del progetto di farlo adottare da un'altra famiglia e lasciare l'eredità ad una delle sorelle. Contrariato da quell'idea – per di più la nuova legislazione Meiji proibiva di diseredare i figli – il ragazzo ha iniziato a darsi ad ogni tipo di eccesso nei quartieri di piacere. Allo stesso tempo però, consapevole dei piani in atto per diseredarlo, mostra di avere le idee ben chiare sulle condizioni da porre a suo padre.

Nel brano in questione (cfr. Appendice I.5) la figura di Ishinosuke si delinea con maggiore vividezza sia negli interventi in discorso diretto sia attraverso gli enunciati espressi in parallelo con la voce narrante. Particolarmente interessante dal punto di vista narratologico è il passaggio che ci informa di come Ishinosuke è venuto a conoscenza delle migliorate condizioni economiche della sua famiglia. Ancora una volta Ichiyō ricorre alla tecnica polifonica: ciò che dicono le “bocche della gente” (*seken no kuchi*, sottolineate nella nostra traduzione) viene riportato all'interno di un intervento della voce narrante a sua volta inserito nella arrogante e minacciosa invettiva di Ishinosuke nei confronti del padre e della matrigna. È una soluzione narrativa che appare notevolmente efficace, e ci fa avvertire in qualche misura la partecipazione del narratore alla posizione di Ishinosuke: il personaggio infatti non viene mostrato qui come un vizioso unicamente dedito ai piaceri, ma quasi animato da un senso di critica sociale⁶⁸.

L'analisi delle traduzioni in relazione a questo brano rivela una gamma di scelte che mette ancora una volta in luce le difficoltà di adattare

⁶⁸ Sasagawa Yōko analizza l'assetto narratologico e gli atti linguistici in *Ōtsugomori* alla luce della cosiddetta “teoria degli stadi di sviluppo morale” formulata dallo psicologo americano Lawrence Kohlberg (1927-1987). Questa teoria, derivata dal pensiero dello psicologo svizzero Jean Piaget, è basata sull'analisi delle reazioni dei bambini posti di fronte ad un dilemma morale. Gli stadi principali sono tre, pre-convenzionale, convenzionale, post-convenzionale e il passaggio da uno stadio all'altro avviene in seguito al superamento di vari dilemmi morali. Omine viene vista come un personaggio in formazione che partendo da uno stadio di accettazione delle norme sociali acquista un nuovo sistema di valori basato su principi morali individuali con cui porsì in atteggiamento critico nei confronti delle leggi e delle consuetudini imposte dalla società. In questo processo la figura di Ishinosuke gioca un ruolo fondamentale: la protagonista infatti, presentata inizialmente come “diligente, onesta come nessuna” comprenderà alla fine di essere stata salvata dal gesto disonesto e illecito, la “menzogna” nelle parole di Sasagawa, di Ishinosuke.

questo stile che riesce ad amalgamare in un discorso fluido e omogeneo gli effetti della pluridiscorsività. Questa scena è in realtà una sorta di preambolo, indipendente dalla trama principale, finalizzata a presentare la figura di Ishinosuke. La traduzione di Fujiu Teiko semplifica questa parte rendendola invece parte integrante della trama. Terminato il discorso di Ishinosuke, anch'esso sensibilmente ridotto, la voce narrante riassume semplicemente:

Everybody would shut their mouths, when they heard him speak in such a manner, and he became more indulgent and behaved himself as though driven by a wild spirit. In the midst of that busiest time he crept into the fire place (*Kotatsu*) and soon dropped into a sound sleep.⁶⁹

La versione di Danly è invece completa e ci dà modo di osservare come il traduttore americano abbia interpretato e organizzato i segmenti narrativi di questo passaggio. Inizialmente il discorso di Ishinosuke è presentato in modo indiretto.

By way of solution to this dilemma of theirs, Yamamura and his wife decided to put aside a certain amount of money and to set the boy up as a separate branch of the family. Ishinosuke paid no heed; he was not about to fall into the trap of being severed from the family wealth. In the end, he laid down his conditions: a settlement of ten thousand yen plus a monthly allowance, no interference in his visits to the pleasure quarters, and the promise that he would succeed to the house on his father's death, with all the deference that was due him. (In future, when he decreed it was time to put up pine boughs in honor of the kitchen god, they had better well go up!) If all the requirements were satisfied, yes, of course he would agree to live away from home for

⁶⁹*Hanakatsura*, op.cit., pp.55-56. Il termine in corsivo, presente nel testo della traduzione, specifica “prudentemente” cosa si intenda per *fire place*. In generale si nota in questa antica traduzione una tendenza ad evitare, a volte attraverso vistose omissioni, la terminologia meno familiare alla lingua di arrivo. Poche volte, come in questo caso, vocabolo originale e traduzione sono presenti entrambi (es. “*eri* (a kind of collar)”); “*geta* (shoes)”); anche i nomi di luogo vengono per lo più evitati.

now. He didn't much feel like working for the family anyway.⁷⁰

Rispetto alla traduzione italiana proposta in appendice si noterà che qui il narratore svolge un ruolo ben più importante. Sebbene la voce narrante venga a tratti a diluirsi, attraverso lo stile indiretto libero, nella voce del personaggio, rispetto a quanto ci sembra di leggere nel testo di partenza la prima sembra prevalere decisamente sulla seconda. La frase tra parentesi, terminante in un'esclamazione, sembra voler concedere qualcosa in più al personaggio, ma la narrazione si mantiene saldamente alla terza persona. Specialmente frasi come *chichi ue nakunaraba oyakawari no ore ani ue* sembrano perdere molta forza espressiva se messe in forma indiretta.

Solo nel paragrafo successivo la parola viene lasciata interamente al personaggio.

Everything he said was a provocation. "You can certainly afford to meet my terms. You own more houses than ever, and I know you make double what you did last year. Everybody says how rich you are – that's how I know these things. It's nonsense: who do you think's going to end up with your money? Fires start at home, you know, from oil in the nearest lamp. You might as well admit you've got an explosion on your hands – me! Sooner or later, I'll have all your money anyway. Then what a New Year's bash I'll throw for everyone!" He had already planned the feast he would spread for his ne'er-do-well friends in Shiba.⁷¹

La traduzione riproduce insomma la progressione, utilizzata da Danly in molte occasioni: discorso indiretto – indiretto libero – diretto. Le notizie sull'ulteriore arricchimento della famiglia vengono riportate all'interno del discorso diretto di Ishinosuke, quando nel testo le avevamo notate come appartenenti ad un intervento narratorio che interrompe brevemente l'invettiva del personaggio colta attraverso la sua viva voce. Si tratta ovviamente di piccoli accorgimenti che però nel loro insieme vanno ad incidere sensibilmente sulle modulazioni e le sfumature del tono narrativo,

⁷⁰ Danly (1981), op.cit., p.211.

⁷¹ Ibid., pp.211-212.

lasciando emergere in modo forse più evidente del dovuto la presenza del traduttore.

Vediamo ad esempio come si comporta in questo passaggio la versione in francese di Geymond. Le condizioni imposte da Ishinosuke ai suoi familiari sono espresse qui attraverso un vivace discorso diretto, e nel momento in cui questo avviene nel testo originale, il narratore fa il suo breve intervento.

La rumeur publique lui a appris que, par rapport à l'année dernière, le nombre des logements a augmenté, et que les revenus ont double. «Bizarre, bizarre! On fait prospérer les affaires, mais à qui a-t-on l'intention de donner tout cela? Il arrive parfois qu'un incendie ait son origine dans une soucoupe à huile... Ne sait-on pas qu'une boule de feu appelée l'héritier légitime est en train de rouler de-ci de-là? Je vais bientôt aller leur soutirer de l'argent afin que vous passiez un joyeux Nuvel An», a-t-il dit pour les réjouir aux pauvres des environs d'Isarago, et il a aussi fixé un endroit où boire à satiété le 31 decembre.⁷²

Non è facile stabilire se quelle *seken no kuchi* (che ho reso in italiano con “bocche della gente”) e corrispondenti alle frasi *kozo ni kurabete nagaya mo fuetari, shotoku wa bai ni* siano da intendersi come vive voci di persone anonime, oppure, come nella versione francese, espressioni semplicemente riportate in modo indiretto dal narratore. Personalmente mi sembra più adatta la soluzione di mantenere il più possibile l'aspetto dell'oralità e della pluralità delle voci, riservando per il narratore un ruolo di accompagnamento non troppo invasivo rispetto all'azione dei personaggi.

I.2.6 Il monologo interiore di Omine

La mattina dell'ultimo dell'anno Ishinosuke rientra in casa improvvisamente e si addormenta nel *kotatsu*. Omine, preoccupata per il denaro promesso allo zio, decide di andare dalla signora per chiedere

⁷² Geymond (1986), op.cit., p.55.

nuovamente l'anticipo di denaro. La signora Yamamura ammette di ricordare il discorso dello zio malato e della richiesta di denaro, ma non di averle promesso quel prestito. Liquidando la cosa come un fraintendimento da parte di Omine, rifiuta freddamente e torna a dedicarsi agli abiti delle figlie e ai preparativi per il Capodanno. Infatti vorrebbe vederle nei nuovi vestiti ma questo non è possibile con Ishinosuke per casa. Rimane completamente indifferente invece al problema di Omine, che trattiene in sé tutto il senso di ingiustizia per quel rifiuto.

In questo e nel prossimo brano (cfr. Appendice I.6-7) prendiamo in esame il monologo interiore in *Ōtsugomori*. Con l'avvicinarsi del colpo di scena finale questa tecnica assume un ruolo sempre più dominante: i pensieri inquieti che si avvicendano in tempo reale nella mente della protagonista vengono messi in primo piano come ad annullare tutto ciò che la circonda. Il ricordo improvviso del denaro nello scrittoio viene inserito nella catena dei pensieri senza nessun intervento da parte del narratore, come evidenziano espressioni colloquiali e deittici (*ee, daikin de mo aru mono ka; are ano kakezuri no hikidashi ni mo*); poi il calcolo mentale approssimativo della somma confrontato con i pochi soldi che per quell'ultimo dell'anno farebbero la felicità degli zii e del cuginetto Sannosuke; infine la raggiunta determinazione a compiere il furto. La voce narrante torna ad intervenire per sottolineare come questo flusso mentale sia imprigionato nel cuore di Omine e come questa, vista dall'esterno, sembri la ragazza quieta e pavida di sempre, tanto che anche il segnale orario giornaliero la fa trasalire.

E questo colpo di cannone, quello che allora scandiva il mezzogiorno a imitazione delle città delle potenze straniere, suona quasi come la minaccia di una punizione per l'istinto a delinquere sorto nel cuore di Omine, la sorda eco di un super-io che soffoca e riporta all'obbedienza il suo crescente senso di ribellione.

Anche in considerazione di questo, il contrasto fra interno ed esterno, fra la dimensione interiore in cui Omine rimane isolata e quella esterna che sembra sempre più ostile nei suoi confronti dopo il rifiuto del denaro da parte della padrona, riveste una funzione particolarmente importante e andrebbe

perciò mantenuto con la maggiore fedeltà possibile. Tuttavia vediamo che proprio in brani come questo le traduzioni tendono a ricorrere ad una tecnica narrativa che non sembra finalizzata a ricreare questo senso di isolamento e di esclusione della protagonista, rendendo piuttosto la voce narrante partecipe della sua angoscia. Fra le traduzioni straniere a cui stiamo facendo riferimento, l'unica a rendere il brano ricorrendo ad un puro monologo interiore è quella tedesca di Michael Stein⁷³.

Già nella traduzione di Fujiu Teiko, che anche in questa occasione riassume il testo omettendone diverse porzioni, ci imbattiamo nella presenza dello stile indiretto libero.

Mine had a good cry in the kitchen. What should she do? If she could not give her uncle that two yen he would be very much disappointed and the poor family would not be able to meet the New Year's obligations.

She must get the money by some means. She spied some money in the drawer of a writing box. To touch it was the same as to take it; would she commit that awful crime for the beloved one's sake? Her mind was like a tangled thread and she felt as if she would go mad.⁷⁴

Le due frasi in stile indiretto libero sottolineate testimoniano l'impiego di questa tecnica per tradurre lo stile di Ichiyō già in epoca quasi contemporanea a quella della scrittrice, e nella versione di Fujiu ne troviamo ancora diversi esempi. Al di là di questo, nonostante l'evidente intenzione, attraverso l'uso di tale tecnica, di avvicinare il lettore alla dimensione interiore della protagonista, vediamo che lo stile indiretto libero, costretto a rinviare il contenuto dei pensieri a un punto imprecisato del passato, non riesce a riprodurre la simultaneità degli stessi, il loro nascere istante dopo istante, come in un "flusso di coscienza", nella mente della protagonista.

As if it were a great sum! Omine told herself. Two yen! And, besides, she had already agreed to it. Had the woman gone daft in a mere ten days? Suddenly, Omine

⁷³ Stein (2007), op.cit., p.58.

⁷⁴ Hanakatsura, op.cit., pp.58-59.

remembered the writing chest. The Yamamuras always kept money in it.⁷⁵

Nella traduzione di Danly lo stile indiretto libero si impone con ancor maggiore evidenza riuscendo a restituirci in modo più vivido la dimensione interiore di Omine. Tuttavia allo stesso tempo avvertiamo anche la supervisione da parte del narratore: i tempi al passato impediscono l'attualizzarsi dei pensieri e l'impiego di espressioni come *Omine told herself*, o *Suddenly, Omine remembered* ne ostacolano il naturale scorrimento. È un narratore che pretende di orientare la volontà della protagonista e, dopo il passaggio appena visto in stile indiretto libero, torna a farsi suo portavoce con maggiore decisione.

The thought of it made her recognize anew the importance of money. She was filled with loathing for her mistress; she felt mortified and speechless at the woman's cruelty. For once Omine was not her docile self. She was convinced of the justness of her cause. She stood ready to act as she saw fit, even if her heart was heavy. The cannon boomed, it was twelve o'clock noon. The sound reverberated in her heart.⁷⁶

L'effetto è esattamente contrario a quello mostrato nella nostra analisi. Attraverso lo stile indiretto libero il narratore sovrappone la sua voce a quella della protagonista condividendone la rabbia e il senso di ingiustizia. Quando la narrazione torna al semplice modo indiretto, al narratore non è più possibile assumere una posizione diversa e tentare di "spegnere", o persino abbattere (con un colpo di cannone, come avviene nel testo originale), gli istinti di rivalsa della protagonista nei confronti dell'odiata padrona. Nella traduzione Omine è definita *speechless*, non per il livore che è incapace di sfogare, quanto perché "mortificata e senza parole di fronte alla crudeltà della donna" (nel testo originale, il commento del narratore *kuyashisa ni mono mo iwarezu*, non è riferito alla "crudeltà" della padrona, ma a tutto il monologo interiore di Omine). Il senso di *tsune tsune otonashiki mi wa rikutsu zumeni yarikomeru sube mo naku* viene persino invertito in *For once*

⁷⁵ Danly (1981), op.cit., p.213.

⁷⁶ Ivi.

Omīne was not her docile self. She was convinced of the justness of her cause; presentandoci Omīne come priva di dubbi e perfettamente sicura di sé. *Sugo sugo to katte ni tateba* diventa *She stood ready to act*. In questo modo il frastuono del colpo di cannone, che le “risuona nel cuore”, appare quasi il culmine di un *climax*, come un “suonare la carica” della sua reazione, determinata e appena scalfita da quell’*even if her heart was heavy*.

È un caso in cui l’impiego di una certa tecnica narrativa finisce per influire in modo determinante sull’interpretazione di un testo. Il discorso indiretto libero tende a creare una relazione di complicità tra la voce narrante e quella del personaggio con la conseguenza di rendere più complicato il verificarsi di una opposizione e una dialettica di contrasto fra le due parti.

Nella versione francese questo avviene in modo meno evidente e l’impiego dello stile indiretto libero riesce ad amalgamarsi più naturalmente con lo stile indiretto semplice.

De dépit, O-Mine ne pouvait plus prononcer une parole. Comment? Ce n’était même pas une gorsse somme, seulement deux yen! De plus la maîtresse avait elle-même donné son accord! [...] Quoi qu’il dût arriver, c’est cet argent qu’il lui fallait! Vraiment, elle en voulait à la maitresse! D’un temperament calme à l’ordinaire, elle ne connaissait pas les artifices qui permettent de pousser quelqu’un dans ses derniers retranchements. Alors qu’elle s’en allait dans la cuisine, découragée, le son du canon qui annonçait midi retentit. En la circonstance, il retentit particulièrement fort dans sa poitrine.⁷⁷

La prima frase è un’anticipazione di *kuyashisa ni mono mo iwarezu* (che nel testo originale compare dopo il monologo di Omīne); soluzione che mette subito in chiaro come le successive parole di Omīne siano solo pensieri intimi. Nella parte finale in particolare il termine *découragée* rende abbastanza fedelmente l’originale *sugo sugo*, ma nel complesso il commento finale del narratore appare non scevro da una certa contraddittorietà

⁷⁷ Geymond (1986), op.cit., p.57.

rispetto alla sua precedente partecipazione alla veemenza dell'istinto criminoso di Omine, partecipazione mostrata appunto attraverso lo stile indiretto libero. Nell'originale, lo ripetiamo, il monologo interiore della protagonista, che ne mette a nudo la dimensione interiore, e il commento narrativo che ce la mostra invece come appare all'esterno, appaiono in contrasto e separati tra loro da uno scarto molto meno sfumato di quello che ci suggeriscono lo stile indiretto e lo stile indiretto libero visti nelle traduzioni inglese e francese.

Proprio quel giorno una delle figlie, in attesa di un bambino, avvisa di avere le doglie e la padrona deve correre da lei. Anche il padrone è fuori per la pesca e Ishinosuke dorme ancora. Le circostanze sono propizie per attuare il piano di rubare i due *yen* dal cassetto dello scrittoio, proprio quando Sannosuke arriva per ritirare la somma promessa. Quando la sera il padrone e la signora ritornano, Ishinosuke chiede al padre del denaro per certi debiti. Ricevuti cinquanta *yen*, esce di casa. Arriva l'ora dei bilanci e la signora, ricordatasi dei soldi nel cassetto dello scrittoio, chiama Omine, sempre più angosciata.

Dovevano esserci diciotto *yen* nel cassetto. Invece si scopre che non è rimasto nulla. C'è solo un biglietto che dice: "Ho preso in prestito i soldi nel cassetto. Ishinosuke". Omine si è salvata quando tutto sembrava perduto. Senza sapersi dare una risposta, si chiede se Ishinosuke si sia accorto o meno del denaro mancante, o se piuttosto, accortosene, non abbia voluto coprire con il suo, il furto di lei.

In questa parte finale la narrazione è tutta incentrata sul senso di colpa di Omine che arriva persino a progettare di suicidarsi per dimostrare che le sue intenzioni nel compiere il furto erano animate da un senso di onestà e dal genuino desiderio di aiutare gli zii in difficoltà. Il dissidio di Omine si svolge tutto nella sua mente dando luogo ad altri lunghi e tormentati monologhi che andiamo qui ad esaminare.

Anche nel caso di questo ultimo brano preso in esame (cfr. Appendice I.7), i commenti da parte della voce narrante appaiono come limitati interventi che lasciano la protagonista sola nel suo tormento interiore.

L'ultimo di questi mette nuovamente in opposizione la voce della protagonista, determinata ad arrivare fino alla morte per dimostrare la sua innocenza, e la sua figura vista dall'esterno, paragonata ad una pecora prossima ad essere macellata.

La traduzione di Shimada ⁷⁸ mette bene in rilievo questa caratteristica. Infatti, sebbene i due paragrafi di cui si compone il brano citato siano aperti e conclusi da brevi interventi della voce narrante, internamente si presentano per lo più in stile colloquiale. La traduzione italiana che ho proposto tenta di riprodurre questo schema: pur mantenendo la voce narrante e quella della protagonista su uno stesso piano temporale e senza ricorrere ad elementi grafici indicatori del discorso diretto, i passaggi dalla terza alla prima persona e l'aggiunta di sfumature della lingua parlata evidenziano con sufficiente chiarezza lo scarto fra le due voci.

Immaginando di confrontare questo italiano con quello dell'epoca di Ichiyō, dovremmo constatare che si tratta di una scrittura ben diversa, e vicina piuttosto ad uno stile novecentesco. Tuttavia, crediamo che attraverso uno stile del genere, in qualche modo sia possibile ricreare la suggestione di una voce narrante molto vicina, se non persino latente rispetto alle vicende narrate; partecipe del dramma interiore della protagonista, ma sempre attenta a non invaderne la dimensione.

Anche a giudicare dalla recente versione “integrata” di Ōtomo no Bōjin ⁷⁹ – che riorganizza la scansione in paragrafi del testo originale aggiungendo le parentesi a gancio per dialoghi e monologhi e integrando alcune porzioni di testo per chiarire meglio i passaggi più complessi – le proporzioni fra il discorso diretto e quello del narratore corrispondono pressappoco a quelle della traduzione italiana qui proposta.

Il monologo di Omine rappresenta il momento di maggior tensione del racconto, un crescendo funzionale ad innalzare la tensione emotiva in vista del cosiddetto *ochi* (“caduta”), ovvero il colpo di scena che chiude il racconto (dopo lo stupore generale seguito al ritrovamento del biglietto di Ishinosuke, la voce narrante chiude la storia disimpegnandosi con un rapido

⁷⁸ *Nigorie Gendaigoyaku*, op.cit., pp.124-125.

⁷⁹ Ōtomo no Bōjin (2010), op.cit., pp.104-106.

nochi no koto shiritaya, “dopodiché, non so proprio nulla”).

In *Ōtsugomori* questo crescendo di tensione emotiva viene creato quasi interamente attraverso la voce della protagonista. Il monologo interiore diretto riproduce i suoi pensieri così come le vengono in mente e in risposta agli stimoli che le vengono dalla situazione che la circonda. La voce narrante è sì partecipe alla sua angoscia, ma i brevi commenti con cui interviene di tanto in tanto non interferiscono direttamente con il suo pensiero; anzi, nel momento in cui sembra aver raggiunto la piena determinazione ad agire, ne mettono in luce tutta l'insicurezza e la pavidità.

Fra le traduzioni straniere notiamo che ancora una volta quella tedesca è l'unica a riproporre questo schema narrativo – breve introduzione del narratore, monologo diretto del personaggio, breve conclusione del narratore – schema che nel passaggio dell'epilogo sopra citato si ripete due volte di seguito. Per quanto riguarda le altre traduzioni constatiamo invece che, con diverse modalità, si tende per lo più ad imporre con maggiore decisione la presenza della voce narrante accanto a quella della protagonista.

Nel caso della versione di Fujii Teiko rileviamo ancora una presenza più che attiva della “voce del traduttore”, che come abbiamo già visto mostra una partecipazione emotiva rivelatrice del messaggio di denuncia implicito negli intenti di questa pubblicazione dei primi del Novecento.

Poor girl! she was in agony of suspense for her conduct and her tearful eyes followed every movement of her mistress and her spirit hovered around the money drawer.⁸⁰

Tuttavia, al di là dell'esclamazione iniziale *poor girl!*, fin troppo “partigiana” nei confronti della protagonista, il testo di Fujii mostra di mantenere un sostanziale equilibrio fra i commenti narratoriali e le parti in monologo diretto, riproducendo dunque lo schema narrativo sopra esposto.

A discostarsi da questo sono invece le nuove traduzioni di Danly e Geymond che nel momento più delicato della vicenda scelgono di affidare un ruolo guida alla voce narrante, quasi nel timore che le parole di Omine non

⁸⁰ *Hanakatsura*, op.cit., pp.66-67.

bastino da sole a sostenere questo crescendo emotivo.

No doubt Omine heard something of what was going on. But she was mesmerized with fear at the thought of her own crime. She could only hardly believe what she had done. Would it be discovered? They would notice, even if only one were missing from ten thousand. [...] The important thing was for them to understand it was not her uncle's fault. If they didn't listen to her, she would bite her tongue and bleed to death. If she gave her life, perhaps then they would believe her.

She managed to get her courage up and walked toward the back room, a sheep going to the slaughter.⁸¹

La voce narrante penetra nell'inconscio della protagonista ora mediando i suoi pensieri attraverso lo stile indiretto libero (*would it be discovered?*), ora sostituendosi del tutto ad essi in una scrittura ancora più decisamente indiretta. Un procedimento analogo lo osserviamo anche nella traduzione francese.

Comment O-Mine aurait-elle pu s'aviser de cet incident, atterrée qu'elle était par l'horreur de sa faute? [...] Si on l'interrogeait, que ferait-elle? Que répondrait-elle? [...] Elle savait ce qui l'attendait en commettant cette faute; mais les gens ne diraient-ils pas: «Même son oncle, qui est un homme intègre, est injustement accusé. Ne pouvoir se laver d'une telle accusation, voilà le lot des pauvres. Pareille chose arrive souvent.» Quelle tristesse! Comment pourrait-elle faire? [...] Elle avait beau être courageuse à ce point, ses sentiments, en se rendant dans la pièce du fond, ressemblaient à ceux d'une brebis qu'on va sacrifier.⁸²

Qui la scrittura è ancora più orientata sullo stile indiretto libero come mostrano la punteggiatura e il periodare più spezzato. Ad arricchire l'effetto polifonico, nel discorso vengono poi integrate in modo diretto le voci della gente, le cui parole sono però intese in modo diverso rispetto

⁸¹ Danly (1981), op.cit., p.216.

⁸² Geymond (1986), op.cit., pp.61-62.

all'originale⁸³. Da registrare anche il “rischioso” riferimento al “sacrificio” nel commento finale della voce narrante che potrebbe facilmente indurre un lettore straniero a identificare Omine con la figura di un “capro espiatorio”⁸⁴.

L'analisi delle traduzioni relative ai racconti di Higuchi Ichiyō può portare alla luce molti altri esempi in cui la “voce del traduttore” rischia di imporsi su quella autoriale mettendo in rilievo certe peculiarità e nascondendone altre. Nel processo traduttivo questo è inevitabile e naturalmente non pretendiamo che le traduzioni italiane originali qui proposte superino questi rischi e siano dunque da considerarsi più “fedeli”, né tantomeno migliori di altre. Lo scopo di questo studio è quello di dare vita, attraverso la pratica e il confronto, a un dialogo fra varie lingue nel tentativo di comprendere meglio i meccanismi narrativi di una prosa come quella di Ichiyō, tanto contesa nel dibattito fra classicismo e modernità.

⁸³ Nella traduzione queste voci esprimono infatti compassione nei confronti dell'uomo “ingiustamente accusato” (questa parte rientra per altro nel monologo di Omine nell'originale), lamentando il fatto che quella di non potersi liberare da accuse di quel genere è “la sorte dei poveri” (*voilà le lot de pauvres*) e che cose così accadono spesso. Nel testo originale l'inserito relativo alle voci della gente appare invece limitato alla battuta *kakaru koto mo suru mono*, e indicano la malignità e il pregiudizio di chi è pronto a condannare al più debole sospetto.

⁸⁴ Nell'espressione *tosho no hitsuji* il termine *tosho* equivale al luogo dove si uccide e prepara il bestiame a scopi alimentari, e non certo per pratiche religiose. L'espressione deriverebbe dal *Mahāparinirvāṇa Sūtra* e si ritrova anche in opere letterarie giapponesi, tra cui il sesto libro del *Nansō Satomi Hakkenden* da cui è plausibile ipotizzare che Ichiyō, profonda conoscitrice dell'epopea di Takizawa Bakin, l'abbia raccolta.

II. Tradurre *Takekurabe*

II.1. *Takekurabe* nella lingua di oggi.

Nel primo pomeriggio del 22 febbraio 2015, in un'affollata Aula Magna della Facoltà di Lettere dell'Università di Tokyo si è tenuta una conferenza di presentazione per il volume numero 13 della *Nihon Bungaku Zenshū*⁸⁵ curata dallo scrittore Ikezawa Natsuki e tuttora in corso di pubblicazione. Il volume è dedicato a tre scrittori fra i più rappresentativi del periodo Meiji, Higuchi Ichiyō, Natsume Sōseki, Mori Ōgai, dei quali raccoglie tre opere collegabili tra loro attorno al tema della gioventù: rispettivamente *Takekurabe*, *Sanshirō* e *Seinen*.

Come ci informa la copertina del volume, sulla cui fascetta anteriore si affaccia una pensosa Mieko – protagonista femminile di *Sanshirō* – disegnata dal fumettista Asano Inio, se i famosi romanzi di Sōseki e Ōgai sono proposti nella loro versione originale, l'opera selezionata fra le poche lasciate da Higuchi Ichiyō viene presentata nella traduzione in giapponese contemporaneo realizzata da Kawakami Mieko (1976-), giovane scrittrice già insignita del premio Akutagawa nel 2008 per il romanzo *Chichi to ran* e del premio Tanizaki nel 2013 per la raccolta di racconti brevi *Ai no yume to ka*. L'operazione di Kawakami rientra dunque nel genere del *gendai goyaku* (traduzione in lingua contemporanea). Se osserviamo il piano generale di questa nuova raccolta di letteratura giapponese dalle origini ai giorni nostri, ci accorgiamo che *Takekurabe* è l'ultima opera ad essere presentata in una lingua modernizzata rispetto all'originale. I primi dodici volumi raccolgono infatti traduzioni originali in giapponese contemporaneo di opere appartenenti alla letteratura giapponese premoderna, dal *Kojiki*, nella versione proposta dallo stesso Ikezawa Natsuki, fino alla narrativa e poesia del periodo Edo.

⁸⁵ Ikezawa Natsuki *kojin henshū* – *Nihon Bungaku Zenshū 13, Higuchi Ichiyō Takekurabe (Kawakami Mieko yaku), Natsume Sōseki, Mori Ōgai*, Kawade Shobō Shinsha, febbraio 2015. Lo stesso Ikezawa ha curato sempre per la Kawade una raccolta di letteratura mondiale (*Sekai bungaku zenshū*) in trenta volumi completata nel 2011.

La conferenza era divisa in due parti: la prima dedicata interamente all'intervento di Kawakami, che ha presentato la sua traduzione offrendo la lettura di alcuni passi scelti, la seconda alle osservazioni e i commenti degli studiosi di letteratura giapponese moderna Kōno Kensuke (Nihon Daigaku), Numano Mitsuyoshi (Tokyo Daigaku), della studiosa e traduttrice polacca, Katarzyna Sonnenberg (Università Jagellonica, Cracovia), e appunto dello scrittore Ikezawa Natsuki.

La scrittrice ha iniziato l'intervento ricordando il suo primo contatto con Higuchi Ichiyō: durante la scuola elementare, non aveva ancora compiuto i dieci anni di età, aveva appreso dell'esistenza di *Takekurabe* attraverso la serie a fumetti *Garasu no kamen* ("La maschera di vetro")⁸⁶ di Miuchi Suzue (1951-). Fra i primi episodi della serie il racconto di Ichiyō diveniva un soggetto teatrale che le due compagnie rivali (la *Tsukikage* e la *Ondine*) rappresentavano entrambe sul palcoscenico durante un concorso teatrale – aspetto questo particolarmente interessante, poiché in questo modo Miuchi ricrea nel suo adattamento il tema della competizione fra bande, centrale nel racconto, trasferendolo sul piano del confronto tra compagnie teatrale e andando in qualche modo a generare un effetto di "teatro nel teatro". La scelta di un simile soggetto è da considerare una particolarità, dal momento che all'interno della serie i soggetti scelti per le rappresentazione sono quasi sempre stranieri⁸⁷.

Alcuni anni dopo aveva provato ad avvicinarsi per la prima volta al testo originale, per vedersi tuttavia costretta ad abbandonarlo a causa delle difficoltà interpretative. Il 1996, centenario della morte di Ichiyō, è l'anno di pubblicazione della prima raccolta di traduzioni di alcuni suoi racconti in giapponese contemporaneo⁸⁸. Questo evento segna una svolta per Kawakami,

⁸⁶ Miuchi Suzue, *Garasu no kamen*, Hana to yume COMICS, Hakusensha. Gli episodi relativi alla rappresentazione di *Takekurabe* compaiono nei volumi terzo (*Kaze no nakowo yuku*, 20 febbraio 1977) e quarto (*Haru no arashi*, 20 maggio 1977).

⁸⁷ Per fare solo alcuni esempi, *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas (figlio), *Piccole donne* di Louisa May Alcott, *Cime tempestose* di Emily Brontë, ecc...

⁸⁸ Le traduzioni escono la prima volta in cinque volumi per Kawade Shobō nel 1996. Come già visto nel precedente capitolo, in questo lavoro facciamo riferimento all'edizione tascabile dell'opera, pubblicata da Kawade Bunko nel 2004: *Takekurabe gendaigoyaku Higuchi Ichiyō* (primo volume) *Nigorie gendaigoyaku Higuchi Ichiyō* (secondo volume).

che attraverso la traduzione di *Takekurabe* curata dalla scrittrice Matsuura Rieko (1958-) ha finalmente modo di accedere anche al testo originale.

Questa raccolta di traduzioni uscita dapprima in cinque volumi, e riproposta in una versione tascabile di due volumi nel 2004 (anno di entrata in vigore della banconota da cinque mila *yen* che raffigura il volto di Ichiyō) rappresenta un caso piuttosto raro nella narrativa moderna. Ben nove scrittori contemporanei si cimentano nella traduzione di dodici racconti della popolare scrittrice nel giapponese di oggi: un omaggio che ben pochi altri scrittori hanno ricevuto, dal momento che non si tratta di una semplice riedizione delle opere, ma di autentiche traduzioni integrali. Il piano dell'opera è il seguente:

Volume I *Takekurabe*

Takekurabe, traduzione di Matsuura Rieko;

Yamiyo, traduzione di Fujisawa Shū;

Jūsan'ya, traduzione di Shinohara Hajime;

Umoregi, traduzione di Itsuji Akemi;

Wakaremichi, traduzione di Abe Kazushige.

Volume II *Nigorie*

Nigorie, *Konoko*, *Uramurasaki*, traduzioni di Itō Hirobumi;

Ōtsugomori, *Warekara*, traduzioni di Shimada Masahiko;

Yuku gumo, traduzione di Tawada Yōko;

Utsusemi, traduzione di Kakuta Mitsuyo.

Praticamente metà della produzione in prosa della scrittrice è riproposta in questi due volumi in una forma ammodernata e pienamente accessibile anche ad un pubblico di non specialisti. Un fenomeno di questo genere può testimoniare certamente almeno due cose essenziali: dagli ultimi anni dell'Ottocento ad oggi la lingua giapponese si è modificata in modo tale che per rendere fruibile dal grande pubblico le opere di una scrittrice come

Ichiyō, la quale rifiutò di adeguarsi alle nuove tendenze del *Genbun'itchi*, è stato necessario “tradurle”, e non semplicemente presentarle in una versione più adatta al mercato editoriale di oggi; in secondo luogo, una tale operazione, che va a coinvolgere un numero assolutamente rilevante di scrittori di fama (in particolare nel periodo di uscita dei volumi), dimostra quanto questa scrittrice abbia toccato tematiche care al popolo giapponese e raccontato storie che continuano ad affascinare il pubblico di questo paese.

Del resto la forma della traduzione in lingua contemporanea non è certo l'unico degli adattamenti a cui sono state sottoposte le storie di Ichiyō. In particolare da *Takekurabe* e *Nigorie* sono state tratte riduzioni cinematografiche, radiofoniche e televisive⁸⁹, oltre che versioni *manga* e *anime*, come abbiamo visto nel caso di *Garasu no kamen*. Tuttavia questa rappresenta una tendenza piuttosto comune e valida per molte altre opere classiche e moderne. La particolarità riguarda proprio il caso della traduzione, che potrebbe apparire uno strumento persino eccessivo per un'autrice vissuta poco più di un secolo fa. Al contrario, questo genere di produzione letteraria continua ad avere successo trovando posto anche sui nuovi mezzi di comunicazione e nella più recente forma editoriale dell'*ebook*⁹⁰.

Inutile poi dire che per un traduttore straniero un materiale di

⁸⁹ *Takekurabe*, sceneggiato televisivo in una puntata diretto da Makino Masahiro e trasmesso all'interno della serie *Toshiba Nichiyō Gekijō* della TBS (puntata n.866), 15 luglio 1973; *Takekurabe*, sceneggiato televisivo in una puntata diretto da Wakasugi Mitsuo per il programma *Onna - sono ai no shiriizu* della NET (ex-*Terebi Asahi*), trasmesso il 20 marzo 1974; *Takekurabe, ningyōgeki*, versione del racconto adattata al teatro dei burattini, trasmesso in una puntata dalla NHK il 7 novembre 1976; *Nihon Meisaku Bungaku, Takekurabe*, episodio 14 della serie animata *Seishun Anime Zenshū*, trasmesso il 1 agosto 1986. Da ricordare poi la versione cinematografica del racconto diretta da Gosho Heinosuke nel 1955 (*Shintōhō*), con protagonista nel ruolo di Midori una allora esordiente Misora Hibari. Una precedente versione cinematografica per la regia di Saegusa Genjirō e prodotta dalla Nikkatsu era comparsa invece nel 1924.

⁹⁰ Il sito internet “Machiko no fumizukue” (<http://machiko-o.cocolog-nifty.com/gendai/>) diffonde traduzioni in giapponese contemporaneo di opere letterarie giapponesi. Tra il 2008 e il 2010 vi sono comparse le traduzioni di cinque racconti di Ichiyō, tra cui *Nigorie* e *Ōtsugomori*. Come per moltissimi altri autori, anche per Ichiyō sono disponibili raccolte complete in formato digitale, ma compaiono anche nuove traduzioni in lingua contemporanea come quelle di *Ōtsugomori* e *Wakaremichi* pubblicate solo in formato *ebook* (Kōkyō Bunkaisan Shuppan, 2014), o traduzioni in lingua inglese come quelle di Mei Yumi (*Mei Yumi's Japanese Literature*, sempre in versione *ebook* (Hjosui Publishing Japan), ma disponibile anche in formato *paperback*, Createspace, 2014).

questo genere rappresenta qualcosa di estremamente prezioso. È vero che le edizioni commentate ed annotate con grande scrupolo filologico sono molte, e periodicamente ne escono di aggiornate. Tuttavia avere a disposizione testi riproposti in forma integrale nella lingua di oggi, riletture condotte parola per parola da scrittori contemporanei, rappresenta uno strumento di confronto insostituibile da accostare a quello prettamente analitico delle edizioni commentate.

Nei prossimi capitoli, come nel caso già osservato del racconto *Ōtsugomori*, faremo ancora ampio riferimento alle traduzioni in giapponese contemporaneo offerte in questi volumi dedicati alla scrittrice, oltre che alle postfazioni in cui i singoli autori hanno lasciato i propri commenti sui rispettivi lavori.

Per tornare ora all'intervento di Kawakami Mieko, la parte più coinvolgente di questo incontro è stata certamente quella relativa alla lettura di alcuni passi della sua traduzione, definita dal critico Kōno Kensuke una "iper-traduzione" (*chōyaku*), con riferimento al fatto che tutte le spiegazioni di termini o espressioni di difficile interpretazione per un lettore di oggi non sono messe in nota, ma integrate direttamente nel testo: un'operazione che, se da un lato estende drasticamente la lunghezza del racconto, consente tuttavia al lettore di fruirne senza interruzioni, dando vita ad un effetto quasi metanarrativo, nel senso che la traduttrice si rivolge come al lettore ri-narrando la storia e spiegando con parole proprie le espressioni meno familiari. Basterà qui citare l'esordio dell'originale a confronto con questa nuova traduzione, che lo supera di oltre il doppio in lunghezza, per comprendere a cosa si fa riferimento con il termine *chōyaku*.

廻れば大門の見返り柳いと長けれど、お歯ぐる溝に燈火うつる三階の騒ぎも手に取る如く、
明けくれなしの車の行来にはかり知られぬ全盛をうらなひて、大音寺前と名は佛くさけれ
ど、さりとて陽気の町と住みたる人の申き、⁹¹

⁹¹ Kan Satoko, Seki Reiko (a cura di), *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei, Meiji-hen 24, Higuchi Ichiyō Shū*, Iwanami shoten, 2001, p.127.

廻ってゆけば、吉原のたったひとつしかない大門の、見返り柳までの道のりはかなりな長さになるけれど、そのぐるりを囲むお歯黒どぶ、そう、遊女が厭になっても何があっても逃げられないようにと掘られたどぶには、三階建ての廓の灯りがこうこうと映って、どんちゃん騒ぎも手にとるように感じられるし、朝も夜もおかまいなしにやってくる車の行き来を見ていたら、ああ、あのなかは、どれぐらい繁盛してるんだろう、きっとものすごいんだろうなって、あれこれ想像してしまう。それに比べてこのあたりは大音寺前って名前がついていていかにも陰気な感じがするけど、ほんとは陽気なところなのよと住んでいる人はみんな言う。⁹²

In particolare, le letture offerte da Kawakami hanno riguardato cinque brani del racconto: l'esordio (I capitolo), la presentazione del personaggio di Midori (III capitolo), la lite alla cartoleria (V capitolo), la conversazione tra Shōtarō e Midori (VI capitolo) e il monologo di Midori (capitolo XV). Durante la lettura, i presenti avevano davanti a sé il testo originale dei brani in questione e potevano dunque confrontare immediatamente le differenze con la traduzione. In questo modo la scrittrice ha inteso riprodurre quel particolare tipo di operazione a letture sovrapposte che ha caratterizzato il suo avvicinamento allo stile di Higuchi Ichiyō. Un'operazione di cui parla anche nella postfazione scritta per il volume della raccolta sopra citata.

Dentro il *futon*, mentre facevo il bagno, camminavo o mangiavo ho continuato a leggerlo. Poi, ho iniziato a confrontarne la lettura con l'originale: ricopiavo, a volte leggevo ad alta voce la traduzione di Matsuura, registrando la mia voce su un nastro, e durante la riproduzione leggevo in silenzio l'originale di Ichiyō. In questa maniera mi divertivo ad accertare a modo mio le differenze fra i due testi, o cosa mai ci fosse fra loro. Così, alla fine, questi due *Takekurabe* sono diventati uno solo dentro di me. E così è tuttora, passati che sono vent'anni.⁹³

Sempre in questa postfazione, intitolata *Takekurabe ni sawaru* (“A

⁹² *Nihon bungaku zenshū* (2015), op.cit., p.7.

⁹³ *Ibid.*, p.525.

contatto con *Takekurabe*”), Kawakami spiega i motivi che l’hanno spinto ad accettare di intraprendere una simile impresa, che arrivando quasi vent’anni dopo l’eccezionale esperimento (e vedremo perché) di Matsuura Rieko, le poneva inevitabilmente la pesante questione se fosse opportuno o meno aggiungere ancora qualcosa. Il superamento di questo dilemma è passato, ci fa sapere Kawakami, attraverso un addentrarsi nel testo con ripetute letture e tentativi di traduzione che l’hanno portata alla volontà di affrontare quell’opera “parola per parola, frase per frase, conoscerla attraverso una lettura diversa da quelle tentate finora”⁹⁴.

Immaginare come scriverebbe Ichiyō se fosse viva oggi; quale stile userebbe per le espressioni di fine frase; come si servirebbe della punteggiatura; in che modo renderebbe in giapponese contemporaneo quegli effetti di rovesciamento del punto di vista narrativo tanto tipici del suo stile; come distinguerebbe il discorso diretto da quello indiretto. Tutte queste problematiche sono state al centro del lungo processo di gestazione affrontato da Kawakami per dare vita al suo *Takekurabe*, un’opera che come poche altre ha continuato, e continua tutt’ora – come dimostra questa recentissima pubblicazione che la presenta in una posizione di primo piano – a stimolare la fantasia di molti scrittori, offrendosi quasi come un laboratorio di eleganza formale attraverso cui raffinare lo stile letterario.

Nel caso di Kawakami, però, l’esito di questo processo è stato molto diverso da quelli tentati fino ad ora, muovendosi, come ci ricorda l’autrice stessa, in una direzione persino opposta, di rottura rispetto ai criteri stilistici dettati dalla stessa Ichiyō.

I giorni si susseguivano fra esperimenti di traduzione, fantasie, domande poste ad una Ichiyō irreale, ipoteticamente viva fra noi.

Alla fine il risultato che ho raggiunto è stato quello di muovermi “quasi del tutto al contrario”. Ho cambiato la distribuzione e la quantità della punteggiatura; dove mi sembrava necessario sono andata a capo; ho inserito direttamente nel testo informazioni che normalmente sarebbero andate in nota. Ho aggiunto soggetti, copule

⁹⁴ Ibid., p.526.

e complementi, oltre a termini che nell'originale non c'erano. Su tutto ho privilegiato il ritmo, omettendo passaggi che mi davano un senso di lentezza. Poiché lo scenario urbano, lo scorrere del tempo e le varie voci che riecheggiano mescolandosi a quella del narratore sono tutti forti pregi di quest'opera, ho pensato fin dall'inizio di non mettere fra virgolette le parti parlate. Però la lingua classica, che Ichiyō deve avere scelto in piena coscienza, ho deciso di renderla con uno stile che sembrasse scritto in linguaggio colloquiale fin dal principio. In una parola ho trascurato quasi tutti i criteri che Ichiyō stessa aveva imposto al suo racconto.⁹⁵

In questo generale rimpasto stilistico operato da Kawakami c'è però una caratteristica che, come lei stessa ricorda nel passo appena citato, accoglie e rinnova la proposta traduttiva di Matsuura Rieko. Questa caratteristica riguarda proprio il modo di trattare il discorso diretto dei personaggi, che nel testo originale si sviluppa sullo stesso piano della voce narrante, senza alcun segno di separazione dal “fondo narrativo”, espressione con cui traduciamo il giapponese *ji-no-bun*.

Personalmente ho accolto con grande interesse questa precisa scelta di Kawakami, ripresa appunto dalla traduzione di Matsuura Rieko, che rappresenta appunto una svolta molto significativa nella storia delle traduzioni e degli adattamenti in lingua giapponese contemporanea della narrativa di Higuchi Ichiyō. Nella traduzione italiana dei racconti *Takekurabe* e *Nigorie*, infatti, ho scelto anch'io di tentare un esperimento in questa direzione. Ed essendosi trattato di una scelta e di una prova non meno travagliate di quelle che Kawakami ricorda nella sua postfazione, ritengo interessante riferire questa mia esperienza, ovvero qual è stato il mio personale “contatto con *Takekurabe*”.

II.2 Due traduzioni: da *Gare d'altezza* a *Schiena contro schiena*

Se ho deciso di iniziare questo capitolo su *Takekurabe* dalla versione

⁹⁵ Ivi.

di Kawakami Mieko, non è solo per la sua recente uscita, o per le particolari soluzioni stilistiche che essa presenta. C'è un'altra caratteristica in comune, infatti, che avvicina in modo per me del tutto inatteso il mio lavoro a quello della popolare scrittrice giapponese, e questa caratteristica è proprio la ricezione dell'opera letteraria di Ichiyō da parte della generazione nata negli anni '70. Come ricordavo prima, Kawakami afferma che il suo interesse per Higuchi Ichiyō ha origine nel *manga*, ovvero nella cosiddetta "subcultura", termine sempre meno adatto a classificare una produzione come quella dei *manga* o degli *anime*, il cui valore artistico è ormai universalmente riconosciuto. La prima serie animata di *Garasu no kamen* esce in Giappone nel 1984 e appena un anno dopo viene già trasmessa sugli schermi televisivi italiani con il titolo "Il grande sogno di Maya".

Il nome "Midōri", pronunciato con un forte accento sulla "o" aperta; quello di Shin'nyo addomesticato in un "Sunyo", apparso forse più ricevibile per un orecchio italiano; lo scrupolo del traduttore nel rispettare il sapore giapponese originale di alcune battute, come nel caso di "Midori non vuole più vedervi!" in luogo di un più naturale "Non voglio più vedervi!": sono solo alcune delle particolarità che mi colpiscono rivedendo ora, a distanza di molti anni, quella serie animata attraverso cui anch'io, alunno di scuola elementare meno che decenne, mi trovavo a venire inconsciamente a contatto con la più celebre opera di Higuchi Ichiyō. E non mi risulta, mi viene qui da aggiungere, che ad un'altra storia tratta dalla letteratura giapponese, sia pure in versione riadattata e ridotta, sia toccato in sorte di raggiungere altrettanta diffusione presso un pubblico di bambini o adolescenti, in paesi "lontani" come l'Italia o la Francia.

Dopo quel lontano primo contatto, tutt'altro che un preciso ricordo, *Takekurabe* svanisce da me per molti anni: il "mio *Takekurabe*" difetta inevitabilmente di quella lunga gestazione che ha portato Kawakami, come lei stessa racconta, ad interiorizzare lo stile di Ichiyō (tanto che possiamo riscontrarne alcune caratteristiche nelle opere del suo esordio letterario). Poi durante l'Università il nome di Higuchi Ichiyō mi appare in quella eccezionale *summa* della letteratura giapponese moderna che è *Dawn to the west* di Donald Keene, dove a questa scrittrice viene dedicato un intero

capitolo, separato da quello riservato alla letteratura femminile. Un'autrice morta ragazza alle soglie del Novecento, con una educazione scolastica di livello elementare (venne ritirata dalla scuola prima ancora di ottenere il diploma) e qualche anno di studio in una prestigiosa scuola di poesia giapponese classica; vissuta in povertà con la madre e la sorella, dopo la morte del padre e del fratello maggiore; acclamata da Mori Ōgai come "autentica poetessa"; definita in seguito "l'ultima donna del vecchio Giappone"⁹⁶. Lasciò alcuni fra i racconti più celebri ed amati della narrativa giapponese moderna, scritti in una lingua ora classica, ora moderna; tra essi, *Takekurabe* e *Nigorie* raccontano i torbidi ambienti dei quartieri del divertimento nella Tokyo agli esordi della nuova era Meiji, la fine e l'inizio di due mondi a paragone fra loro.

E sono proprio il "paragone", il "confronto", due dei termini chiave della sua opera più famosa, a partire dell'enigmatico titolo che accosta i due sostantivi "altezza" (*take*) e appunto "paragone" (*kurabe*), da sempre un autentico rompicapo per i traduttori stranieri. *They compare heights, Teenagers vying for tops, Growing Up, Child's play, Die liebe der kinen Midori, Qui est le plus grand?*, per citare solo alcune delle soluzioni proposte fino ad oggi. Come si vede, la maggior parte dei traduttori ha optato per libere interpretazioni, ed anche quella proposta da me non si allontana da questa tendenza: se per la prima versione, presentata come tesi di laurea, avevo mantenuto il titolo generalmente presente sui manuali di storia della letteratura giapponese in lingua italiana, ovvero *Gare d'altezza*, la scelta definitiva è stata *Schiena contro schiena*. Schiena contro schiena è la posizione che si assume nel confrontare per gioco le rispettive altezze; ma allo stesso tempo è una posizione che costringe a guardare in direzioni diametralmente opposte. Una tale immagine mi è parsa particolarmente efficace per esprimere un concetto che Ichiyō sembra avere molto a cuore. Penso non solo ai rispettivi destini di Shin'nyo e Midori, ma anche alla separazione finale de *La tredicesima notte*, con Oseki diretta a sud e Rokunosuke ad est, o ancora alle "strade diverse" prese da Okyō e Kichi,

⁹⁶ La definizione è del critico Soma Gyofū, *Higuchi Ichiyō ron*, «Waseda bungaku», gennaio 1908.

protagonisti di *Wakaremichi*; e di esempi potrebbero farsene altri.

Ma la scelta di proporre un nuovo titolo non è stata dettata solamente da questi motivi. Considero infatti *Gare d'altezza* e *Schiena contro schiena* due testi di carattere molto diverso. Dopo aver sottoposto il primo di essi ad una revisione generale capitolo per capitolo, nonostante le modifiche, il tono generale della traduzione non è risultato in fin dei conti troppo trasformato. Al contrario, le successive più “invasive” modifiche hanno riguardato proprio la forma narrativa e l'impaginazione, oltre che l'impostazione del tempo della vicenda.

A proposito dell'organizzazione dello stile narrativo, e in particolare della scelta di seguire la lezione di Matsuura Rieko nel non isolare le battute dei personaggi dal resto della narrazione mediante l'uso del virgolettato, ho già accennato nell'introduzione di *Due racconti*, e precisamente in una sezione che ho intitolato “Tradurre uno stile da ascoltare”. Mi soffermerò qui invece su un'altra questione, ovvero quella del tempo del racconto e soprattutto l'uso dei tempi verbali in traduzione.

II.2.1 Sui tempi verbali in *Takekurabe*

Rinviamo al prossimo capitolo l'analisi di alcuni aspetti narratologici in *Takekurabe*, soprattutto in relazione alla distribuzione del discorso narrativo. In questa sezione proponiamo invece un'analisi sull'uso dei tempi verbali impiegati nelle traduzioni di questo racconto in lingue straniere. Prenderò in esame sia le versioni in giapponese contemporaneo sia traduzioni in inglese, francese e tedesco. Riguardo alla traduzione italiana, il tempo dominante prescelto è stato il presente, un tempo verbale “commentativo” e non “narrativo” – per ricorrere alla terminologia proposta del linguista tedesco Harald Weinrich⁹⁷.

In considerazione del fatto che lo stile di Ichiyō, pur presentando un'originalità unica, accoglie in sé numerosi elementi dell'eredità classica, è logico domandarsi se sia giusto ricorrere in traduzione ad una temporalità

⁹⁷ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964). Traduzione italiana *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il mulino, 1978.

verbale anomala come quella del presente narrativo, che inevitabilmente genera effetti in qualche modo “stridenti” rispetto alle modalità narrative classiche delle letterature di area euro-americana. L’uso del presente narrativo si riscontra per lo più in contesti letterari postmoderni⁹⁸; farne uso per rendere un testo letterario della fine dell’Ottocento, potrebbe apparire una forzatura, o per lo meno un tentare di presentare quasi in una veste “sperimentale” (ed anche la mancanza del *quotation mark* potrebbe essere letta in questa direzione) un’autrice che generalmente, soprattutto dal punto di vista dello stile, tende ad essere classificata nell’ambito del pre-moderno. Per quanto mi riguarda ho cercato di attenermi il più possibile ad informazioni presenti del testo, e il risultato è stato che una resa “classica” di questi racconti al passato remoto sarebbe stata del tutto fuori luogo.

Per la sua traduzione in giapponese contemporaneo di *Takekurabe*, Matsuura Rieko scrive una dettagliata postfazione in cui spiega le scelte più significative prese nel corso di questo lavoro esemplare e del tutto unico nel suo genere per la fedeltà nei confronti del testo originale. Trattandosi di considerazioni piuttosto importanti per la nostra analisi, ne riportiamo in traduzione alcuni significativi passaggi.

A proposito dei fine frase, quelli che mi hanno colpito di più sono *ki* e *keri*, ovvero quelli che esprimono rievocazione di eventi, e *tsu* e *nu*, ovvero quelli che esprimono compiutezza di una azione.

Anche traducendo meccanicamente, a parte il *nu*, che come abbiamo visto spesso coincide con un punto o con un *a capo*, quei *ki* inseriti nel bel mezzo di frasi che si prolungano senza interruzione, ogni volta che li incontriamo ci lasciano un'impressione negativa, vuoi per il tono formale, vuoi per la brusca brevità, tanto che vorremmo chiedere alla scrittrice se fosse davvero corretto utilizzarli. Ichiyō stessa ha evitato, in linea di principio, di far seguire questi *ki* da un punto, forse proprio per

⁹⁸ Una sintesi delle occorrenze del presente narrativo si può trovare ad esempio nel ormai celebre saggio di Monica Fludernik (*Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge, 1996), specialmente nel sesto capitolo (“Virgin territories”) nella sezione denominata appunto “The narrative presente”.

smorzarne la rudezza.

Questi *ki*, trasposti in lingua moderna diverrebbero semplicemente dei *ta* o dei *datta*, ma anche in questo caso, ritrovarceli piazzati nel mezzo di frasi lunghe, non può certo piacerci. Al fine di alleviare la pesantezza di questi fine frase, e rafforzare la sensazione che la frase sta continuando, ho integrato espressioni come *(ta) mono/ (ta) koto* (anche se non sempre), le quali, pur non creando problemi stilistici, mi hanno comunque lasciato nell'incertezza che la resa fosse corretta.

[...] nella seconda parte di *Takekurabe*, l'uso del *nu*, il numero dei punti e gli *a capo*, aumentano sensibilmente. Eppure, nel finale, ad essere usati sono proprio *ki* e *keri*, e per di più nell'ultima frase del racconto il verbo è *tsutae kiku* “sento dire (da altri)”, al presente (o meglio alla *shūshikei* “forma conclusiva”, o “del dizionario”). Non sarei in grado di spiegare con chiarezza queste sfumature. Però mi sembra che il passaggio nel finale dai *nu* ai *ki/keri*, e questa forma presente che conclude la storia (per altro con una struttura invertita che fa sì che il lettore non la legga di fatto come frase conclusiva), che insomma questo modo con cui Ichiyō avvolge il tempo, abbiano in qualche modo a che vedere con quella misteriosa commozione che proviamo nel momento in cui finiamo di leggere⁹⁹.

Com'è noto, nel giapponese moderno il fine-frase *ta* ha sostituito pressoché tutti i termini ausiliari che nella lingua classica esprimevano gli aspetti del verbo al passato; ad esempio *ki*, usato per esprimere la reminiscenza di un'esperienza diretta, *keri*, che indica la reminiscenza di un fatto passato appreso in modo indiretto, oppure *tsu* e *nu*, come indicatori dell'aspetto compiuto di una determinata azione. Con il movimento dell'unificazione delle lingue scritta e parlata tutti questi indicatori riferibili al passato o alla compiutezza dell'azione sono stati assorbiti dal fine-frase *ta*, al quale di conseguenza è stata assegnata una “mole di lavoro eccessiva”, per usare una definizione dello studioso e poeta Fujii Sadakazu (1942-)¹⁰⁰.

Nel particolare stile misto di elementi classici e moderni creato da

⁹⁹ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., pp.268-270.

¹⁰⁰ “Oggi il *ta*, dopo la scomparsa dell'antico *ki*, è costretto ad una mole di lavoro eccessivo in qualità di particella ausiliaria designata a farsi carico del passato” (Fujii Sadakazu, *Nihongo to jikan - <toki no bumpō> wo tadoru*, Iwanami Shinsho, 2010, p.189.)

Ichiyō gli ausiliari classici sono ovviamente presenti in forte quantità, soprattutto nelle parti descrittive. Matsuura esprime nel brano sopra citato le difficoltà incontrate nel rendere questi ausiliari avendo appunto a disposizione il singolo fine-frase *ta*. Come vedremo citando alcuni brani della sua traduzione, infatti, Matsuura, pur traducendo le espressioni classiche in lingua moderna, evita di concludere le frasi con il segno del *maru*, facendole proseguire con l'ordine e il ritmo dell'originale. È facile immaginare che in un esperimento del genere, gestire un elemento come *ta*, usato appunto in fine di frase, risulta un'impresa assai ardua. Un espediente escogitato da Matsuura per superare questo ostacolo, è stato quello di aggiungere alla particella altre espressioni come *mono* o *koto*, le quali potevano garantirle una "autonomia" sufficiente a non interrompere la successione dei periodi.

Un esempio di questa tecnica lo troviamo già all'inizio del racconto in quell'esordio già citato sopra. Riportiamo solo la frase che ci interessa.

大音寺前と名は仏くさけれど、さりとは陽気の町と住みたる人の申き、¹⁰¹

Frase resa da Matsuura nel seguente modo:

大音寺前と名前は仏臭いけれど、それはそれは陽気な町と住んでいる人は言ったもの、

102

L'espressione *itta mono*, seguita da una pausa semplice che indica continuità con la frase successiva (sebbene a noi contemporanei il contesto suggerirebbe senz'altro la presenza di un punto fermo), corrisponde nell'originale a *mōshiki*, espressione in cui l'ausiliare *ki* esprime un ricordo personale, offrendo l'indicazione che la voce narrante ha ricevuto in modo diretto l'informazione che quel luogo, nonostante il sapore di religiosità dato dal nome, è molto animato: glielo ha riferito, insomma, una persona che abita lì.

Difficile stabilire con certezza, avverte la stessa Matsuura, se una

¹⁰¹ Higuchi Ichiyō shū, op.cit., p, 127.

¹⁰² Takekurabe – Gendaigoyaku, op.cit., p.9.

soluzione come quella sperimentata da lei riesca a rendere fedelmente tutte le informazioni convogliate in quel semplice *ki*, che il moderno fine-frase *ta*, con la sua ambigua multifunzionalità non riesce più a tradurre in tutte le sue sfumature.

Come si vede Matsuura è riuscita però a mantenere pressappoco la stessa lunghezza della frase originale, ottenendo così di preservarne in modo soddisfacente anche il ritmo. Si può immaginare come la cosa risulti invece tutt'altro che semplice in una lingua straniera. Portiamo qualche esempio per osservare come la presenza dell'ausiliare *ki* in questa "scomoda" posizione, e in questo particolare contesto, generi notevoli difficoltà interpretative soprattutto in relazione al problema del tempo verbale da attribuirgli. Ricordiamo che ci troviamo all'inizio del primo capitolo, nell'originale siamo alla seconda o terza riga di testo; la voce narrante sta compiendo una descrizione "in presa diretta" dell'ambiente e degli elementi che lo identificano inequivocabilmente come una zona nelle immediate vicinanze di Yoshiwara: il grande portale, il salice, il canale cosiddetto "Nerofumo", il grande traffico di vetture che accompagnano i clienti al quartiere o li riportano via.

Though this street goes by the name of Daionji-mae (Entrance of Daionji Temple), a man who once lived there told me that it was not so gloomy a street as its Buddhistic name would seem.¹⁰³

Questa citazione è tratta dalla seconda delle traduzioni integrali esistenti in lingua inglese del racconto, seguita a quella di Edward Seidensticker del 1956¹⁰⁴ – risale invece al 1930 *They compare Heights* del neozelandese William Maxwell Bickerton, un compendio della storia, accompagnato dalla traduzione di alcuni brani¹⁰⁵. La traduzione è opera del giapponese Nobunaga Seizō ed è intitolata *Teenagers Vying for Tops*. La

¹⁰³ *Takekurabe* (Teenagers Vying for Tops) – *Nigorie* (In the Gutter) by Ichiyo Higuchi, translated by Seizo Nobunaga, The Information Publishing Ltd., 1953, p.1.

¹⁰⁴ *Modern Japanese Literature*, edited by Donald Keene, New York Grove Press, 1956.

¹⁰⁵ *Two Stories by Ichiyo*, in «The Transaction of the Asiatic Society of Japan», second series, vol. VII, dicembre 1930, pp. 120-137.

parte in corsivo evidenzia la traduzione relativa al verbo *mōsu* (dire) accompagnato dall'ausiliare *ki*. Il traduttore, prendendo alla lettera il significato dell'ausiliare, fa dire alla voce narrante, personificata esplicitamente in un "io" (*told me*), che le considerazioni relative al nome della zona gli sono state riferite da qualcuno che "un tempo" ha abitato lì. Anche l'ausiliare *tari* presente alla *rentaikei* nel composto *sumitaruhito* viene interpretato come indicatore di aspetto compiuto (una funzione che di fatto ha) e non nel suo aspetto durativo.

Dunque in un contesto di narrazione al presente, ovvero la descrizione di una zona urbana colta dalla voce narrante come in un *reportage*, abbiamo un'improvvisa incursione nel passato: come dire, "questa zona non *era* così tetra come farebbe sembrare il suo nome buddista, me lo ha detto un uomo che una volta ci viveva". La cosa si potrebbe facilmente archiviare classificandola come una scelta poco felice del traduttore, ma in realtà l'equivoco, se di equivoco si tratta, è causato proprio da quell'ausiliare *ki* in fine di frase, tanto scomodo da gestire che Matsuura vorrebbe chiedere a Ichiyō stessa se fosse proprio sicura di usarlo a quel modo. Del resto la scelta di Nobunaga rimane un caso isolato, dal momento che, con modalità differenti, gli altri traduttori hanno evitato di creare in questo punto del racconto un simile distanziamento temporale¹⁰⁶.

Se la narrazione fosse al passato sarebbe sufficiente ricorrere alla vaghezza di un tempo come l'imperfetto italiano con qualcosa come "diceva la gente che lì ci abitava". Il passato prossimo può rendere l'aspetto compiuto, ma allo stesso tempo ci invita a collocare temporalmente l'enunciato

¹⁰⁶ Come mostra il brano di Kawakami precedentemente citato, la più recente versione in giapponese contemporaneo si mantiene saldamente ancorata al presente. Enchi Fumiko opta invece per la forma in *-teiru* al passato ("*sumitsuiteiru hitobito wa itteita*"), mentre Akiyama Sawako propone un *kokoni sundeiru hito wa iu no datta*; due soluzioni che mostrano come il giapponese riesca ad integrare la forma in *-ta* anche in una narrazione al presente senza creare grandi problemi di coerenza. Il discorso è molto diverso per le lingue dell'area euro-americana, di cui qui ci occupiamo, nelle quali una certa coerenza nell'uso dei tempi verbali, specialmente nel modo classico di intendere la narrazione, è d'obbligo. In *Growing up* di Seidensticker e in *Qui est le plus grand?* di André Geymond i tempi vengono mantenuti al presente; Oscar Benl nella sua traduzione tedesca utilizza il *Perfekt* ("Jemand, der dort wohnt, *hat* einmal *gesagt*...", "Qualcuno che ci vive ha detto una volta..."). In fine l'uso del futuro in funzione epistemica scelto da Danly, (e che anch'io ho adottato nella mia traduzione) ("but those who live in the area *will tell* you it's a lively place").

ricorrendo a indicazioni assenti nel testo, come infatti avviene nella traduzione di Nobunaga (*a man who once lived there*), o in quella tedesca di Benl (*hat einmal gesagt*).

Soprattutto per il capitolo iniziale del racconto, la mia traduzione italiana privilegia il fattore del ritmo narrativo. La frase che ho scelto per rendere questo passaggio è “la gente di lì vi dirà”: seppure nella sua funzione cosiddetta “epistemica”, il tempo verbale è al futuro. È evidente che una simile scelta costituisce una significativa deviazione dalla “grammatica” del testo. Allo stesso tempo però l’accento tronco tipico del futuro ci garantisce di riprodurre la forte pausa ritmica presente in quel preciso punto del testo.

Anche in tempi recenti diversi studiosi si sono espressi a proposito dell’ausiliare *ki* spiegando che esso non ha alcuna relazione con i tempi passati dell’inglese o di altre lingue di area euroamericana.

Non è questo il luogo per addentrarsi in questo complesso problema, quindi ci limiteremo ad alcuni esempi. Il già citato Fujii Sadakazu dichiara quanto segue riguardo all’uso del tempo nelle narrazioni giapponesi classiche:

Il tono dominante delle narrazioni giapponesi antiche è scritto in un “non-passato” (*hi-kako*). Gli avvenimenti si susseguono di istante in istante in una temporalità presente. Qualcosa che somiglia molto al guardare un film o un video su uno schermo a cristalli.¹⁰⁷

Il *Taketori monogatari* o il *Genji monogatari* non sono affatto ‘letteratura in forma passata’. Sul fatto che in giapponese ci sia una letteratura che predilige il tempo ‘presente’, vi sono probabilmente opinioni divergenti, per questo mi limito a parlare di un ‘non-passato’. Le narrazioni giapponesi classiche sono formate sulla base di uno stile ‘non-passato’.¹⁰⁸

Un altro studioso che si è occupato di questo problema è Kumakura

¹⁰⁷ Fujii Sadakazu, *Nihongo to jikan - <toki no bumpō> wo tadoru*, Iwanami Shinsho, 2010, p.184.

¹⁰⁸ Ibid., p.186.

Chiyuki. Queste sono due citazioni dal suo illuminante saggio “L’originalità e la forza espressiva dei giapponesi – scoperta di un nuovo ‘io’”

Il tempo nelle narrazioni scritte in giapponese non viene uniformato dai tempi passati nel racconto al passato, come avviene nella letteratura occidentale, ma descritto come se si manifestasse davanti agli occhi, come il tempo che scorre nei film o in televisione. [...] Nel giapponese non esistono i tempi verbali delle lingue occidentali, presentati oggettivamente sulle linee del passato, del presente e del futuro. Questo però non significa che il giapponese non distingua il passato dal futuro; il passato e il futuro sono espressi portandoli al presente del parlante (il narratore). Perciò il presente di questo parlante non possiede oggettività come nelle lingue occidentali e non si può metterlo sullo stesso piano del tempo fisico di un orologio. Nella narrativa occidentale gli avvenimenti della storia devono essere collocati in un tempo anteriore a quello in cui viene condotta la narrazione; da questa logica consegue che il passato è il tempo della narrazione. Differentemente il tempo della narrativa giapponese è un presente psicologico che rivive nella coscienza del narratore.¹⁰⁹

Il problema inoltre non si limita alla lingua classica. Come spiega anche Yanabu Akira la forma sintattica della frase che termina in *ta* (...*wa...ta*) è stata creata in epoca moderna attraverso le traduzioni sulla base delle costruzioni occidentali “soggetto-predicato”. Le forme in *ta* utilizzate in molti casi nel parlato quotidiano – Yanabu porta l’esempio delle cronache sportive, in cui espressioni come *uchimashita* (lett. “ha battuto”), o *picchaa nageta* (lett. “il lanciatore ha lanciato”), che nelle cronache in lingua inglese andrebbero al presente diventando rispettivamente qualcosa come “he swings”, “the pitcher throws” – non corrispondono a forme verbali passate (*kakokei*), né compiute (*kanryōkei*), ma, se proprio vogliamo, presenti (*genzaikei*). Il fine-frase *ta* usato nella lingua di oggi, insomma, non è in sé un indicatore del tempo passato:

Di per sé *ta*, in particolare nel parlato, non è né presente, né passato. È diverso dalle

¹⁰⁹ Kumakura Chiyuki, *Nihonjin no hyōgenryoku to kosei – atarashii “watashi” no hakken*, Chūkō Shinsho n.997, 1990, pp.40-41.

forme compiute dei verbi occidentali. Trasferire i verbi (*tenses*) occidentali così come sono e adattarli alla lingua giapponese è sostanzialmente impossibile.¹¹⁰

Va da sé che la stessa “impossibilità” la incontrano anche coloro che si trovano a dover tradurre le temporalità del giapponese in altre lingue e dunque scegliere, fra quelli disponibili, i tempi che meglio si adattano a renderle. Per tornare all’uso del presente che ho usato nelle mie traduzioni dai racconti di Higuchi Ichiyō riporto un’altra considerazione di Yanabu Akira riguardo alla mancanza di un nesso diretto tra l’ausiliare moderno *ta* e l’espressione del tempo passato.

Ad esempio nella frase “ieri l’ho incontrato” (*kinō kare ni atta*), il tempo passato non dipende tanto dal fine-frase *ta*, quanto dall’indicazione “ieri” (*kinō*). Nelle lingue occidentali il tempo passato viene reso evidente dalla coniugazione verbale in sé. Questa differenza è importante, e l’idea di giudicare la grammatica giapponese sul modello dei tempi verbali occidentali va radicalmente riconsiderata. Anche nel cinese o nell’indonesiano il tempo viene espresso attraverso avverbi. Il giapponese non è forse più vicino a questo criterio?¹¹¹

Questa considerazione si ricollega direttamente al motivo principale che mi ha spinto ad usare il presente come tempo principale per le traduzioni italiane di *Takekurabe* e *Nigorie*. Tale motivo, infatti, non risiede tanto nella “grammatica”, quanto nel particolare modo in cui viene condotta la narrazione in base alle indicazioni temporali presenti nei testi. In *Takekurabe* è il primo capitolo a suggerirci, in modo a mio avviso evidente, che la vicenda è narrata da una voce che segue, vorrei dire “riprende”, i singoli avvenimenti da vicino, nel momento in cui questi si svolgono. Il primo capitolo del racconto è quasi interamente costituito da una lunga introduzione dove il lettore viene fatto calare nello spirito della storia attraverso una giustapposizione di brevi scene di vita quotidiana. Questa

¹¹⁰ Yanabu Akira, *Kindai Nihongo no Shisō – Hon’yaku buntai seiritsu jijō*, Hōsei Daigaku Shuppan Kyoku, 2004, p.84.

¹¹¹ *Ibid.*, p.94.

“giustapposizione” di episodi non è, come potrebbe apparire in un primo momento, guidata semplicemente dal caso. Esistono infatti una direzione ed una finalità ben precise: se all’inizio le figure descritte sono anonimi personaggi di varie età, ma in generale adulti, l’oggetto dell’osservazione si sposta sempre più sugli adolescenti e i bambini, per arrivare alla meta finale di questa lunga “carrellata”, ovvero la scuola. È a questo punto, siamo alla fine del capitolo, che viene presentato il nome di uno dei protagonisti, Shin’nyo.

多くの中に龍華寺りうげの信如とて、千筋となづる黒髪も今いく歳とせのさかりにか、やがては墨染にかへぬべき袖の色、発心は腹からか、坊は親ゆづりの勉強ものあり、¹¹²

Tra i molti studenti c’è un certo Shin’nyo del tempio Ryūge. Presto taglierà completamente i suoi bei capelli neri e, ancora nel fiore degli anni, indosserà l’abito scuro. Non si può dire se desideri davvero abbracciare la vita monastica; ma di certo è un giovane con una singolare attitudine allo studio, come si addice al futuro erede del priore di un tempio.¹¹³

Come si vede anche da questa breve citazione, il testo giapponese mostra una continua “fuga” di una frase verso la successiva con l’unico segno grafico del *ten* (、) a scandire le pause tra l’uno e l’altro segmento. Questo continuo rinvio della forma verbale conclusiva ci impedisce di decidere con certezza a quale forma verbale affidarci, e per avere qualche elemento in più dobbiamo correre fino al termine del capitolo.

藤本信如ふじもとまのぶゆきと訓よみにてすませど、何処どこやら釈といふたげの素振なり。¹¹⁴

Il suo nome, letto alla giapponese, suona: Fujimoto Nobuyuki, eppure non sarebbe affatto sconveniente se qualcuno si rivolgesse a lui con un Reverendo, o qualcosa di

¹¹² *Higuchi Ichyō shū*, op.cit., pp.129-130.

¹¹³ *Due racconti*, op.cit., pp.53-54.

¹¹⁴ *Higuchi Ichyō shū*, ibid., p.130.

simile.¹¹⁵

L'ausiliare *nari*, è seguito da una pausa forte, il *maru* (。), che chiude il capitolo, ed è al presente, come troviamo conferma anche nella traduzione di Matsuura Rieko (*soburi dearu*). A stabilire la forma verbale più adatta potrebbero aiutarci alcune indicazioni temporali più esplicite presenti nel testo, ma anche queste, come nel caso di *sore wa mukashi, ima wa* (“Ma questa è acqua passata. Adesso...”¹¹⁶), non fanno che confermarci che la narrazione è condotta nel suo svolgersi momento per momento, in un tempo che se non vogliamo definire esplicitamente “al presente”, corrisponde di certo ad un “non-passato”, per ricorrere alla terminologia vista sopra proposta da Fujii Sadakazu.

Nella prima traduzione del racconto avevo scelto di adottare la forma che mi appariva più “naturale” per un racconto da presentare in lingua italiana. A questo punto i tempi verbali passavano all'imperfetto (“Tra i molti studenti *c'era* un certo Shin'nyo”), lasciando il lungo brano introduttivo sullo sfondo e mettendo progressivamente in rilievo gli eventi della trama principale. Nei capitoli successivi, il passato remoto aumentava ancora di più la distanza con la situazione iniziale, seguendo uno schema classico in molti romanzi della nostra letteratura, in cui si osserva una descrizione iniziale al presente, una zona di “transizione” all'imperfetto e infine i fatti narrati al passato remoto.

Per fare riferimento al più classico degli esempi, pensiamo all'esordio dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Il celeberrimo *incipit* “Quel ramo del lago di Como, che *volge* a mezzogiorno” è naturalmente al presente, in quanto relativa ad un luogo che è così ora, come al tempo del racconto e a quello della storia. Il tempo presente viene mantenuto per tutto il lungo paragrafo iniziale, fino a quando viene introdotto il primo personaggio del romanzo. A questo punto si passa all'imperfetto.

Per una di queste stradicciole, *tornava* bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla

¹¹⁵ *Due racconti*, ibid., p.54.

¹¹⁶ Ivi. L'espressione precede di poco la chiusa del capitolo.

sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra...¹¹⁷

L'indicazione temporale è precisa (anno, mese, giorno e momento del giorno) e di conseguenza anche il tempo verbale cambia, per il momento all'imperfetto, adatto a descrivere il personaggio in una delle sue azioni quotidiane. Giunto il momento di calare completamente il lettore nel vivo dei fatti narrati, si passa finalmente al passato remoto:

Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, *giunse* a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinnanzi: e così *fece* anche quel giorno.¹¹⁸

Questo capitolo iniziale del romanzo manzoniano ci mostra uno schema narrativo di cui si potrebbero citare infiniti esempi. Niente di più lontano da *Takekurabe*, che pure potrebbe mostrare una progressione narrativa affine: descrizione del luogo, presentazione di uno dei personaggi principali, racconto degli eventi della storia. Quello che manca in modo evidente è lo stacco temporale, in una totale assenza di indicazioni di tempo che possano permetterci di adottare forme verbali al passato.

Il capitolo VIII presenta per molti aspetti una struttura analoga al primo, dal momento che è caratterizzato quasi per intero da una descrizione di brevi scene di vita quotidiana nei dintorni di Yoshiwara. Solo verso la fine la narrazione ritorna ai fatti principali, anche in questo caso senza alcun particolare riferimento temporale.

すそ みるめ 裾に海草のいかがはしき 乞食さへ門には立たず行過ぎるぞかし、容きりよう貌おんなだゆうよき女かき太夫の筈に
かくれぬ床ゆかしの頬ほを見せながら、喉のど自慢、腕うで自まんあれあの声このまちを此町には聞かせぬが憎し
と筆やの女房した舌うちして言へば店先に腰をかけて往来を眺めし湯がへりの美登利¹¹⁹、

¹¹⁷ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Oscar Mondadori, 1990, p.9.

¹¹⁸ Ivi.

¹¹⁹ *Higuchi Ichiyō shū*, op.cit., pp.154-155.

Statene certi, anche il più cencioso e losco dei mendicanti, giunto al cancello tirerà via senza fermarsi! Una cantante dal bell'aspetto, con un cappello di paglia che lascia intravedere solo le guance delicate, passa cantando e suonando in modo superlativo. La signora della cartoleria fa schioccare la lingua: ...ma guarda! Che peccato non poterla ascoltare anche qui dalle nostre parti! Midori è appena tornata dal bagno e siede di fronte al negozio a guardare i passanti.¹²⁰

Al termine della prima frase l'espressione di fine frase *zokashi* sottolinea un commento da parte della voce narrante, fungendo in qualche modo da perno tra la chiusura del lungo brano descrittivo precedente e l'episodio successivo. Senza alcun cambio di paragrafo, né tantomeno segni interpuntivi di carattere diverso dai precedenti o i successivi, ritroviamo i personaggi della storia descritti in un breve episodio che mette, una volta di più, Midori al centro dell'attenzione generale. Anche qui non troviamo alcuna indicazione temporale che possa giustificare l'impiego di un tempo verbale diverso dal presente.

In lingue che, come l'italiano, impongono la scelta di una forma verbale da utilizzare con relativa coerenza e continuità nel corso della narrazione, la scelta del tempo narrativo è fondamentale. Ma questa scelta non riguarda solamente un aspetto per così dire esteriore, senza alcuna attinenza con il contenuto della narrazione; il cui tono generale cambia invece sensibilmente a seconda della forma verbale utilizzata, in particolar modo se questa forma verbale non appartiene ai cosiddetti tempi "narrativi", ma a quelli "commentativi". Il presente indicativo è uno di questi, e opportunamente sfruttato può permetterci di conferire una tensione tutta particolare alla narrazione, eliminando le distanze e mostrando gli eventi come colti in presa diretta.

Fino ad oggi, però tale possibilità sembra essere stata considerata solo in modo parziale (e in certi casi rifiutata) dai traduttori di Ichiyō. A parte il caso di Shimoi Harukichi che vedremo più in dettaglio nel capitolo su *Nigorie*, molti traduttori hanno preferito per lo più conferire al testo un tono

¹²⁰ *Due racconti*, op.cit., p.84.

familiare alle narrazioni di area euro-americana.

Among the many students at the Ikueisha was Nobuyuki of Ryūge Temple. In time, his thick, black hair *would be shorn*, and he *would don* the dark robes of a priest. It may well *have been* his own choice, and then again perhaps he *had resigned* himself to fate. His father *was* a cleric, and already like his father Nobu *was* a scholar.¹²¹

Among them, Nobu of the Ryugeji Temple. His thick black hair will one day be shaved, and his clothes changed for the black of the priest. ...Perhaps it *was* by his own choice, perhaps he *was* only reconciled to what *had* to be. In any case he *was* a student like his father.¹²²

Questi brani sono tratti da due traduzioni inglesi di *Takekurabe*. L'ultima in ordine di tempo (*Child's Play*), corrispondente alla prima citazione, è quella di Robert Lyons Danly, inserita nel volume *In the Shade of Spring Leaves*, del 1981. La seconda citazione è invece tratta dalla traduzione di Edward Seidensticker (*Growing Up*), inclusa nella raccolta curata da Donald Keene, *Modern Japanese Literature*¹²³. Come si può vedere

¹²¹ Danly (1981), op.cit., p.256.

¹²² *Seidensticker* (1956), op.cit., p.72. Nella traduzione di Seizō Nobunaga cui accennavamo sopra, a questo punto si è già compiuto il passaggio al passato narrativo, che precisamente avviene quando viene menzionato la prima volta l'istituto Ikueisha. Più avanti, tuttavia, alcune incursioni nel presente mostrano l'impossibilità di affidarsi per tutta la narrazione ad un generico passato di cui il testo non fornisce alcun dato oggettivo, come in "He *is* fifteen, and *is* of average height with his hair close-cropped like their boys. However, *he looked* somewhat uncommon..." (Nobunaga (1960), op.cit., p.3).

¹²³ Esiste un articolo dello studioso Sakakibara Richi in cui queste due traduzioni (rispettivamente definite "Testo S" e "Testo D") vengono messe a confronto con il "testo H" (l'autore usa l'edizione uscita per Chikuma Shobō nel 1974), ovvero una delle versioni di *Takekurabe* cui oggi facciamo riferimento. Il cosiddetto "testo originale" di *Takekurabe*, spiega infatti Sakakibara, essenzialmente non esiste – non è quello presentato nelle edizioni commentate e a volte rimodernate a cui facciamo oggi riferimento, ma nemmeno il testo rimaneggiato uscito sulla rivista *Bungakkai*, e persino il manoscritto originale, come noto sottoposto a diverse riscritture, può considerarsi a tutti gli effetti l'unica versione originale. Dopo tali considerazioni lo studioso passa a prendere in analisi l'esordio del racconto nelle due traduzioni, uscite a quasi trent'anni l'una dall'altra. Se la versione di Danly risulta più vicina a quella che oggi teniamo per "originale" (lo dimostra in primo luogo una maggiore attenzione agli espedienti retorici o ai giochi di parole), questo non significa che essa sia essenzialmente e implicitamente "migliore" o più "fedele" di quella di Seidensticker. Va considerato innanzitutto il periodo storico che ha reso possibile realizzare un'opera completa su Ichiyō come *In the Shade of Spring Leaves*, cosa che non sarebbe stata possibile negli

le due traduzioni presentano alcune somiglianze, anche se la versione più recente di Danly, anche a giudicare dalla maggiore lunghezza, appare più esplicativa e fornisce al lettore alcuni elementi in più, specialmente di carattere descrittivo. Vogliamo notare qui l'uso dei tempi verbali. Se la versione di Danly, al presente fino a questo punto del testo, passa immediatamente alle forme passate (*past simple, present perfect, past perfect*), separando decisamente il lungo brano introduttivo dall'inizio vero e proprio della vicenda, il testo di Seidensticker esita a compiere questo passaggio. La prima frase è addirittura priva di forme verbali; la successiva mantiene ancora il *present simple*; prima di passare alle forme passate si nota anche un ulteriore momento di esitazione rappresentato visivamente dai puntini di sospensione.

Il confronto fra queste traduzioni mostra in modo abbastanza chiaro la presenza di una forzatura originata dalla esigenza di creare uno scarto temporale inesistente nel testo originale. Questo infatti, come abbiamo visto, non fornisce, a questo punto della storia, elementi sufficienti a collocare temporalmente l'entrata in scena del personaggio di Shin'nyo. La decisione è dettata puramente da un'esigenza del testo di arrivo: in questo caso quella di riprodurre lo schema letterario classico visto sopra nell'esempio dei *Promessi sposi*, ovvero introduzione descrittiva di un ambiente al presente, e poi trasferimento dei tempi al passato per presentare personaggi ed eventi della vicenda.

anni Cinquanta, ovvero quando uscì *Growing up* di Seidensticker, non in una edizione autonoma, ma all'interno della raccolta di racconti giapponesi moderni curata da Donald Keene. Nemmeno il "testo H" è però completamente immune da critiche di "infedeltà". Ad esempio, in una nota al testo c'è scritto chiaramente che il consultorio (*kensaba*) è uno spazio riservato alle prostitute istituito nell'anno 21 dell'era Meiji; ma non viene detto che già dai primi anni dell'era Meiji la sua gestione cambia completamente rispetto al periodo Edo e che dunque il sistema di Yoshiwara in cui Midori viene imprigionata è un sistema gestito dallo Stato. La stessa ambiguità si trasferisce ovviamente anche nelle traduzioni inglesi (D: *the hospital*; S: *the medical station*). Di conseguenza tutti e tre i testi trascurano allo stesso modo di chiarire questa linea di confine tra il sistema di Yoshiwara in epoca Edo e la sua riorganizzazione in epoca Meiji. Sakakibara conclude che "tra le versioni H, S e D, noi che le leggiamo, e il 'testo originale' di *Takekurabe*, esiste una medesima lontananza". Ma è proprio questo che ci permette di arrivare attraverso la traduzione ad un incontro con un'alterità lontana da noi a livello temporale, spaziale e linguistico; e quello che continua a rendere necessario l'atto del tradurre. (Sakakibara Richi, *Gengokan hon'yaku wo meguru gensetsu hensei – Takekurabe, "Growing up". "Child's Play" wo shiza toshite*, in «Nihon Kindai Bungaku», 64, 15 ottobre 2000).

Rispetto all'inglese, la lingua italiana presenta un sistema verbale più complesso che prevede fra l'altro, specialmente in ambito letterario, l'impiego del passato remoto, il quale contribuirebbe a dare l'impressione di un divario temporale ancora più ampio tra lo sfondo ambientale dell'introduzione e la narrazione degli eventi in sé. Lo stesso problema lo ha anche la lingua francese e questo fatto sembra non essere passato inosservato al traduttore André Geymond, che pubblica nel 1993 la prima versione francese di *Takekurabe*, con il titolo *Qui est le plus grand?*. Anche in questo caso citiamo il passaggio in cui viene introdotto il personaggio di Shin'nyo evidenziando in corsivo le forme verbali utilizzate.

Parmi eux, *il y a* Shinnyo du temple Ryûge. Sa chevelure noire *est* maintenant abondante et bien lisse, mais combien de temps *restera-t-elle* à l'apogée de sa beauté? La couleur de ses manches, qui *doivent* bientôt être teintées en noir, *correspond-elle* à sa vocation? En tout cas, le garçon *a hérité* de l'ardeur au travail de son père.¹²⁴

In questo caso notiamo che l'uso di tempi commentativi come il *présent* e il *passé composé* viene preferito alla soluzione più "naturale" dei tempi narrativi corrispondenti (*imparfait* e *plus-que-parfait*). La forma presente viene mantenuta anche all'inizio del secondo capitolo con la descrizione delle festività dedicate al tempio Senzoku ("Le 20 août a lieu la fête du sanctuaire Senzoku"), laddove le traduzioni inglesi citate sopra avevano già abdicato all'uso narrativo del *past simple* ("The Festival of Senzoku Shrine was set for the twentieth of August", (Danly, p.256)).

La traduzione tedesca di Oscar Benl, *Die Liebe der klinen Midori*, presenta anch'essa una scelta analoga, mantenendo il *Präsens* per tutto il primo capitolo. Citiamo il passaggio in questione.

Unter diesen Kindern *befindet* sich nun auch Shinnyo vom Ryugeji-Tempel. Wie lange *mag* ihn sein reiches, schönes Haar, über das seine Eltern oft liebevoll streichen, noch schmücken? Er wird sicher Entschluß *ist*, auf Buddhas Pfad zu wandeln? Er *ist*

¹²⁴ André Geymond, *Qui est le plus grand?*, Editions Philippe Picquier, Arles, 1993, p.20.

jedenfalls, bestimmt ein Erbe seines Vaters, ungeheuer fleißig.¹²⁵

Più avanti però, nel momento in cui ci troviamo di fronte ad un'azione "drammatica" (Chōkichi che, due giorni prima della festa, si reca da Shin'nyo per convincerlo a parteggiare per la sua banda), anche la traduzione francese opta per la forma passata.

Cela se *passait* le 18 en fin de journée. Tout en chassant les moustiques importunes qui *voltigent* près du visage lorsqu'on parle, il *traversa* d'un pas pesant le jardin du temple Ryūge, où poussent en abondance les touffes de bambou, et, *arrivé* à la chambre de Shinnyo, *demanda*¹²⁶

“Ciò accadeva il 18 alla fine della giornata” è la soluzione scelta per rendere il giapponese *jūhachi nichi no kure chikaku* (“Il 18 verso il tramonto,”). Immediatamente prima di questa semplice indicazione di tempo il testo originale ci presenta alcune riflessioni interiori di Chōkichi (su cui torneremo nel prossimo capitolo) in cui il personaggio esprime i propri timori di insuccesso per la festa ormai imminente. Nel passaggio Chōkichi dice esplicitamente “*matsuri wa asatte*” (“la festa dopodomani”), precisazione che ci suggerisce come la successione narrativa degli eventi sia progressiva e come personaggio e narratore si trovino su un identico piano temporale. Il motivo di tale scelta nella versione francese va riferito, ci sembra, ad esigenze di carattere puramente formale: una scena di questo genere, che comporta lo sviluppo di un'azione drammatica (Chōkichi si reca da Shin'nyo attraversando un folto boschetto di bambù infestato di zanzare), a livello narrativo non rientra nelle pertinenze di un tempo “commentativo” come il presente. È la narrazione di un fatto, e non più la descrizione di uno sfondo. In un momento come questo per attenersi alla formula narrativa “ortodossa” (almeno quella di area euro-americana) si impone la necessità di “costruire”

¹²⁵ Oscar Benl, *Die Liebe der kleinen Midori. Japanische Liebesgeschichten*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1968. (Prima edizione: Nymphenburger Verlags Handlung GmbH., München, 1965), p.118.

¹²⁶ Geymond (1993), op.cit., p.24.

uno scarto temporale. Al contrario lo stile narrativo giapponese non incontra alcuna anomalia nel presentare gli eventi “in presa diretta”, nel loro stesso avvenire, e dunque con una temporalità che corrisponde al nostro tempo presente.

Anche la traduzione tedesca a questo punto della vicenda utilizza la forma più consona alla narrazione in senso classico, ovvero il *Präteritum*: “Und so *ging* er kurz vor der Abendstunde des achtzehnten Tages...”¹²⁷ (“e così andò, verso la sera del giorno diciotto...”). Nella traduzione di Benl però il passaggio avviene ancora prima. Il secondo capitolo di *Takekurabe* si apre, come diversi altri, con una considerazione di carattere generale sulla vitalità degli adolescenti in competizione tra loro durante le festività. Subito dopo si torna alla vicenda principale con la presentazione del personaggio di Chōkichi impegnato nei preparativi della prossima festa del 20 di agosto.

Der wilde, unbändige Anführer der »Bande der Hinterstraße«, wie sie sich selber nennen, hieß Chokichi oder einfach Cho, er *war* sechzehn Jahre alt.¹²⁸

Il *Präteritum* “*war*” si renderebbe in italiano con un imperfetto “*aveva* sedici anni”. Salvo brevi intermezzi in cui ricompare il *Präsens*, la traduzione di Benl continua con questa temporalità per tutto il racconto.

La traduzione di Geymond prosegue invece per alcuni capitoli con l’alternanza, vista nelle precedenti citazioni, fra le forme verbali presenti e quelle passate. Notiamo che in alcuni casi la costruzione dello scarto temporale viene condotta in modo meno sottile di quello mostrato sopra. Questo brano è il finale del terzo capitolo.

Ainsi prennent fin les délibérations. Shōtarō est chargé d’acheter le matériel qui manque et il est amusant de le voir courir en sueur dans toute les directions.

*Lorsque enfin la veille de la fête arriva, la nouvelle se répandit jusqu’au Faubourg.*¹²⁹

¹²⁷ Oscar Benl (1965), op.cit., p.120.

¹²⁸ Ibid., p.119.

¹²⁹ Geymond (1993), p.33.

È con il quinto capitolo che le forme dei tempi narrativi al passato iniziano ad essere impiegate in modo preponderante rispetto al *Présent*. Man mano che ci avviciniamo alla metà del racconto, infatti, le parti descrittive lasciano sempre più il posto all'azione. E il quinto capitolo è proprio quello in cui si racconta la lite alla cartoleria, uno dei momenti di maggiore intensità drammatica dell'intera storia. Anche il traduttore francese sente qui il bisogno di ricorrere alle forme del passato, sebbene all'inizio dello stesso capitolo i tempi siano ancora al presente. L'occasione per originare il distanziamento temporale la offre la scena in cui Sangorō e Midori si dirigono di corsa alla cartoleria, ma ad un tratto si separano perché la protagonista non riesce a tener dietro al ragazzo.

Sangoro, sans meme lui repondre, *saisit* sa manche et *commence* à courir. En colére elle le *rabroue*:

«Je suis à bout de souffle, la poitrine me fait mal... Si tu es si pressé, fais comme tu veux. Va-t'en tout seul!»

C'est ainsi qu'ils *parvinrent* séparément chez la papetière. Lorsque Midori *arriva*, Shōta *devait être* a peu près au milieu de son dîner.¹³⁰

Alla fine del discorso diretto di Midori il testo dice solamente *wakarewakare no tōtatsu*, espressione che potremmo rendere anche con un semplice participio passato: “arrivati ognuno per conto suo,”. In ogni caso anche questa volta nel testo originale non vi è traccia di espressioni che possano suggerire un distanziamento temporale dei fatti che si stanno per raccontare (la lite alla cartoleria). Gli eventi vengono piuttosto colti nel loro divenire istante per istante e presentati al lettore in questa simultaneità.

L'obiettivo di questo capitolo non è stato quello di criticare le varie soluzioni narrative adottate dai traduttori di *Takekurabe*, ma quello di analizzare oggettivamente i testi in traduzione e, attraverso il confronto con l'originale, mostrare come la temporalità narrativa di quest'ultimo sia stata

¹³⁰ Ibid., p.39.

recepita e trasferita in lingue come l'inglese, il francese o il tedesco. Dall'analisi è emerso che, seppure con modalità differenti a seconda dei casi, si è deciso di imporre un distanziamento temporale non previsto dal testo originale, ma evidentemente giudicato dai traduttori indispensabile per ricreare l'effetto di una narrazione in senso classico.

In questo senso, nella mia traduzione italiana ho proposto una inversione di tendenza, scegliendo di adottare come tempo narrativo principale il presente; un tempo non tradizionalmente deputato alla narrazione letteraria, ma adatto a ricreare l'effetto di una narrazione che colga i fatti nel loro svolgersi stesso.

Nel prossimo capitolo prenderò in esame altri aspetti stilistici di *Takekurabe*, e in particolare il modo in cui il discorso narrativo di questo racconto è stato trasposto in lingue dell'area euro-americana.

III. Voci interiori in *Takekurabe*

III.1 Un “discorso indiretto libero” di Chōkichi.

Come è noto, una delle caratteristiche che complicano notevolmente la comprensione dello stile di Higuchi Ichiyō è la scarsità di punti fermi e la lunghezza dei paragrafi. Inoltre, fin dal primo racconto, *Yamizakura*, la scrittrice non ha mai fatto uso di segni per separare il discorso diretto dal resto della narrazione. Se questo metodo di scrittura rappresenta la norma fino almeno a tutto il periodo Edo, dal periodo Meiji in poi, ad imitazione dei romanzi stranieri, iniziano ad essere impiegate le cosiddette “parentesi a gancio” (*kagikakko*), che già in *Ukigumo* di Futabatei Shimei divengono un dispositivo strutturale della narrazione. Sono pochi gli scrittori che rifiutano di raccogliere questa trasformazione; oltre a Ichiyō, possiamo certamente ricordare alcune opere di Kōda Rohan, come *Unmei*, *Fūryūbutsu*, o *Gojūnoto*.

Nella letteratura premoderna, infatti, grazie all’ausilio di elementi tipici della lingua giapponese quali l’uso differenziato (a seconda del parlante) dei pronomi personali, le formule di rispetto, le espressioni di fine frase, le particelle finali, ecc..., era possibile distinguere con sufficiente chiarezza le voci dei personaggi da quella della voce narrante, senza ricorrere a tali segni grafici. Prima dell’introduzione del *kagikakko*, dunque, nella letteratura giapponese non è stato necessario distinguere “visivamente” il discorso indiretto da quello diretto. Probabilmente derivato da segni come lo *ioriten* e il *gatten*, questo segno, viene invece oggi comunemente usato nel romanzo¹³¹.

Nei primi racconti di Ichiyō la differenza tra le parti narrative e quelle parlate non era così marcata nemmeno dal punto di vista stilistico, ma, come nota il critico Maeda Ai, le cose cambiano dopo la scoperta della letteratura di Saikaku.

¹³¹ Non è chiaro se con i due nomi si indicasse il medesimo segno, tuttavia si osservano almeno due versioni distinte: una a forma di doppia collinetta (˘), l'altra (˘˘) più vicina invece al segno del *kagikakko* (「」) adottato a partire dal periodo Meiji.

Nelle opere del primo periodo le battute dei personaggi sono impersonali e scritte in uno stile praticamente identico a quello della voce narrante (il cosiddetto *ji no bun*). Tuttavia, a partire pressappoco da *Ōtsugomori*, Ichiyō, che aveva iniziato a prendere visione dello stile di Ihara Saikaku, riesce finalmente ad operare una delicata divisione tra le due voci narrative.¹³²

Questo emerge con grande evidenza anche in *Takekurabe*, dove appunto, mentre le parti narrative sono esplicitamente scritte in lingua letteraria, i dialoghi utilizzano lo stile colloquiale dell'epoca, non eccezionalmente complesso anche per un lettore odierno.

Tuttavia, in *Takekurabe* si nota anche un'altra caratteristica che emerge soprattutto nell'eventualità della traduzione in una lingua straniera (penso ovviamente a lingue dell'area euro-americana). Accanto al discorso indiretto e a quello indiretto, riscontriamo occasionalmente brani apparentemente scritti in una forma "ibrida" che presenta, se non le caratteristiche strutturali, certamente le funzioni del discorso indiretto libero¹³³.

Portiamo l'esempio del secondo capitolo di *Takekurabe*, dove viene presentato il personaggio di Chōkichi. Qui ci interessa appunto notare il modo in cui questo personaggio viene presentato dalla voce narrante. Limiteremo le citazioni dal testo originale, accompagnate dalla traduzione italiana, ai singoli brani che ci interessa esaminare, evidenziando tramite sottolineature le parti che saranno oggetto di analisi. Il testo di riferimento è, come per le altre citazioni, quello tratto dalla *Ichiyō Zenshū*, curata da Kan

¹³² Maeda Ai, *Ichiyō no buntai wo megutte – katari no kōzō*, Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū, Tokushū "Joryū no zensen", n. 25 – 15, dicembre 1980.

¹³³ Riguardo alla presenza del discorso indiretto libero nella narrativa di Higuchi Ichiyō la studiosa Sasagawa Yōko si è espressa nei seguenti termini: "Nel ricercare i dispositivi nascosti nelle opere di Ichiyō, è necessario riflettere sul "metodo descrittivo", il modo in cui il narratore presenta quello che i personaggi fanno o dicono. I personaggi, ad esempio, si esprimono in discorso diretto o indiretto, ma qui vogliamo porre l'attenzione sul 'discorso indiretto libero'. Nel discorso indiretto libero colui che racconta la storia prende su di sé il discorso del personaggio, in altre parole la voce viene espressa in modo tale che non è più chiaro se essa appartenga al narratore o al personaggio. Nelle opere di Ichiyō questo 'discorso indiretto libero' si riscontra ovunque e conferisce ad esse il fascino della vivacità espressiva" (Sasagawa Yōko (2013), op.cit., p.43).

Satoko e Seki Reiko, uscita per Iwanami nel 2001. La traduzione italiana è quella da me pubblicata nel 2013.

横町組と自らゆるしたる乱暴の子供大将に頭^{かしら}の長とて歳も十六、仁和賀の金棒に親父^{おやぢ}の代理をつとめしより気位ゑらく成りて、帯は腰の先に、返事は鼻の先にていふ物と定め、にくらしき風俗、あれが頭の子でなくばと鳶人足が女房の蔭口に聞えぬ、心一ぱいに我がまゝを徹^(とほ)して身に合はぬ巾をも広げしが、¹³⁴

Chōkichi, il capo, è alla testa di una brigata di piccoli vandali che si fa chiamare la Banda del Vicolo. Ha solo sedici anni, ma da quando l'autunno scorso, alla festa del Niwaka, ha guidato il corteo portando l'asta di ferro al posto di suo padre, è diventato davvero insolente. Fascia bassa sui fianchi e risposte in punta di naso: questo il *cliché* del suo antipatico contegno. Se non fosse il figlio del capo..., mugugnano alle sue spalle le mogli dei manovali. È un egoista che vuol fare sempre di testa sua, con un'arroganza che uno nella sua posizione proprio non potrebbe permettersi.¹³⁵

In questo primo passaggio Chōkichi ci viene presentato dalla voce narrante, che tuttavia mantiene chiaramente una posizione interna alla vicenda: la descrizione rispecchia infatti il punto di vista della gente del luogo, tanto da emergere dalla viva voce delle mogli dei manovali. Notiamo inoltre che l'utilizzo del verbo *kikoeru*, al posto di un verbo di dire, come *iu* ad esempio, contribuisce a dare l'impressione che la voce narrante sia presente sul luogo ed ascolti le voci della gente condividendone le impressioni.

A questo punto però il punto di vista cambia improvvisamente e arriviamo alla parte del capitolo che ci interessa, ovvero la focalizzazione interna sul personaggio di Chōkichi.

表町に田中屋の正太郎とて歳は我れに三つ劣^(おと)れど、家に金あり身に愛敬^(あいけう)あれば人も憎くまぬ当の敵^(かたき)あり、¹³⁶

¹³⁴ Higuchi Ichiyō shū, op.cit., p.130.

¹³⁵ Due racconti, op.cit., pp.54-55.

¹³⁶ Higuchi Ichiyō shū, ibid., pp.130-131.

Ma c'è qualcuno che, nonostante sia tre anni più piccolo di lui, è più ricco di famiglia e dal temperamento tanto amabile che nessuno lo prende in antipatia. È il suo vero rivale: Shōtarō della famiglia Tanaka, proprietaria del banco dei pegni sulla Strada Principale.¹³⁷

In questa frase la voce narrante, dopo aver brevemente citato il nome di Shōtarō, assume immediatamente il punto di vista di Chōkichi lasciando che siano le sue stesse parole a farci comprendere il suo carattere. Inizia infatti da qui quello che, a prima vista (ma vedremo per quali motivi nella mia traduzione ho evitato questo stile), sembrerebbe un “monologo interiore” di Chōkichi prima del suo incontro e relativo colloquio con Shin'nyo.

我れは私立の学校へ通ひしを、先は公立なりとて同じ唱歌も本家のやうな顔をしおる、
去年も(おとし)一昨年(おとし)も先方(きき)には大人の末社(まっしや)がつきて、まつりの趣向も我れよりは花を咲かせ、
喧嘩(てだ)に手出しのなりがたき仕組みも有りき、¹³⁸

Lui frequenta l'istituto privato; il Tanaka invece è alla Scuola Pubblica: per questo si mette a intonare semplici canzoni scolastiche quasi fossero inni originali tutti suoi. Inoltre, per la festa dell'anno precedente, e di quelli prima ancora, nella sua banda militavano addirittura alcuni adulti e le decorazioni che avevano preparato possedevano un'attrattiva straordinaria rispetto alle loro.¹³⁹

Come si può notare in questo brano, la narrazione è fortemente orientata sul punto di vista di Chōkichi, tanto che ci sembra di sentirlo parlare in prima persona. Tuttavia lo stile narrativo resta quello aulico utilizzato per il “fondo narrativo” (*ji-no-bun*). Notiamo fin d'ora l'uso del pronome *ware*, sottolineato nel testo giapponese. Come vedremo più avanti, le autrici di traduzioni in lingua contemporanea di *Takekurabe* trattano in modi diversi questo pronome, il quale ricopre due principali funzioni. La prima è ovviamente quella di pronome di prima persona singolare, “io”, con

¹³⁷ *Due Racconti*, ibid, p.55.

¹³⁸ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.131.

¹³⁹ *Due Racconti*, ivi.

valore equivalente, citiamo il dizionario giapponese “Daijisen”, a *watakushi* e *watashi*. La seconda, di meno facile interpretazione è quella di *hansha daimeishi*, un termine che potremmo rendere con “pronome di riflesso” (non possiamo parlare di “pronome riflessivo” perché indicheremmo, come è evidente, tutt’altra cosa). Espressioni moderne equivalenti a questo valore di *ware* sono, citiamo ancora, *hito jishin* (“la persona stessa”), *jibun jishin* (“se stesso”), *onore* (“se stesso”).

Se per questo secondo caso non sarebbe corretto interpretare *ware* come un pronome di terza persona *tout court*, è altrettanto chiaro che siamo ben distanti anche dalla sfera del pronome personale di prima persona. In un contesto isolato sarebbe assai difficile decidere a quale delle due funzioni attribuire questo termine. Nel nostro caso però possiamo, e anzi dobbiamo, metterlo a confronto con gli altri termini riferiti al personaggio di Chōkichi. Ed è proprio questo confronto che mi ha spinto ad optare in italiano per il pronome di terza persona (singolare o plurale) inserito nel contesto ibrido di una voce narrante che assume il punto di vista del personaggio. È importante insomma stabilire quale espressione Chōkichi usa per dire “io”.

Il brano focalizzato su Chōkichi, ed espresso a mio avviso con una tecnica affine a quella dello stile indiretto libero, continua ancora per diverse righe fino all’incontro con Shin’nyo. È qui che finalmente ascoltiamo la viva voce dei personaggi.

おれの⁺為る事は乱暴だと人がいふ、乱暴かも知れないが口惜しい事は^く口惜しいや、なあ聞いとくれ信さん、¹⁴⁰

La gente dice che sono un poco di buono. Va bene, forse non hanno tutti i torti. Ma un’umiliazione è un’umiliazione. Senti qua Nobu-san.¹⁴¹

Lo stile qui è evidentemente quello colloquiale e questo ci fornisce un’indicazione piuttosto precisa, sottolineata in questo caso anche da un a

¹⁴⁰ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.131.

¹⁴¹ Due Racconti, ibid., p.56.

capo, riguardo al fatto che da questo punto inizia il discorso diretto di Chōkichi. In questo senso l'utilizzo del *kagikakko* si rende del tutto superfluo. Il pronome personale cambia: ora il personaggio usa senza dubbio quello di prima persona *ore*. A proposito di questo discorso diretto il critico Kamei Hideo nota nella particolare parlata di Chōkichi una sorta di risentimento nei confronti delle malelingue nei suoi confronti:

Accortosi di come la gente parala male di lui, si accalora sempre di più come in una forma di ripulsione verso un tale stato di cose: si può osservare uno sviluppo di questo genere. La ripulsione si orienta poi verso Shōta e sulla coscienza dell'antagonismo fra scuole pubbliche e private. Questa espressione di emotività va trasferendosi sempre più su un tono vicino alla parlata di Chōkichi, fino ad essere accolta nella battuta "La gente dice che sono un poco di buono. Va bene, forse non hanno tutti i torti. Ma un'umiliazione è un'umiliazione. Senti qua Nobu-san..."¹⁴²

Il discorso con cui Chōkichi cerca di convincere Shin'nyo a diventare suo alleato è piuttosto lungo, e Shin'nyo interviene solo alla fine:

だつて僕は弱いもの。弱くても宜いよ。萬燈は振廻せないよ。振廻さなくても宜いよ。僕が這入ると負けるが宜いかへ。¹⁴³

Ma io sono un debole... Non ha nessuna importanza se sei debole! Ma non sono capace di agitare una lanterna... Non lo devi fare per forza! Guarda che con me perdiamo di sicuro, per te è lo stesso?¹⁴⁴

Qui osserviamo un rapido scambio di battute fra i due personaggi, che il critico Okazaki Kazuo definisce *renzoku kaiwa* (lett. "dialogo in successione")¹⁴⁵. Il *maru* (pausa forte associabile al nostro punto fermo), che nel racconto raramente appare con questa frequenza, scandisce l'alternanza

¹⁴² Kamei Hideo, *Buntai sōzō no higi*, art.cit.

¹⁴³ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.133.

¹⁴⁴ *Due Racconti*, ibid., p.57.

¹⁴⁵ Okazaki Kazuo, *Higuchi Ichiyō no buntai – kaiwa no katachi*, in «Kokubungaku – Kaishaku to Kanshō», Vol. 51, n. 3, marzo 1986, pp.28-34.

delle battute e l'utilizzo del pronome *boku*, di carattere più “modesto”, rispetto all'*ore* usato da Chōkichi, aiuta il lettore a capire quale dei due personaggi stia parlando senza bisogno di ulteriori specificazioni.

Abbiamo accostato queste cinque citazioni per mostrare un chiaro esempio di passaggio dalla voce narrante al discorso diretto dei personaggi nella prosa di Ichiyō. Dal confronto fra lo stile colloquiale delle ultime due citazioni e lo stile di carattere ben più elevato utilizzato per il brano precedente focalizzato su Chōkichi, deduciamo che quest'ultimo, in realtà, viene presentato dalla scrittrice in una forma che non è né quella di un discorso diretto (o di un monologo interiore diretto), né tanto meno di un discorso indiretto. Crediamo piuttosto che in questo brano, corrispondente al terzo dei brani sopra citati, la voce del personaggio venga gradualmente a sovrapporsi a quella narratore, dando vita ad una forma di discorso narrativo assai vicina a quella del discorso indiretto libero.

Anche il diverso utilizzo dei pronomi (sottolineati nelle citazioni) mette in evidenza questa caratteristica. Il *ware* e il *waga* che compaiono per ben otto volte all'interno del presunto monologo, sono ben diversi dagli *ore*, *oraa*, *oiraa* insistentemente utilizzati dal prepotente Chōkichi nel suo discorso a Shin'nyo. Il punto di vista è sempre quello di Chōkichi, ma se nel secondo caso è la sua viva voce ad esprimerlo in un evidente discorso diretto, nel primo caso appare accompagnato, “doppiato” dalla voce del narratore in un tipo di espressione narrativa dalla funzione analoga a quella del discorso indiretto libero.

Vediamo ora alcune interpretazioni che sono state date a questo brano. Vorremmo partire dalla versione del racconto edita dalla Shōgakkan in cui sono state aggiunte al testo le “parentesi a gancio” per isolare i dialoghi dalle parti narrative. Il critico Yamada Yūsaku, l'autore di questa interessante quanto insolita operazione, si è così espresso ad alcuni anni di distanza dall'uscita del volume.

Mi sono convinto che aggiungere le parentesi era meglio. In quel modo si poteva rinascere in un mondo più moderno. E poi adesso le mettono tutti anche nei testi

classici. E allora, quando abbiamo fatto l'opera omnia della Shōgakkan con Maeda Ai, che ora non c'è più, ce le abbiamo messe. Ci hanno criticato molto allora. Sì, non avete cambiato la lingua, ma i punti che avete aggiunto!? E le parentesi!? Anche i paragrafi li avete divisi come vi pare! Un sacco di critiche insomma. Eppure allora eravamo convinti che in quel modo Ichiyō sarebbe potuta rinascere nella contemporaneità. Pazienza per le bastonature. Letti così i racconti di Ichiyō sono inaspettatamente più interessanti, i dialoghi dei personaggi funzionano in modo grandioso.¹⁴⁶

In questo volume il brano che noi abbiamo qui indicato come un probabile discorso indiretto libero (*ware wa shiritsu no gakkō he kayoishiwo, [...] Fujimoto no naraba yoki chie mo kashitekuren*) viene inserito all'interno del *kagikakko*. Questa scelta tipografica finisce inevitabilmente per cancellare ogni ambiguità interpretativa riguardante il punto di vista e il discorso narrativo. In altre parole, i pensieri di Chōkichi vengono considerati allo stesso modo delle altre parti dialogate del racconto. Esso è pertanto da intendersi alla stessa stregua di un discorso effettivamente pronunciato da lui, o tutt'al più concepito all'interno della sua mente (e dunque mediante il proprio particolare linguaggio). Stando a questa trascrizione, si può dunque interpretare unicamente come un discorso diretto, o meglio come un monologo interiore diretto. Del fatto che non si tratta, invece, di discorso né di monologo diretto, ne troviamo una prova nel passaggio stesso, grazie al confronto con la seguente battuta:

喧嘩に手出しのなりがたき仕組みもありき、今年もや負になれば、誰だと思ふ、横町の長吉だぞと平常の力だては空いばりとけなされて、¹⁴⁷

Niente da dire; con un'organizzazione tale è impossibile scatenar baruffe! Dovesse perdere anche quest'anno, pensa, lo prenderanno per un ciarlatano a sentirlo ancora vantarsi del suo potere: sono Chōkichi, capo della Banda del Vicolo!¹⁴⁸

¹⁴⁶ Yamada Yūsaku, *Higuchi Ichiyō hyōgen gijutsu — Takekurabe Wo me gutte*, (Tōyō Daigaku Tōyō Gaku Kenkyūjo. Kōkai kōenkai), «Tōyō Gaku Kenkyū» 43, 2006, pp.197-226).

¹⁴⁷ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.131.

¹⁴⁸ *Due Racconti*, ibid., p.55.

Lo stile e il tono della battuta “*dare da to omou, Yokochō no Chōkichi da zo*”, sono troppo diversi dal contesto circostante, per permetterci di considerare entrambi come appartenenti al registro linguistico di Chōkichi: o l’uno o l’altro va in qualche modo distinto. All’interno della versione modernizzata proposta da Yamada, infatti, questa battuta, trovandosi all’interno di un brano che è già “imprigionato” nel discorso diretto, deve essere ulteriormente differenziata attraverso l’impiego delle “doppie parentesi a gancio” (『』). Ma se questa battuta è lì a darci la misura dello stile colloquiale dell’arrogante Chōkichi, come possiamo pensare che lo stile aulico ed elegante che la circonda, corrisponda anch’esso alla “parola” di questo personaggio? Pensiamo piuttosto che questa battuta, sì, rappresenti una riproduzione fedele del parlato, mentre al contrario, le frasi che la precedono e seguono appartengano ad un’altra voce sovrapposta a quella di Chōkichi.

Una delle critiche di cui Yamada parla nel brano che abbiamo citato sopra è venuta dal critico Kamei Hideo, il quale nelle seguenti considerazioni appare decisamente contrario alla scelta di modernizzare il racconto nel modo proposto da Yamada.

Questo brano che nell’opera omnia della Shōgakkan appare tra virgolette, appartiene al fondo narrativo. Non c’è dubbio sul fatto che la trascrizione presentata in questa raccolta sia di facile lettura, ed anche le note sono bene curate [...], però a proposito di quel brano, personalmente, non ho condiviso le premure dei curatori nel risistemare i paragrafi e la punteggiatura, nel mettere le virgolette ai dialoghi e ai pensieri intimi dei personaggi per far comprendere bene il contesto. E questo perché temo semplicemente che un tale sistema uccida le qualità stilistiche delle opere.¹⁴⁹

Per riassumere, l’interpretazione secondo cui siamo di fronte ad un monologo interiore di questo personaggio lascia perplessi. Infatti una delle prerogative del monologo interiore è quella secondo cui questa forma narrativa è da considerarsi tale qualora riproduca lo stile espressivo del

¹⁴⁹ Kamei Hideo, *Kansei no henkaku*, Kōdansha, 1983, p.136.

personaggio che lo pronuncia, o meglio lo concepisce nella sua mente. In caso contrario dobbiamo invece pensare che sia piuttosto il narratore a prestargli la voce, o meglio a sovrapporre la propria voce alla sua.

Le versioni del racconto in lingua moderna rappresentano un ulteriore strumento di indagine per la nostra analisi. Le soluzioni proposte tuttavia non mutano di molto quanto affermato sino ad ora. Nella versione di Enchi Fumiko il brano appare così:

「おれは私立学校へ通っているのに、[...] 藤本ならばいい知恵が貸してくれるに違いない」¹⁵⁰

Quella più recente di Akiyama Sawako, non differisce di molto:

「おれは私立の学校に通っているのだが、[...] 竜華時の藤本ならばよい知恵を貸してくれるだろう」¹⁵¹

Come si può vedere, in entrambi i casi il brano viene interpretato come un pensiero espresso attraverso le parole del personaggio. A riprova di ciò osserviamo che il termine *ware* utilizzato nel testo originale viene tradotto col “borioso” pronome personale *ore*, usato da Chōkichi nelle battute pronunciate in occasione dei dialoghi con gli altri personaggi.

In tale scelta, solamente la versione proposta da Matsuura Rieko propone un'interpretazione autonoma e a nostro avviso fedele al testo originale. La sua traduzione non ci aiuta molto per il problema del *kagikakko* sopra esposto. Infatti si tratta di una versione che, all'esatto opposto di quella di Yamada, si limita a tradurre le espressioni appartenenti alla lingua classica in lingua moderna, lasciando tuttavia invariata la componente visuale scelta per il racconto fin dalla sua prima pubblicazione (scansione in paragrafi, punteggiatura, ecc...). Questo, se vogliamo, non facilita di molto la lettura del testo; anche perché quello che nel testo originale permette di distinguere i dialoghi dalle parti narrative è proprio lo

¹⁵⁰ Takekurabe, *Higuchi Ichiyō – Sanshō Daiyū, Mori Ōgai*, op.cit, p.16.

¹⁵¹ Akiyama Sawako, *Higuchi Ichiyō*, Yamanichi Raiburarii, 2005, p.52.

scarto fra i due stili colloquiale ed aulico.

Tuttavia per quanto riguarda la vicinanza al testo originale la versione di Matsuura ci offre spunti assai utili. E vedremo come anche le variazioni stilistiche vengano rese con successo. Nella sua versione il brano inizia così:

表町に田中屋の正太郎という年は自分より三つ下だけれども、家に金があり本人に愛敬があるので人に憎まれないまさしく敵がいる、自分は私立の学校に通っているのだが、[...] 藤本ならばいい知恵も貸してくれようというわけで、十八日の暮れちかく、[...]¹⁵²

Abbiamo citato in questo caso anche le frasi che precedono e seguono il brano in questione per mostrare come qui il passo sia pienamente inserito nella parte narrativa e non separato da essa come nei casi precedenti. Il risultato è che esso non assume le caratteristiche evidenti di un monologo del personaggio. Anche l'utilizzo del pronome personale "io" viene consapevolmente evitato. Il *ware* dell'originale viene tradotto con il più sfuggente *jibun*, il quale più che indicare precisamente "io", come molti hanno fatto, sostituisce il nome stesso del personaggio, com'è ipotizzabile intendesse l'autrice.

A proposito di questo vogliamo brevemente accennare alle possibilità che offre il termine *jibun* nella resa del discorso indiretto libero in giapponese. Per farlo citeremo un brano di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert.

Elle ne savait pas quel serait ce hasard, le vent qui le pousserait jusqu'à **elle**, verse quelle rivage il la menèrait, s'il était chaloupe ou vaisseau à trois ponts, chargé d'angoisses ou plein de félicités jusqu'aux sabords. ¹⁵³(I,9)

In corsivo abbiamo evidenziato la parte del brano in discorso indiretto libero. Vediamo ora come è stata resa questa frase in giapponese nella versione di Ikushima Ryōichi.

¹⁵² *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., p.14.

¹⁵³ *Flaubert Œuvres Complètes*, préface de Jean Bruneau, présentation et notes de Bernard Masson, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p.595.

この偶然がなんであるか、この偶然を自分のほうへ吹きつける風はどんなものか、それはどんな岸へ自分をつれて行ってくれるのか、小型舟か三層甲板の大きな船なのか、舷門にあふれるまで積まれているのは苦悩かそれとも幸福か、彼女は知らなかった。¹⁵⁴

Come si può notare nella versione giapponese ci sono ben pochi elementi che ci aiutano a distinguere lo stile indiretto libero dell'originale da un monologo interiore, o da un semplice pensiero espresso in modo diretto. Osserviamo però che il traduttore sfrutta le potenzialità offerte dal giapponese riguardo all'uso dei pronomi personali: il francese *elle* viene infatti reso ora con *kanojo*, ora con *jibun*. Quest'ultimo, garantendo in qualche modo maggiore ambiguità rispetto a *kanojo*, sembra particolarmente adeguato a mantenere ibrido il punto di vista narrativo nel passaggio. Nelle lingue occidentali non esiste un elemento grammaticale corrispondente e bisogna necessariamente ricorrere ad un pronome di terza persona per evitare di ripetere il nome proprio. È proprio questa possibilità peculiare della lingua giapponese ci sembra un elemento assai utile per ovviare alle limitazioni dovute alla mancanza di modi e tempi verbali, importanti caratteristiche strutturali per la formazione del discorso indiretto libero.

Ma torniamo alla traduzione proposta da Matsuura Rieko. Nel momento in cui Chōkichi inizia davvero a parlare e si entra indiscutibilmente nel discorso diretto, lo stile si trasforma sensibilmente (anche se non tanto quanto la versione originale, cosa impossibile per via della rinuncia alla lingua classica).

俺のすることは乱暴だと人が言う、乱暴かもしれないが口惜しいものは口惜しいや、なあ
聞いとくれ信さん、¹⁵⁵

Se escludiamo il diverso utilizzo di alcuni caratteri, la versione è pressoché identica all'originale. Questo perché già nell'originale i dialoghi, il

¹⁵⁴ Da *Bovary fujin*, trad. di Ikushima Ryōichi, Parte prima, Capitolo 9. In *Furōbēru*, Shinchō Sekai Bungaku, Shinchōsha 1979 (terza edizione. Prima edizione 1972), p.51.

¹⁵⁵ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, ibid., p.15.

discorso diretto, sono scritti in lingua moderna: è un presupposto stilistico del racconto di cui la scrittrice era ben cosciente. Da questo momento Chōkichi inizia dunque a parlare; da questo momento inizia a dire “io” (*ore*) in consonanza con il suo modo di esprimersi. Non c'è inoltre alcun bisogno di tradurre le sue parole, in quanto qui Ichiyō utilizza una lingua molto vicina alla nostra.

Le caratteristiche che abbiamo descritto a proposito di questo passo del secondo capitolo potrebbero forse passare inosservate ad una prima lettura del racconto. Nel caso in cui però si tenti una traduzione è impossibile sorvolare su di esse. Soprattutto se la traduzione è in lingue come l'inglese, il tedesco o appunto l'italiano, dove, a seconda delle interpretazioni, il modo di rendere il discorso narrativo cambia sensibilmente.

Personalmente anche nel mio caso ho seguito in un primo momento l'interpretazione mostrata negli esempi qui sopra, che mettono sostanzialmente sullo stesso piano i due livelli di discorso utilizzati per il personaggio di Chōkichi. Ad una lettura più attenta però mi sono accorto della grande differenza tra la parte in cui il personaggio si esprime direttamente con le sue parole e la parte precedente, in cui invece è ancora la voce narrante a farsi portavoce degli intimi pensieri del personaggio.

Rendendomi conto di essere di fronte ad un problema riguardante in particolar modo l'ambito della traduzione, ho provato a confrontare la mia interpretazione con le soluzioni trovate da altri traduttori che hanno affrontato queste stesse problematiche.

Nel primo capitolo abbiamo già accennato alla traduzione tedesca del racconto ad opera dello yamatologo Oscar Benl, uscita nel 1965 all'interno della già citata raccolta di racconti giapponesi antichi e moderni che porta lo stesso titolo scelto per *Takekurabe*, ovvero *Die Liebe der kleinen Midori*. La versione del traduttore tedesco, precedente a tutte le versioni che abbiamo fin qui osservato, sembra tuttavia interpretare il passo proprio come suggeriscono anche l'edizione della Shōgakkan e le prime due versioni in lingua moderna a cui abbiamo fatto riferimento.

Und Chokichi dachte: >Ich gehe nur in der Privatschule, er aber in die Staatliche! [...] Ich muß unbedingt versuchen, ob mir Fujimoto hilft oder wenigstens einen guten Rat gibt!<¹⁵⁶

Il passo viene presentato come una serie di riflessioni intime, un monologo interiore del personaggio. Questa interpretazione rende peraltro necessario, nel tedesco come nelle altre lingue europee, far introdurre la frase dall'espressione "Chōkichi pensò", inesistente nel testo originale. Dalla narrazione al passato e in terza persona si passa al presente in prima persona. Lo stile dell'espressione si avvicina a quello della parlata del personaggio. Insomma vengono soddisfatte tutte le condizioni per il passaggio dalla normale narrazione al monologo interiore.

Concluso quello che anche in questa traduzione viene considerato come il monologo di Chōkichi, si passa al discorso diretto che non presenta particolari problemi di interpretazione.

Er streckte seinen Kopf hinein und sagte, als er dann vor ihm stand: »Manche finden mich wild und gewalttätig – na, vielleicht bin ich das auch – aber was mich fuchst, das fuchst mich eben!«¹⁵⁷

Vogliamo solamente notare, e condividere, la scelta di modificare almeno il segno che introduce il discorso diretto, diverso dal precedente usato per il monologo. Trattandosi di due differenti livelli di discorso narrativo è preferibile utilizzare infatti differenti segni di citazione.¹⁵⁸

La versione francese di André Geymond, *Qui est le plus grand?*,

¹⁵⁶ Oscar Benl (1965), op.cit., p.119.

¹⁵⁷ Ibid., p.120.

¹⁵⁸ Nella versione di Yamada, come abbiamo notato in precedenza, questo avveniva all'interno del monologo di Chōkichi tramite il segno delle «doppie parentesi a gancio», per sottolineare l'arrogante battuta di Chōkichi. Ci chiediamo se non sarebbe stato più coerente (secondo la logica che giustifica un'interpretazione del brano come monologo) utilizzare tale simbolo per isolare l'intero monologo di Chōkichi (lasciando la breve battuta nel semplice *kagikakko*) e distinguerlo così in maniera netta, come avviene nel testo originale, dal successivo discorso diretto del personaggio. Diciamo questo restando tuttavia del parere che per il brano in questione non si tratti di monologo, ma di stile indiretto libero, eventualità che ci esenterebbe dall'utilizzo di qualsiasi simbolo del genere di quelli citati.

propone una soluzione molto simile a quella tedesca. Pur evitando di integrare espressioni come “Chōkichi pensò”, inserisce il brano all’interno dei segni di citazione, per altro gli stessi utilizzati per il discorso diretto.

«Moi, je vais dans une école privée, alors que lui fréquente l’école publique. [...] Non! Ou plutôt... Mais oui, Fujimoto! Lui qui est plein de ressources pourrait m’aider. »¹⁵⁹

La versione più recente in lingua inglese è quella uscita nel 1980 all’interno del volume di R.L.Danly, senza dubbio il più autorevole scritto fino ad oggi in area euro-americana su Higuchi Ichiyō.

Nella sua versione del brano Danly abbandona, a nostro avviso a ragione, il discorso diretto, e dunque anche l’interpretazione di esso come monologo.

Though Shōta was three years younger, he was the son of Tanaka, the pawnbroker; his family had money, he was a likable boy. Chōkichi went to the Ikueisha; Shōta, to a fancy high school. The school songs they sang may have been the same, but Shōta always made a face, as if Chōkichi and his friends at the Ikueisha were poor relations.¹⁶⁰

Lo stesso tono viene mantenuto per tutta la durata del brano fino a quando non si passa al discorso di Chōkichi a Shin’nyo.

“Nobu? You there? I know people say I’m a roughneck, and maybe I am. ...”¹⁶¹

Riteniamo che la traduzione riesca particolarmente fedele all’originale, nonostante la ripetizione del nome proprio del personaggio all’interno di questo passo non trovi riscontro nel testo di Ichiyō, dove, in sostituzione del nome, si fa uso esclusivamente dei termini *ware* e *waga* (che, come dicevamo sopra, Matsuura rende con *jibun*). A nostro avviso la

¹⁵⁹ Geymond (1993), op.cit., p.24.

¹⁶⁰ Danly (1981), op.cit., p.257.

¹⁶¹ Ivi.

ripetizione del nome proprio finisce per allontanare in qualche modo dal personaggio quello che nel racconto appare il suo personale punto di vista, e non tanto quello del narratore.

In ogni modo quello su cui volevamo portare l'attenzione è piuttosto il fatto che in questo ultimo caso l'uso del discorso indiretto sconfirma l'ipotesi del monologo, accolta invece nelle versioni tedesca e francese.¹⁶²

È il momento di prendere in esame altri casi e cercare altre conferme alla nostra ipotesi.

III.2 Il silenzio di Shin'nyo.

I primi esempi di autentico monologo interiore li troviamo forse solo a partire dal VII capitolo. I personaggi in questione sono Shin'nyo e Midori. La scena è quella in cui Midori contrariata dal freddo comportamento di Shin'nyo nei suoi confronti decide di non rivolgergli più la parola.

Tale atteggiamento di Shin'nyo aveva avuto origine il giorno in cui, in seguito ad una caduta (si tratta dell'unico brano del racconto raccontato chiaramente in retrospettiva), era stato preso in giro dagli amici dopo aver ringraziato Midori che gli aveva prestato il proprio fazzoletto per ripulirsi dal fango. Da quell'occasione comincia ad essere indifferente alle attenzioni della ragazza della quale persino il nome lo rende irrequieto.

信しん如よ元ぐ来わんからいかかることを人の上に聞きくも嫌きらひにて、にがが苦くきが顔がして横を向むく質ならば、我が事じ
として我が慢まんのなるべきや、夫それよりは美み登と利りといふ名を聞くことに恐おそろしく、又またあの事じを
言いひ出すかと胸の中もやくやして、何いとも言いわれぬ厭いやな気き持もちなり、¹⁶³

¹⁶² *Growing up* di Seidenstcker utilizza qui un passaggio in discorso indiretto libero come nella versione di Danly. Interessante invece la versione di Nobunaga Seizō. Uscita nel 1960 quattro anni dopo *Growing up*. Qui notiamo un brano classificabile come discorso diretto libero (sebbene la dicitura *Chōkichi recollected* non permetta di avallare completamente questa ipotesi), dal momento che il tempo passato viene sostituito dal presente, il personaggio dice “io” e non ci sono virgolette che isolano il suo pensiero. Successivamente, al momento dell'incontro con Shin'nyo, il discorso diretto di Chōkichi viene inserito tra virgolette. Tale procedimento dimostra che il traduttore ha scelto di far risaltare le differenti qualità narratologiche dei due brani in questione.

¹⁶³ *Higuchi Ichiyō shū*, op.cit., pp.148-149.

Shin'nyo è sempre stato per sua natura uno che non ama ascoltare simili discorsi anche quando riguardano gli altri; si indispette e volta la faccia dall'altra parte. E quella volta era proprio di lui che si parlava, era intollerabile. Da allora, il nome di Midori, tremava solo a sentirlo pronunciare. Verrà ancora fuori quella storia!? Sentiva un senso di angoscia nel petto e un indicibile malumore lo invadeva.¹⁶⁴

Abbiamo sottolineato la parte che appare come un pensiero interiore di Shin'nyo. Come suggerisce il testo stesso attraverso le parole *mune no naka*, la battuta non sembra pronunciata a parole, ma solo formulata nella mente del personaggio. Tuttavia, a differenza del pensiero indiretto libero di Chōkichi, oggetto della precedente analisi, questa volta ci troviamo di fronte ad un pensiero espresso in forma diretta. Non si tratta di un pensiero per così dire interpretato, riassunto dal narratore, ma di parole che il personaggio ha verosimilmente formulato nella propria mente. Il linguaggio è quello autentico di Shin'nyo.

In questo caso ci troviamo di fronte ad una breve battuta, ma nel medesimo capitolo più avanti troviamo un esempio di monologo più lungo. Il personaggio questa volta è Midori, la quale ha chiesto a Shin'nyo la gentilezza di cogliere un fiore troppo in alto da raggiungere per lei. Shin'nyo raccoglie il fiore ma, timoroso degli sguardi dei compagni lo getta freddamente alla ragazza e se ne va. Il gesto provoca tutta la delusione e persino l'ira di Midori che decide di non aver più niente a che fare con il futuro monaco.

たび度かきなりての末には、自^{おのづか}ら故意^{わざと}の意地^{いぢ}わるのように思はれて、人には左^さもなきに我^{われ}れにばかり愁^{つら}らき処^{しうち}為^なをみせ、ものを問^とへば碌^{ろく}な返^へ事^じした事^{こと}なく、傍^{そば}へゆけば逃^にげる、はなしを為^なれば怒^{おこ}る、陰^{いん}気^きらしい気^きのつまる、どうして好^{この}いやら機^き嫌^{げん}の取^とりようも無^ない、彼の^あのような六^むづかしやは思^{おも}ひのままに捻^{ひね}れて怒^{おこ}って意^い地^ぢわるが為^なりたいならんに、友^{とも}達^{たち}と思^{おも}はずは口^{くち}を利^きくも入^いらぬ事^{こと}と美^み登^と利^り少^{せう}し疝^{かん}にさはりて、¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Due Racconti*, op.cit., pp.75-76.

¹⁶⁵ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., pp.149-150.

dopo che diversi incidenti del genere si sono ripetuti, ha finito per concludere che si trattava di un atteggiamento deliberatamente maligno. Non faceva così con gli altri, trattava solo lei con tanta durezza. Quando gli chiedo qualcosa, mai che mi dia una risposta come si deve. Come mi avvicino, scappa; se gli parlo, si arrabbia. Sembra cupo, imbarazzato; come dovrei fare? È impossibile essergli amica. Se quell'antipatico ha intenzione di insistere in quel suo modo di fare tanto complicato, scontroso e pieno di cattiveria, allora non creda più di avermi come amica, da me non sentirà più una parola! Midori era proprio irritata.¹⁶⁶

Qui riscontriamo una lingua dalle caratteristiche analoghe a quella moderna, principalmente nei verbi e negli aggettivi (*nigeru*, *okoru*, *inkirashii*, *shitai*)¹⁶⁷. Dunque è chiaro che anche qui ci troviamo di fronte ad un pensiero espresso da Midori in prima persona e attraverso il suo personale modo di esprimersi. Non è più semplicemente l'espressione del sentimento intimo di un personaggio che viene raccontato attraverso le parole del narratore, ma la viva voce del personaggio stesso.

Abbiamo sottolineato la parte che secondo noi coincide con l'estensione effettiva del monologo di Midori. Ma anche in questo caso le interpretazioni variano considerevolmente. Andiamo a vedere in che modo.

Nella versione del testo proposta da Yamada la breve battuta corrispondente a nostro avviso ad un pensiero intimo di Shin'nyo non viene isolata da alcun segno.¹⁶⁸ Viceversa il monologo interiore di Midori¹⁶⁹ viene evidenziato mediante il segno del *kagikakko*.¹⁷⁰

¹⁶⁶ *Due Racconti*, ibid., p.76.

¹⁶⁷ Teniamo a mente il linguaggio usato da Midori in questo monologo perché più avanti lo metteremo a confronto con un altro monologo che presenta caratteristiche significativamente differenti.

¹⁶⁸ それよりは美登利といふ名を聞くごとに恐ろしく、又あの事を言ひ出すかと胸の中もやくやして、(corsivo mio).

¹⁶⁹ 自ら故意の意地わるのように思はれて、「人には左もなきに我れにばかり愁らき処為をみせ、[...]友達と思はずは口を利くも入らぬ事」と美登利少し疳にさわって、(sottolineature mie).

¹⁷⁰ Come si noterà c'è una discrepanza tra l'interpretazione da noi proposta e quest'ultima di Yamada, in riferimento alla frase 人には左もなきに我れにばかり愁らき処為をみせ. Se dal contesto è difficile capire se si tratti di una frase da attribuire al narratore o al personaggio, dagli elementi contenuti in essa si può dedurre che la voce è ancora quella narrante. Gli

Anche le versioni in lingua moderna del romanzo sono concordi nel ritenere sia questo passo, sia la precedente battuta di Shin'nyo, come monologhi interiori espressi con le parole dei personaggi; considerano dunque tali brani come discorsi diretti. Nelle traduzioni in lingue straniere osserviamo invece alcune particolarità.

Vediamo come viene resa la battuta di Shin'nyo nella traduzione tedesca.

Seit dieser Zeit zuckte er immer zusammen, wenn Midoris Name auch nur beiläufig erwähnt wurde, *er fürchtete, man könnte auf diesen Vorfall zu sprechen kommen*. So war er, was Midori betraf, unglücklich. ¹⁷¹

La traduzione si potrebbe accostare alla versione proposta da Yamada, in quanto non compare nessun segno che isoli la battuta (il corsivo è mio). Abbiamo insomma un semplice intervento della voce narrante che riassume i timori di Shin'nyo senza tener conto dello stile colloquiale nel testo. Le cose vanno diversamente per il monologo di Midori, che invece viene considerato tale anche nella versione dello studioso tedesco.

>Warum ist er so kalt zu mir? Zu den anderen ist er nicht halb so abweisend. [...] Ach, es wird mir nie gelingen, ihn glücklich zu machen!<¹⁷²

Lo stile colloquiale che caratterizza il brano nel testo originale suggerisce che Midori si esprime qui con il suo proprio linguaggio. Per questo motivo, contrariamente all'esempio relativo al personaggio di Chōkichi nella precedente citazione, riteniamo che la scelta di proporre il brano in questa

aggettivi なき e つらき, in luogo di ない e つらい (la forma moderna viene usata sempre, e quasi esclusivamente, nei dialoghi: in alcune occasioni, una quindicina circa, si osserva la presenza di aggettivi in -i (-い) anche nello sfondo narrativo), il sostitutivo del nome proprio *ware* (corrispondente anche qui a *jibun*, come suggerisce ancora la traduzione di Matsuura Rieko) in luogo di *watashi*, indicano che il discorso diretto non è ancora iniziato. Per quanto riguarda il termine del monologo notiamo che la presenza del termine *koto* (事) potrebbe lasciare qualche spazio al dubbio che il discorso diretto finisca con la frase precedente.

¹⁷¹ Benl (1965), op. cit., p.135.

¹⁷² Ivi.

forma sia corretta.

Stessa cosa non si può dire per la versione di Danly, che, come per il passo del secondo capitolo, anche in questa occasione insiste con il discorso indiretto libero.

*After several of these incidents, it dawned on Midori: Nobu was beeing mean to her deliberately. He was never rude to any of others, only her. When she approached, he fled. If she spoke to him, he became angry. He was sullen and self-conscious.*¹⁷³

Con una scelta esattamente contraria a quella di Benl, Danly non considera questo passaggio come un monologo diretto, mentre per quanto riguarda il precedente pensiero di Shin'nyo lascia, giustamente a nostro avviso, la parola al personaggio. («He began to dread hearing Midori's name. [...] "You're not going to bring that up again, are you?" It never failed to put him in a bad mood»)¹⁷⁴.

Continueremo ad occuparci nel prossimo capitolo dei brani relativi alla voce interiore di Midori nella seconda metà del racconto. Vogliamo ora tornare ad osservare il caso di Shin'nyo. All'inizio di questa sezione abbiamo riportato una battuta che corrisponde senz'altro alla voce interiore di questo personaggio. Quello che vorremmo notare ora è che, contrariamente alle aspettative, di esempi del genere ne troviamo decisamente pochi. Altrettanto possiamo dire a proposito di passaggi traducibili mediante il discorso indiretto libero, come nei casi osservati, e quelli ancora da osservare, relativi a Chōkichi e Midori.

Alla fine del secondo capitolo, dopo il dialogo fra Chōkichi e Shin'nyo, la voce narrante esprime alcune considerazioni che mettono in evidenza le

¹⁷³ Danly (1981), p.268 (corsivo mio).

¹⁷⁴ Ivi. In questo punto la versione di Danly si discosta da quella di Seidensticker, il quale opta per il discorso indiretto libero con un *Please, not that story again!*, inserito senza virgolette nel brano focalizzato internamente su Shin'yo. Analoga invece la scelta per quanto riguarda il monologo di Midori (anche qui in indiretto libero).

La versione francese di Geymond segue la soluzione vista in Danly per la battuta di Shin'nyo («Vont-ils encore me parler de cette affaire? » s'inquiète-t-il en lui-même...», Geymond (1993), op.cit., p.53); mentre per il successivo monologo di Midori ricorre al pensiero diretto virgolettato come nella versione tedesca (ibid., p.54)).

grandi differenze, caratteriali e sociali, che esistono fra questi due personaggi. In un unico punto incontriamo una frase interpretabile come un pensiero intimo di Shin'nyo.

長吉は我が門前に産声を揚げしものと大和尚夫婦が^{ひいき}贍もあり、同じ学校へかよへば私立私立とけなされるも心わるきに、元来愛敬のなき長吉なれば心から味方につく者もなき憐れさ、¹⁷⁵

Chōkichi gode del favore dei suoi genitori, il Grande monaco e sua moglie. Ha emesso il suo primo vagito davanti alla loro porta, dicono sempre. Inoltre, frequentano la stessa scuola. Dà fastidio sentirsi sempre prendere in giro: privatisti di qua, privatisti di là. E poi Chōkichi gli fa proprio pena; non essendo certo un campione di simpatia, di amici sinceri proprio non ne ha.¹⁷⁶

In queste frasi abbiamo l'impressione di udire le voci dei genitori e degli amici di Shin'nyo così come esse riecheggiano nella sua mente. In questo senso potremmo affermare che emerga in qualche misura l'interiorità del personaggio. Tuttavia, non solo lo spazio dedicato alle riflessioni interiori di Chōkichi è estremamente più esteso, ma anche l'attribuzione del punto di vista al narratore o al personaggio, ci sembra molto più confusa qui che nel caso di Chōkichi.

La conferma di questo ci viene da tutte le fonti a cui stiamo facendo riferimento. Le versioni in lingua moderna, e la traduzione tedesca si limitano ad inserire tra virgolette la frase pronunciata dai genitori di Shin'nyo (in *Growing up* la frase oltre che essere isolata dalle virgolette è anche fra parentesi), ma nel suo complesso il brano è sempre mantenuto in discorso indiretto ed attribuito piuttosto al punto di vista del narratore. Nella versione francese non si riscontra nemmeno la frase fra virgolette ed è chiaramente la voce narrante ad orientare la narrazione. Solo nella versione inglese di Danly è forse possibile ravvisare una proposta di stile indiretto

¹⁷⁵ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.133.

¹⁷⁶ Due racconti, ibid., p.58.

libero.

Yet it was true that Nobu's own parents had a soft spot for Chōkichi. *Why, the venerable Head Priest and his wife had heard Chōkichi's first cries as a babe outside the temple gate. And, after all, they did both go to the same school.*¹⁷⁷

Dopo la breve battuta del settimo capitolo che abbiamo citato all'inizio di questa sezione, dobbiamo arrivare al nono capitolo per trovare altri passaggi attribuibili all'espressione interiore di Shin'nyo.

Il nono capitolo è interamente dedicato alla descrizione di Shin'nyo e della sua famiglia. Ci si potrebbe aspettare di trovare finalmente anche per lui uno spazio dedicato al suo personale punto di vista. Invece questo non avviene. In questo capitolo la narrazione è tutta orientata dal punto di vista della voce narrante, salvo un paio di casi che andiamo ad osservare.

そしらぬ顔に鰻屋の門を過ぎて四辺に人目の隙をうかがひ、立ち戻って駆け入る時の心地、
わが身限って腥きものは食べまじと思ひぬ。¹⁷⁸

Così, facendo finta di nulla, prosegue oltre il negozio di anguille, e da quei paraggi attende di essere al riparo dagli sguardi per tornare poi sui suoi passi ed entrare. In quei momenti gli viene spontaneo pensare che lui, per quel che lo riguarda, di quella roba cruda non ne mangerà mai.¹⁷⁹

Anche in questo caso la frase attribuibile a Shin'nyo è estremamente breve. Per di più l'aggiunta finale del verbo “pensare” contribuisce ad eliminare ogni possibilità di confondere narratore e personaggio. Solo il fatto che non si passa allo stile colloquiale può farci pensare che la battuta non sia in discorso diretto (come tuttavia suggerisce la versione di Yamada), ma resta altresì probabile che si tratti semplicemente di una focalizzazione interna sul personaggio in discorso indiretto. Poco più avanti troviamo un

¹⁷⁷ Danly, *ibid.*, p.258.

¹⁷⁸ *Higuchi Ichiyō shū*, *ibid.*, p.157.

¹⁷⁹ *Due Racconti*, *ibid.*, p.87.

altro brevissimo pensiero di Shin'nyo.

あさねんぶつ ゆうかんぢよう
朝念仏に夕勘定、そろばん手にしてにこにこと遊ばさる顔つきは我が親ながら浅まし
くして、なぜその頭つむりをまるめ給ひしぞと恨めしくもなりぬ。¹⁸⁰

Al mattino le orazioni, i conti alla sera. Quell'espressione compiaciuta e sorridente mentre le sue mani scorrono sull'abaco. È suo padre, ma riesce solo a provare disprezzo per lui e con rammarico pensa: cosa l'avrà spinto mai a prendere la tonsura?¹⁸¹

L'interpretazione presenta anche qui delle ambiguità. L'assenza del verbo *omou* dopo la particella *to*, farebbe considerare la possibilità di un discorso indiretto libero, o comunque non convenzionale. Tuttavia l'uso dell'ausiliare onorifico *tamahishi*, ma soprattutto della particella esclamativa finale *zo* (che compare per lo più nei dialoghi dei personaggi), lascerebbero piuttosto supporre che ci troviamo in un discorso diretto, o meglio in una riflessione interiore di Shin'nyo espressa attraverso la sua viva voce.

Quello che è interessante notare è che dai pochi esempi che si possono rintracciare nel racconto, il lato interiore di Shin'nyo emerge in modo assai più ambiguo rispetto a personaggi come Midori e Chōkichi, a cui viene data la possibilità di esprimere il proprio punto di vista liberamente, ora attraverso il discorso indiretto libero, ora attraverso il monologo interiore. Gli altri personaggi principali si esprimono per lo più attraverso il discorso diretto, oppure vengono descritti dal narratore. Il fatto che non emerga particolarmente il lato interiore di due personaggi “estroversi” come Sangorō e Shōta non appare in fondo così anomalo. Diverso è il caso di Shin'nyo, personaggio evidentemente di natura introversa, che la voce narrante descrive infatti così: “non ha nemmeno il coraggio di mettersi a litigare o discutere. Si confina nella sua stanza; di affrontare la gente faccia a faccia,

¹⁸⁰ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.158-159.

¹⁸¹ *Due Racconti*, ibid., p.88.

ne ha una fifa enorme”¹⁸².

Le ultime occasioni in cui avremmo la possibilità di ascoltare la voce interiore di Shin’nyo potrebbero trovarsi nei capitoli dodicesimo e tredicesimo che sono da considerare legati fra loro, in quanto ambientati nella stessa scena, quella dell’ultimo incontro fra Midori e Shin’nyo. Dal momento che anche in quest’ultima occasione fra i due personaggi non ha luogo alcuno scambio di battute, il monologo interiore dovrebbe assumere il ruolo fondamentale di descrivere i pensieri e i sentimenti dei due al momento dell’incontro. In realtà, tuttavia, vedremo che questo avviene solo nel caso di Midori. Shin’nyo invece si limita a tacere in una condizione di totale imbarazzo. Le sue azioni sono riassunte dalle parole del narratore, oppure osservate attraverso il punto di vista di Midori.

Gli unici casi in cui sembra esprimersi sono legati alle difficoltà in cui è venuto a trovarsi a causa del violento acquazzone che lo ha colto di sorpresa. Vediamo qualche esempio.

うん
運わるう大黒やの前まで来し時、さつと吹く風大黒傘の上を掴みて宙へ引きあげるかと疑
ふばかり烈しく吹けば、これは成らぬと力足を踏みこたゆる途端、さのみに思はざりし
ちからあし
まへばなを
前鼻緒のずるずると抜けて、傘よりもこれこそ一の大事に成りぬ。¹⁸³

立かけし傘のころころと転がり出るを、いま／＼しい奴めと腹たたしげに言ひて、¹⁸⁴

[...] sfortunatamente, giunto di fronte al Daikokuya, un’improvvisa raffica di vento ghermisce il suo robusto ombrello *Daikoku*. Ha paura che glielo trascini su in cielo, tanto soffia forte. No, questo no! Punta con forza i piedi a terra, ma d’un tratto una stringa si sfilava da un sandalo. Non immaginava fosse tanto delicata. ...Rispetto a quella dell’ombrello, questa sì che è una disgrazia!¹⁸⁵

[...] l’ombrello appoggiato rotola via. Dannazione!, esclama con aria davvero furibonda.

¹⁸² Ivi.

¹⁸³ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.167.

¹⁸⁴ Ibid., p.168.

¹⁸⁵ *Due Racconti*, ibid., p.96.

In tali circostanze legate all'urgenza della situazione Shin'nyo fa finalmente sentire la sua voce. Ma gli esempi che abbiamo sottolineato in corsivo sono in fin dei conti delle imprecazioni del ragazzo in balia degli eventi che finiscono solo per accentuare il lato comico e ridicolo della situazione, come anche la voce narrante non si risparmia dal sottolineare ironicamente: "Ma lui è un signorino poco avvezzo a questo genere di lavori manuali..."¹⁸⁷.

Anche quando si rende conto di essere osservato da Midori la situazione non cambia e al di là del forte imbarazzo per la figura che sta facendo, non emerge alcuna sua riflessione.

生憎あいにくの雨、あやにくあやにくの風、鼻緒はなはをさへに踏切りふみて、詮せんなき門下もんしたに紙縷こよりをよる心地、憂き事
さま／＼に何うも堪へられぬ思ひの有しに、飛石せの足音は背より冷水ひやみづをかけられるが如
く、願かへりみねども其人そのひとと思ふに、わな／＼と顫ふるへて顔の色も変るべく、後向きなほに成りて猶も
鼻緒はなはに心を尽つくすと見せながら、¹⁸⁸

Ma quella maledetta pioggia... quel maledetto vento...e per di più la stringa strappata e la sensazione di trovarsi ad attorcigliare un pezzo di carta sotto un portale che non offriva alcun riparo... Una serie di avversità che hanno reso la situazione davvero intollerabile. Il rumore di passi sulle pietre da giardino è stato come acqua gelida versata sulla sua schiena; anche senza voltarsi avrebbe capito di chi si trattava. Comincia a tremare, il volto gli cambia colore. Continuando a darle le spalle, cerca di mostrarsi tutto indaffarato dietro la sua stringa.¹⁸⁹

La parte iniziale di questo brano riproduce chiaramente lo stato d'animo e il punto di vista del personaggio e sottolinea la testardaggine di questo che se la prende con la pioggia, il vento e prima persino con il suo

¹⁸⁶ Ivi.

¹⁸⁷ Ivi.

¹⁸⁸ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.169.

¹⁸⁹ *Due Racconti*, ibid., p.98.

ombrello, piuttosto che rassegnarsi alla sua goffaggine ed accettare l'aiuto di Midori. Al di là di questo nulla emerge della sua interiorità. Al confronto con il fiume di pensieri ed emozioni che, come vedremo nella sezione successiva, il casuale incontro suscita in Midori, il silenzio di parole e di pensieri insieme che caratterizza Shin'nyo ci colpisce notevolmente.

Persino nel momento in cui la situazione sembra essersi placata – Midori è tornata indietro e il sandalo è stato in qualche modo riparato – dalla mente di Shin'nyo non esce che un vago apprezzamento per il ritaglio di seta offertogli da Midori.

そぞろに床^{ゆか}しき思ひは有れども、手に取りあぐる事もせず空^{むな}しく眺めて憂き思ひあり。¹⁹⁰

Lo trova bello, in qualche modo, ma non riesce ad allungare la mano per raccoglierlo. Continua a fissarlo, stretto da un senso di malinconia.¹⁹¹

Questa pallida emozione balenata nella mente di Shin'nyo potrebbe finalmente dare luogo a qualche sua intima riflessione, ma il narratore impedisce che nulla del genere possa avvenire lasciando invece spazio all'improvvisa entrata in scena di Chōkichi.

III.3 La voce interiore di Midori.

Prendiamo infine in esame il personaggio di Midori. Nella sezione precedente abbiamo citato l'esempio di un suo breve monologo interiore nel settimo capitolo. Il confronto di questo con un brano che troviamo solo poche righe più avanti, ci sembra mettere bene in luce la differenza tra il monologo interiore e il discorso indiretto libero nella tecnica narrativa di Ichiyō.

Ancora una volta si tratta di un brano che descrive i pensieri e i sentimenti intimi di un personaggio, Midori, in questo caso. Ma, esattamente come era avvenuto nel secondo capitolo per Chōkichi, la lingua usata non è quella colloquiale, bensì quella classica solitamente utilizzata per le parti

¹⁹⁰ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.171.

¹⁹¹ Due Racconti, ibid., p.99.

narrative. I pensieri dunque sono quelli di Midori, ma la voce non è la sua. Anche in questo caso dunque riteniamo che lo stile indiretto libero sia il più adatto a tradurre il brano. Riportiamo alcuni passaggi di esso.

表町とて横町とて同じ教場けうじやうにおし並なべば朋輩ほうばいには変りは無なき筈はずを、をかしき分け隔てに
 つねひごろ
 常日頃意地を持ち、我れは女の、とても叶かなひがたき弱味よほみをばつけめにして、... 人前ひとまへをば
 ものしり
 物識ものしりらしく温順すなほにつくつくりて、陰かげに廻まわりて機関からくりの糸いとを引きしは藤本ふじもとの仕業きはまに極きりぬ、... 我
 なじみ
 が姉さま三年なの馴染なじみに銀行かの川様かわさま、兜町かぶとてうの米様よねさまもあり、議員ぎいんの短小ちいさま根曳ねびききして奥様
 おほ
 にと仰おほせられしを、¹⁹²

Quando stanno seduti fianco a fianco nelle aule, i ragazzi del Vicolo e quelli della Strada Principale sembrano tutti amici, e invece si ostinano da sempre a creare quelle insensate divisioni. È stato proprio da vigliacchi maltrattarla in quel modo la sera della festa, per giunta approfittando del fatto che, essendo una ragazza, non era alla pari con loro. [...] Quel Fujimoto si mostra docile davanti alla gente, con quell'aria da erudito. Ma lei è certa che dietro le quinte è proprio lui a manovrare i fili delle marionette. [...] anche sua sorella è ormai da tre anni in stretti rapporti con quel signor Kawa, il banchiere! Poi c'è il signor Yone, che lavora in Borsa! E quell'altro piccoletto? Deputato! Ha sentito dire che vuole persino riscattarla!¹⁹³

Il brano è piuttosto lungo ed occupa quasi tutta la seconda metà del capitolo. Il punto di vista è chiaramente quello di Midori, ma nel passaggio, come in tante altre parti del racconto, non mancano interventi e autentiche battute di personaggi secondari.

こころいきき
 心意こころいきき気きに入らねば姉様あきらひてお受けはせざりしが、彼あの方あとても世には名高なきお人と
 やりてしゆ
 遣手衆やりてしゆの言はれし、嘘うそならば聞いてみよ、大黒屋おほくろやに大巻おほまきの居いずは彼のあ楼あは聞きとかや、¹⁹⁴

Sua sorella ha rifiutato: un tipo impossibile per lei... Ma le assistenti dicono che quello è uno di valore, uno conosciuto in società! Fandonie!/? Si chieda pure in giro, allora.

¹⁹² Higuchi Ichiyō shū, op.cit., p.150.

¹⁹³ Due Racconti, op.cit., p.77.

¹⁹⁴ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.150-151.

Senza sua sorella il Daikoku-ya sparirebbe nel buio!¹⁹⁵

Come si vede in questo passaggio vengono riportate due battute attribuite all'anonima voce di alcune assistenti, le cosiddette *yariteshu*, e verrebbe naturale considerare tali battute come realmente pronunciate da questi personaggi. Tuttavia, come si nota anche in altre occasioni in cui viene espressa la voce di personaggi secondari riconducibili al vociare indistinto e “polifonico” dell'ambiente di Yoshiwara, in queste battute si riscontrano elementi appartenenti piuttosto alla lingua classica e dunque riconducibili, se mai, al discorso indiretto. Ci riferiamo in questo caso all'aggettivo *nadakaki*: trattandosi di discorso diretto, ci saremmo aspettati la terminazione moderna in *-i*. Un caso analogo si può riscontrare nel terzo capitolo, dove troviamo uno dei numerosi esempi di inserti da parte di anonime voci, in questo caso alcuni giovani che osservano Midori di ritorno dal bagno: *ima sannnen no nochi ni mitashi* (“vorrei vederla da qui a tre anni”). Anche qui in luogo del colloquiale *mitai*, viene utilizzato il suo corrispettivo letterario, elemento che interpone una qualche distanza tra la voce narrante e l'espressione diretta dei personaggi.

Vorremmo riferire in proposito quanto nota Matsuura Rieko a proposito della sua scelta di non utilizzare il *kagikakko* per la traduzione in lingua moderna da lei proposta.

Da un lato, infatti, è vero che in *Takekurabe* le battute dei ragazzi scritte in discorso diretto sono numerose, e sarebbe stato facile metterle fra parentesi a gancio, ma in altri casi, inclusi quelli delle battute di altri personaggi, si osserva una mescolanza tra discorso diretto e indiretto impossibile da racchiudere in un unico spazio. Inoltre, se riconosciamo che anche le battute dei ragazzi selezionate e raccolte, ci giungono all'orecchio insieme a tutto il vociare delle strade di Yoshiwara, allora, anche da un punto di vista visivo, piuttosto che isolare le voci dei ragazzi per mezzo delle parentesi a gancio, ho giudicato più corretto preservare la continuità, senza imporre un segno di confine al vociare di parole che si solleva nelle parti descrittive. Personalmente,

¹⁹⁵ *Due Racconti*, *ibid.*, pp.77-78.

ritengo che almeno per metà gli effetti stilistici di *Takekurabe* siano dovuti alla scarsità dei punti fermi e all'assenza di parentesi a gancio nelle parti parlate.¹⁹⁶

I due casi che abbiamo appena citato ci sembrano appartenere a quelli a cui Matsuura fa riferimento, in cui i personaggi secondari si esprimono tramite una forma ibrida di stili diretto e indiretto. Le motivazioni che spingono Matsuura a rispettare il tono e lo stile del racconto non ricorrendo al *kagikakko* per il discorso diretto sono fra quelle alla base della mia scelta di tentare un'operazione analoga anche nella versione italiana. In un primo momento avevo considerato tale possibilità, oltre che di assai complessa realizzazione in una lingua di area euroamericana, anche forzata, in un certo senso, poiché rischiava di ottenere un effetto di scrittura "sperimentale" (ovvero qualcosa di estraneo alle intenzioni della scrittrice, la quale riprende piuttosto modelli letterari precedenti). La scelta finale invece è andata proprio in questa direzione, accogliendo le motivazioni addotte da Matsuura Rieko alla sua traduzione, e anche in considerazione del fatto che, esistendo già il segno del *kagikakko* all'epoca in cui Ichiyō scrisse i suoi racconti, lei stessa era senz'altro cosciente di andare in una direzione per lo meno non in linea con le nuove tendenze letterarie.

Torneremo più avanti su questo tema. Qui vorremmo limitarci ad aggiungere alle condivise riflessioni di Matsuura, che a nostro avviso (il presente studio ha anche il fine di trovare delle prove al riguardo) la mescolanza di diretto e indiretto riguarda anche i personaggi principali e non solo quelli secondari. La stessa Matsuura nota che la maggior parte (e dunque non tutte) le battute dei ragazzi sarebbero facilmente individuabili ed inscrivibili nel *kagikakko*. Quello che vorremmo dimostrare è che in realtà le parti, per così dire, "non inscrivibili", e dunque non in discorso diretto, sono più numerose di quanto possa sembrare a prima vista; e che quelle parti in cui si nota una mescolanza di diretto e indiretto di cui parla Matsuura, potrebbero non essere altro (almeno per quanto riguarda i personaggi principali) che esempi di discorso indiretto libero, o almeno di una forma

¹⁹⁶ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., pp.263-264.

narrativa dalla funzione analoga ad esso.

Torniamo all'ultimo brano citato, che riteniamo appunto uno di tali esempi di indiretto libero. In esso si nota un occasionale utilizzo di termini onorifici che farebbe pensare piuttosto ad espressioni dirette, non mediate dalla voce narrante. Tuttavia uno stile come questo non appare affatto in contraddizione con le caratteristiche del discorso indiretto libero, dove, a differenza dello stile indiretto semplice, le voci del narratore e dei personaggi vengono a sovrapporsi generando l'impressione di un interscambio del punto di vista fra le due parti. In altre parole, la presenza di tali elementi (ad esempio *sama*, *oukewasezarishi*...) non influisce sulla possibilità di tradurre il brano servendosi delle caratteristiche principali del discorso indiretto libero, ovvero il mantenimento della terza persona e dei verbi al passato e imperfetto (qualora si scelga la forma "ortodossa", per un lettore in lingue europee o americana, del racconto al passato). La versione di Danly ci conferma tale ipotesi.

They sat together side by side at school – Chōkichi's gang and the mainstreet gang – and one might have expected that they could get along. But there had always been a sharp division. *It was the act of a coward to attack a weak, defenseless girl.* [...] In front of others he pretended to be gentle and wise, but a look behind the scenes would reveal that he was the one pulling all the strings. [...] *What about the patrons her sister Ōmaki had? The banker Kawa, a steady customer for three years now; Yone, from the stock exchange ; and that short one, the member of parliament...*¹⁹⁷

Dal punto di vista narrativo questo brano ci sembra analogo a quello del secondo capitolo che abbiamo precedentemente analizzato e descritto come un discorso indiretto libero di Chōkichi. La scelta di renderlo attraverso il discorso indiretto libero, come avviene nei passi citati dall'inglese, ci appare la più soddisfacente. Non così per il monologo in discorso diretto proposto anche in questo caso per la versione tedesca.

¹⁹⁷ Danly (1981), op.cit., p.269.

Sie dachte darüber so: >Die kinder in der Schule sind, solange sie in der gleichen Klasse sitzen, alle miteinander befreundet, mögen sie nun von der Vorder – oder der Hinterstraße sein <¹⁹⁸

Ancora una volta la scelta del monologo diretto costringe il traduttore ad inserire elementi inesistenti nel testo originale: non solo i due punti e le virgolette, ma anche le parole introduttive del monologo (“A proposito di questo lei pensò:...”).

Se per il precedente breve monologo di Midori questa forma poteva essere idonea, per la struttura narrativa di quest’ultimo brano si dimostra insufficiente ad esprimerne tutte le sfumature.

Del resto sembra proprio quella del monologo la soluzione più adatta anche per gli autori delle versioni in lingua moderna (Matsuura esclusa) e per Yamada. Quest’ultimo infatti adotta lo stesso sistema usato nel secondo capitolo ed inserisce tutto il brano in un lunghissimo monologo che occupa quasi metà del capitolo; e la stessa scelta viene fatta anche da Enchi e Akiyama.

L’importanza della questione risiede a nostro avviso anche nel problema delle proporzioni fra discorso diretto e indiretto in cui è suddiviso il racconto. Ognuno dei due brani a cui abbiamo fatto riferimento occupa rispettivamente le metà del secondo e del settimo capitolo. Si tratta di una porzione considerevole all’interno di un racconto di sedici capitoli dalla lunghezza pressappoco equivalente. A seconda del fatto che i brani di cui ci siamo interessati vengano considerati come discorso diretto o come discorso indiretto (libero a nostro modo di vedere) l’interpretazione dello stile narrativo in cui bisogna considerare redatto il racconto variano considerevolmente. In una parola, la percentuale di discorso diretto risulterebbe notevolmente ridimensionata.

Per il momento evitiamo di addentrarci ulteriormente nell’argomento e torniamo ai monologhi di Midori. Nei capitoli dodicesimo e tredicesimo troviamo forse gli unici brani in cui ad un personaggio, quello di Midori

¹⁹⁸ Benl (1965), op.cit., p.136. Anche la versione inglese di Nobunaga Seizō (1960) adotta il monologo interiore.

appunto, viene data piena possibilità di esprimersi in un monologo liberamente, senza alcun intervento da parte del narratore.

Il primo di questi brani ci sembra di grande interesse in quanto in esso la voce interiore di Midori espressa in pensieri diretti mostra delle qualità che sembrano già inserirla pienamente nel suo futuro contesto sociale. In questo monologo Midori, ferma al cancello ad osservare Shin'nyo intento ad aggiustare il sandalo rotto, immagina le dure parole che gli avrebbe rivolto se fosse stata la Midori di sempre, aperta e sfrontata.

平常の美登利ならば信如が難義の体を指さして、あれ／＼彼の意久地なしと笑ふて笑ふて笑ひ抜いて、言ひたいまゝの悪まれ口、よくもお祭りの夜は正太さんに仇をするとて、私たちが遊びの邪魔をさせ、罪も無い三ちやんを擲かせて、お前は高見で采配を振つてお出なされたの、さあ謝罪なさんすか、何とて御座んす、私の事を女郎、女郎と長吉づらに言はせるのもお前の指圖、女郎でも宜いでは無いか、塵一本お前さんが世話には成らぬ、私には父さんもあり母さんもあり、大黒屋の旦那も姉さんもある、お前のやうな腥のお世話には能うならぬほどに餘計な女郎呼はり置いて貰ひましよ、言ふ事があらば陰のくす／＼ならで此処でお言ひなされ、お相手には何時でも成つて見せます、さあ何とて御座んす、と袂を捉へて捲しかくる勢、さこそは当たり難うもあるべきを、物いはず格子のかげに小隠れて、さりとて立去るでも無しに、唯うち／＼と胸とどろかすは、平常の美登利の躰にては無かりき。¹⁹⁹

Se Midori fosse stata quella di sempre, avrebbe puntato il dito contro la goffa figura di Shin'nyo e sbellicandosi dalle risate avrebbe detto: *guarda! Guarda là quell'impedito!* Lo avrebbe insultato dicendo tutto quello che le veniva. *Bel coraggio hai avuto la sera delle festività!... Col pretesto di vendicarti di Shōta hai fatto rovinare la nostra festa, hai fatto picchiare San-chan che era innocente! Eri tu a dirigere le operazioni dall'alto, non è così? Di' che ti dispiace, adesso! Prova a dire qualcosa! Anche quella di farmi dare della puttana da uno come Chōkichi... una tua idea anche quella!? E cos'ha una puttana che non va? Non ti devo un granello di polvere io! Ho un padre e una madre! Ci sono i proprietari del Daikoku-ya e c'è mia sorella! Dell'aiuto di un prete viscido come te, non me ne faccio proprio nulla! Quindi sei pregato di smetterla di chiamarmi*

¹⁹⁹ Higuchi Ichiyō shū, op.cit., p.168-169 (in corsivo i pensieri in forma diretta; sottolineate le espressioni appartenenti alle gergo delle donne di Yoshiwara).

puttana! E se hai qualcosa da dire, non dirla sottovoce, dilla qui! Ti affronterò ogni volta che vorrai! Allora, come la mettiamo? Lo avrebbe aggredito con violenza afferrandolo per le maniche e di certo sarebbe difficilmente riuscito a resisterle. Invece, rimane mezza nascosta dietro la graticola senza dire una parola. Non se ne va nemmeno, resta semplicemente lì, esitante e con il batticuore. Non è più la Midori di sempre.²⁰⁰

Il monologo interiore corrisponde alle parti in corsivo. Abbiamo sottolineato inoltre alcune espressioni usate qui da Midori (e purtroppo impossibili da rendere con le dovute sfumature in italiano) che mostrano un significativo mutamento del suo linguaggio. Nelle occasioni in cui precedentemente si era espressa in discorso diretto non avevamo mai sentito espressioni come *ayamari nasanska*, *misemasuru*, o *nantodegozansu*, che appartengono a quel “gergo di quartiere” (*kuruwa kotoba*) che come il narratore, aggiungendo anche una personale parola di commento, si era preoccupato di farci sapere già nell’ottavo capitolo, venivano usate da Midori, allora forse come un semplice vezzo, nel parlare con la gente comune.

廓ことばを町にいふまで去りとは恥かしからず思へるも哀なり、²⁰¹

La cosa triste è che non prova alcuna vergogna nell’esprimersi usando il gergo del Quartiere anche con la gente del circondario.²⁰²

Tuttavia fino a questo momento non abbiamo avuto alcuna prova concreta di questo fatto, e il linguaggio di Midori in questo monologo ci suona con un accento del tutto nuovo. Sono le parole che avrebbe dovuto pronunciare la “Midori di sempre”, ma questo linguaggio, almeno alle nostre orecchie, non suona più come quello della Midori di sempre. Al contrario ci sembra già di sentire il linguaggio di una Midori adulta, identificata con la sua professione. Più avanti ne abbiamo ancora un altro esempio.

²⁰⁰ *Due racconti*, op.cit., p.97.

²⁰¹ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.153.

²⁰² *Due racconti*, ibid., pp.81-82.

此処に裂れがござんす、これでおすげなされと呼びかくる事もせず、²⁰³

non riesce nemmeno a dirgli: ho qui un pezzo di stoffa, prova a legarci questo!²⁰⁴

Torniamo a considerare quel monologo di Midori citato nella precedente sezione. La situazione è molto simile: Midori è adirata con Shin'nyo per il suo freddo comportamento e formula nella sua mente pensieri di astio nei suoi confronti. Rispetto a quell'occasione però il suo linguaggio adesso è completamente diverso e chiaramente riconducibile ad una posizione sociale. Si potrebbe osservare che in questo caso Shin'nyo è fisicamente presente di fronte a lei, mentre nel brano del settimo capitolo non abbiamo una precisa collocazione spazio temporale per il monologo. Ma resta il fatto essenziale che il monologo formulato da Midori al cancello del Daikokuya non è pronunciato a voce, ma solo immaginato; e nonostante questo tutto il suo discorso risente fortemente del registro formale che la protagonista avrebbe usato qualora avesse effettivamente parlato a Shin'nyo. Un registro formale con cui si autoqualifica inequivocabilmente sia sul piano del genere che su quello della sua futura posizione sociale. Niente a che vedere con la voce della Midori che avevamo sentito difendere fieramente Sangorō in occasione della lite alla cartoleria nel quinto capitolo.

これお前方は三ちやんに何の咎がある、正太さんと喧嘩がしたくば正太さんとしたが宜い、逃げもせねば隠くもしない、正太さんは居ぬでは無いか、此處は私しが遊び処、お前がたに指でもさゝしはせぬ、ゑゝ憎くらしい長吉め、三ちやんを何故ぶつ、あれ又引たほした、意趣があらば私をお撃ち、相手には私になる、²⁰⁵

Ehi! Che vi ha fatto Sangorō? Se volete fare a pugni con Shōta, prendetevela con lui! Non è fuggito e non l'abbiamo nascosto! Qui non c'è e basta! Questo è il nostro posto, non potete farla da padroni! Chōkichi sei davvero odioso! Perché hai picchiato

²⁰³ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.170.

²⁰⁴ Due racconti, ibid., pp.98-99.

²⁰⁵ Higuchi Ichiyō shū, ibid., pp.141-142.

San-chan? Guarda, l'hai fatto cadere! Se proprio vuoi vendicarti colpisci me! Sono tua nemica adesso!²⁰⁶

La versione italiana non ci permette di cogliere adeguatamente le differenze, ma se confrontiamo le espressioni di fine-frase in questo brano con quelle del monologo formulato al cancello del Daikokuya cogliamo in modo evidente il profondo divario fra i due tipi di linguaggio. Se dunque la trasformazione di Midori avviene sul piano fisico solo nel quindicesimo capitolo, la vediamo già pienamente in atto nei monologhi interiori del dodicesimo e tredicesimo, e precisamente in quelle espressioni pesantemente connotate dalla coscienza di appartenere ad un preciso ruolo sociale

In ogni caso non ci sono dubbi sul fatto che negli esempi citati il pensiero di Midori è espresso in forma diretta. Per di più, pur trattandosi di un monologo, esiste un destinatario virtuale, appunto Shin'nyo. In una traduzione dunque tutti i verbi vanno alla seconda persona singolare, come se si trattasse di un normale dialogo.

Nei seguenti passi del tredicesimo capitolo sentiamo ancora la voce di Midori in un monologo. In questo caso però Midori non immagina più le parole che avrebbe voluto rivolgere direttamente a Shin'nyo e il monologo torna così alla terza persona. Attraverso di esso Midori assume addirittura la funzione di narratore e ci illustra la scena descrivendo le azioni compiute da Shin'nyo.

庭なる美登利はさしのぞいて、ゑゝ不器用な、彼んな手つきして何うなる物ぞ、紙縷は
ばより、わらしべなんぞ前壺に抱かせたとて長もちのする事では無い、それそれはおりの裾が
ちについて泥に成るは御存じ無いか、あれ傘が転がる、あれを畳んで立かけて置けば好い
にと一々鈍かしう齒がゆくは思へども、²⁰⁷

Midori se ne sta in giardino a sbirciare. Dio, come è goffo! Cosa crede di fare impacciato com'è? Quella cordicella di carta è troppo esile... Se nel foro sul davanti ci

²⁰⁶ *Due racconti*, ibid., pp.69.

²⁰⁷ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., p.170.

infilava quella pagliuzza, non gli durerà nulla!... E guarda là! Ma non si accorge che l'orlo della giacca è finito a terra nel fango!? E l'ombrello? Rotola via! Certo, magari se lo richiudesse e lo appoggiasse... Pensa tutte queste cose insofferente e contrariata, ma...²⁰⁸

Si tratta forse dell'esempio più estremo di focalizzazione interna all'interno di questo racconto. Come abbiamo già osservato sopra per un brano di *Ōtsugomori*, il narratore scompare del tutto e senza le parole del personaggio non sapremmo cosa sta avvenendo nella scena. Subito dopo i ruoli si ristabiliscono e ascoltiamo gli ultimi pensieri di Midori prima del definitivo distacco da Shin'nyo.

かうし あいだ て も き もの なげいだ み み し がほ しんによ
格子の間より手に持つ裂れを物いはず投出せば、見ぬやうに見て知らず顔を信如のつく
るに、ゑゝ 例の通りの心根と遣る瀬なき思ひを眼に集めて、少し涙の恨みがほ、何を憎
んで其やうに無情そぶりは見せらるゝ、言ひたい事は此方にあるを、余まりの人とこみ上
るほど思ひに迫れど、母親の呼声しば／＼なるを侘しき、詮方なさに一ト足ニタ足ゑゝ何ぞ
いの未練くさい、思はく恥かしと身をかへして、かた／＼と飛石を伝ひゆくに、²⁰⁹

Molti pensieri le affollano la mente, poi, senza dir nulla, getta fuori attraverso la grata il ritaglio di stoffa che teneva in mano. Shin'nyo rimane del tutto indifferente, come se nemmeno l'avesse visto. Ecco, sempre lo stesso carattere!, pensieri confusi vanno a raccogliersi nei suoi occhi. Poi qualche lacrima le scende sul viso corruciato. Perché quest'odio, quest'atteggiamento gelido!? Ne avrei di cose da dirti, ma tu sei troppo crudele... Pensieri incontenibili stanno per farla scoppiare in lacrime. Ma la voce di sua madre continua a chiamarla lasciandola sconsolata. Così non può far altro che indietreggiare di uno o due passi. Ma cosa sto facendo!?... Faccio proprio la figura di quella che non sa prendere una decisione! Che vergogna... perché continuo a pensare a lui? Quindi si volta, e il tacchettio dei suoi passi risuona sulle pietre da giardino.²¹⁰

²⁰⁸ *Due racconti*, ibid., p.98.

²⁰⁹ *Higuchi Ichiyō shū*, ibid., pp.170-171.

²¹⁰ *Due Racconti*, ibid., p.99.

Tutte le versioni in lingua giapponese a cui abbiamo fatto riferimento sono concordi nel considerare questi brani come monologhi di Midori espressi attraverso il discorso diretto. Evidente è infatti l'uso della lingua colloquiale, di cui, come abbiamo notato, emergono qui persino due diversi stili.

Per quanto riguarda le traduzioni inglesi, tedesca e francese, invece, anche qui notiamo delle discrepanze. Nella versione di Oscar Benl il monologo del dodicesimo capitolo viene segnalato persino in modo diverso rispetto agli altri monologhi, ovvero come un autentico discorso diretto di Midori. Lo stesso vale per quella francese, la quale però fin dall'inizio non adotta alcun segno grafico per distinguere il monologo diretto dal discorso diretto, limitandosi ad alternare l'uso dei caporali, per i discorsi diretti di maggiore lunghezza, a quello del trattino, per gli scambi di battute più serrati.

La versione inglese di Danly propone invece anche in questa occasione il discorso indiretto libero. L'impiego di questo stile per i passi cui abbiamo fatto riferimento sopra ci è sembrato particolarmente indovinato, in quanto in tali esempi il testo originale non offriva a nostro avviso alcuna giustificazione per ricorrere al monologo diretto in prima persona. Questa volta, tuttavia, le parole e il punto di vista di Midori sembrano emergere con tale vividezza che non renderle in modo diretto appare francamente una scelta poco condivisibile.

In questo caso è invece *Growing up* a suggerirci una soluzione traduttiva che ci restituisce molto del dinamismo di questa scena. Senza interporre alcun segno grafico distintivo dell'espressione diretta, il traduttore compie un brusco passaggio al tempo presente facendo scomparire del tutto la voce narrante.

Midori stood watching. How clumsy he is! How does he expect to get it done that way?
See, it comes undone even before he's finished twisting. And now he puts straw in.
What good will that do? Doesn't he see he's getting muddy? There goes his umbrella.
Why doesn't he shut it? Midori could hardly restrain herself.²¹¹

²¹¹ Seidensticker (1956), op.cit., p.102.

È un brano che presenta tutte le caratteristiche del discorso diretto libero, tecnica narrativa considerabile ancora più di “avanguardia” rispetto all’indiretto libero. In questo caso ci sembra riprodurre in modo eccellente tutta la drammaticità di un’azione colta nel suo divenire, attimo per attimo, e della quale – come avviene ad esempio nei monologhi drammatici di Browning – veniamo informati esclusivamente attraverso le parole del personaggio, dopo che la voce narrante ha fatto perdere ogni traccia di sé.

Rimane un’ultima importante scena in cui il punto di vista e l’interiorità di Midori vengono espressi in modo forte e inequivocabile. Siamo nel quindicesimo capitolo e la cosiddetta “trasformazione” si è ormai interamente compiuta. Le ultime parole che le sentiamo pronunciare sono quelle con cui, esasperata, caccia via Shōta, del tutto incapace di comprendere cosa sia avvenuto alla sua amica d’infanzia.

Subito prima di questo fatto abbiamo il seguente passaggio che spiega lo stato d’animo della protagonista attraverso il suo personale punto di vista. La narrazione però appare qui nuovamente controllata, almeno in parte, dalla voce narrante. L’unico sfogo emotivo espresso direttamente attraverso le parole della protagonista sembra emergere nelle ultime righe del brano (sottolineate nella citazione), dove si torna ancora una volta ad un linguaggio che rispecchia lo stile della protagonista.

すべて^{きのふ}昨日の美登利の身に^{おぼ}覚えなかりし思ひをまうけて、唯々^{ただ}ものの恥かしき言ふばかりなく、成る事ならば^{うす}薄く^{へや}らき部屋の中に誰れとて言葉をかけもせず我^{わが}顔^ほながむるものなしに一人気まゝの朝夕を経たや、さらば此様の憂き事ありとも人目つゝましからず^かは斯くまで物は思ふまじ、何時までも何時までも人形と^{あねさま}紙雛様とをあひ手にして^{ままごと}飯事ばかりして居たらば^{さぞ}嘸かし嬉しき事ならんを、忽^なゝ^ぜ厭や厭や、大人に成るは厭やな事、何故此のやうに年をば^と重る、最^{ななつきとつき}う七月十月、一年も以前へ^{もと}戻^{もど}りたいにと^{としより}老人じみた^{かんが}考へをして、正太の^こ此^こ処にあるとも思はれず、物いひかけくれば^{ことごと}悉く^け蹴ちらして、²¹²

La tormentano preoccupazioni che non avrebbero nemmeno sfiorato la Midori di

²¹² Higuchi Ichiyō shū, ibid., pp.177-178.

ieri. Prova una vergogna tale da non saperla esprimere... Se solo potesse chiudersi in una stanza al buio, non parlare con nessuno, non mostrare a nessuno il suo volto. Fare solo quel che vuole, dalla mattina alla sera! Almeno, anche stando così male, non dovrebbe vergognarsi di quel che pensa la gente... Potesse avere sempre, sempre bambole e pupazzi come compagni, non far altro che giocare alle faccende di casa; così sarebbe certamente felice. No! Non voglio! Non voglio! Diventare adulti è orribile! Perché si invecchia così? Voglio tornare indietro, anche di sette o otto mesi! Di un anno! Sono pensieri che potrebbe avere una donna anziana. Non pensa più che c'è Shōta lì, e appena quello si azzarda ad aprir bocca, lei respinge ogni sua parola.²¹³

L'unico passaggio in cui ci sembra di riconoscere la voce monologante di Midori corrisponde così alle ultime righe del brano e l'inizio del pensiero espresso in forma diretta è marcato dall'esclamazione *ee*, già vista sopra in altri esempi. Tutta la parte precedente porta invece le tracce evidenti dello stile del narratore, il quale dunque anche in questo caso affianca la voce del personaggio dandole ampio spazio, ma evitando di scomparire del tutto. Riconosciamo insomma ancora una volta le caratteristiche del discorso indiretto libero, e anche le interpretazioni tornano a divergere fortemente tra loro.

Il punto del brano in cui il punto di vista passa chiaramente dal narratore al personaggio corrisponde alla frase *naru koto naraba usukuraki heya no uchi ni* ("se solo potesse chiudersi in una stanza al buio"), ed è proprio da qui che Yamada apre il *kagikakko* facendo iniziare il monologo di Midori. Seguendo tale interpretazione una versione in lingua occidentale dovrebbe necessariamente passare alla prima persona singolare. Ed è proprio questo ciò che avviene anche nella traduzione tedesca di Oscar Benl²¹⁴ o in quella francese di André Geymond, che citiamo un'ultima volta.

«Ah, comme j'aimerais toujours continuer à jouer à la dînette avec mes poupées! Non!
Non! Je ne veux pas devenir une grande personne! Pourquoi vieillit-on ainsi? Ah,

²¹³ *Due Racconti*, ibid., pp.105-106.

²¹⁴ “ >Ach, könnte ich doch<, dachte sie, >allein in meine Zimmer sitzen, ohne mit irgend jemandem reden zu müssen...< ” (Benl (1965), op. cit., p.149).

comme j'amerais rajeunir de sept, de dix ou de douze mois!» pensait-elle comme si elle était très âgée, oubliant la présence de Shôta.²¹⁵

Diviene necessario introdurre un intervento del narratore (*pensait-elle*), che contribuisce a creare una discontinuità assente nel testo originale, in cui si passa in maniera molto più fluida e naturale dal punto di vista del narratore a quello di Midori.

Anche le versioni in lingua giapponese moderna preferiscono affidare il discorso a Midori ed eliminare il ruolo del narratore. Ecco ad esempio la versione di Akiyama.

「わたしは、できることなら、薄暗い部屋のうちにいて、誰も言葉をかけたり、自分の顔を眺める人もなしに、一人で気ままに朝も夜も過ごしたい」。²¹⁶

Nel testo originale non esiste tuttavia alcun elemento che possa far pensare ad un passaggio alla lingua parlata, tanto meno il pronome soggetto di prima persona *watashi*. Abbiamo piuttosto un narratore che interpreta i pensieri di un personaggio. La versione in lingua inglese ci sembra far emergere in modo chiaro questa caratteristica, riuscendo a riprodurre la fluidità del passaggio al punto di vista del personaggio.

So many thoughts; none of them would ever have occurred to the Midory of yesterday. This awkwardness all of a sudden! How was she to explain it? If they would just leave her alone... she'd be happy to spend night and day in a dark room. No one to talk to her, no one to stare.²¹⁷

Il discorso indiretto libero emerge chiaramente. Tuttavia Danly finisce per estenderlo a tutto il brano andando a comprendere anche quell'ultima frase in cui esso culmina, quasi un grido silenzioso nella mente di Midori, che poi però riuscirà a tradursi all'esterno solo in forma di collera

²¹⁵ Geymond (1993), op.cit., p.94.

²¹⁶ Akiyama (2005), op.cit., p.144.

²¹⁷ Danly (1981), op. cit., p.285.

nei confronti dell'incolpevole Shōta.

Oh! She hated, hated, hated this growing up! Why did things have to change? What she would give to go back a year, ten months, seven months, even.²¹⁸

Naturalmente la disperazione di Midori emerge anche attraverso questo stile. Tuttavia riteniamo che appaia evidente dal testo originale l'intenzione della scrittrice di lasciare qui la parola al personaggio, permettendole di dare voce a tutta la sua esasperazione.

Concludiamo questa analisi di *Takekurabe* e delle sue versioni in giapponese moderno e in lingue straniere. L'esame dei numerosi brani citati ha messo in luce come l'impossibilità di basarsi su precise indicazioni grafiche, come il *kagikakko*, renda complesso comprendere quale sia l'autentica distribuzione del discorso narrativo all'interno di questo testo. Tale complessità è all'origine della vasta gamma di interpretazioni discordanti che abbiamo avuto modo di verificare in relazione al discorso narrativo e al significato degli atti verbali riscontrabili nel racconto.

Abbiamo cercato inoltre di mostrare in quali casi le tecniche narrative impiegate in traduzione, in particolare il discorso indiretto libero e il monologo interiore, possano adattarsi o meno allo stile narrativo originale. L'impiego di una tecnica narrativa piuttosto che un'altra può andare infatti ad incidere significativamente anche sul senso del testo, specialmente in termini di invasività e partecipazione più o meno attiva da parte del traduttore agli eventi narrati.

Andremo ora ad analizzare la tecnica narrativa di Ichiyō in un altro noto racconto, *Nigorie*, per il quale ho prodotto una nuova traduzione seguita a quella *Palude mortifera* del 1920, che colloca il suo autore, Shimoi Harukichi, fra i primi traduttori in assoluto ad aver presentato il nome di Higuchi Ichiyō al di fuori del Giappone.

²¹⁸ Ivi.

IV. *Nigorie* e l'arte del dialogo in Higuchi Ichiyō

IV.1 *Nigorie* in traduzione.

Nonostante il nome di Higuchi Ichiyō sia ancora relativamente poco conosciuto in Italia, rispetto a quello di altri autori con cui però in Giappone condivide un analogo livello di popolarità, non bisogna dimenticare che in lingua italiana è stata realizzata la prima traduzione al mondo del racconto *Nigorie*.

Prima di essa ci risultano esistenti solo due traduzioni in lingua inglese dei racconti *Jūsan'ya* (1904) e *Ōtsugomori* (1903). A quest'ultima abbiamo già fatto riferimento nel primo capitolo; l'altra la presenteremo nel successivo. Ricordiamo però qui che in entrambi i casi si tratta di pubblicazioni uscite in Giappone, e soprattutto nel caso di *Jūsan'ya*, destinate per lo più al pubblico autoctono con finalità didattiche di apprendimento della lingua inglese. Di conseguenza le traduzioni, fortemente orientate sulla lingua di arrivo, presentano spesso omissioni o passaggi riassunti, mancano completamente di note e mostrano anche, cosa di particolare interesse per la nostra analisi, una scarsa propensione a mantenere in traduzione le dinamiche narrative del testo di partenza, per concentrarsi invece sulla naturalezza espressiva della lingua di arrivo.

In base a tali considerazioni possiamo affermare che *Palude mortifera* di Shimoi Harukichi, ovvero la prima traduzione italiana di *Nigorie*, sia anche la prima al mondo da un'opera di Higuchi Ichiyō a potersi definire tale in tutto e per tutto – se per “traduzione” intendiamo non solo il trasferimento di un testo da una lingua ad un'altra, ma anche l'atto culturale con cui quel testo e il suo autore vengono presentati e interpretati al fine di renderli noti ad un altro contesto culturale.

Questa traduzione di *Nigorie* esce dapprima (con un breve estratto dal capitolo V) sul quinto e ultimo numero della rivista, fondata dallo stesso Shimoi, «Sakurà. Prima rassegna moderna europea dell'arte e della vita dell'Estremo Oriente» (uscita tra il giugno 1920 e il marzo 1921) e

successivamente in versione completa in un volume della collana, sempre diretta da Shimoi, “Sakurà. Fior di ciliegio. Prima rassegna europea dell’arte e della vita dell’Estremo Oriente” (Napoli 1921).

Come le altre traduzioni presentate da Shimoi in quegli anni al pubblico italiano²¹⁹, *Palude mortifera* è sotto ogni aspetto un testo critico, nella fattispecie accompagnato da un “Proemio critico-biografico” sulla scrittrice, da un meticoloso apparato di note, da illustrazioni e da un breve scritto sul racconto datato “Napoli, agosto 1921”. La prima pagina del libro in cui il racconto è stato pubblicato contiene fra l’altro un elenco dei criteri guida seguiti per realizzare la collana “Sakurà Fior di Ciliegio” e ai primi due punti leggiamo “1. Profilo di uno scrittore moderno. 2. La traduzione fedele dei brani del suo capolavoro”.

Tale dicitura ci avverte dunque esplicitamente che queste traduzioni sono state condotte in base al criterio della “fedeltà” al testo di partenza. L’analisi di alcuni passi tratti da *Palude mortifera* ci mostrerà come questa dicitura non rimane solamente un proposito nominale, ma corrisponde a ciò che il traduttore è di fatto riuscito a realizzare. Se infatti scorrendo il testo non è difficile accorgersi di come, inevitabilmente, il lessico risenta dell’influenza dell’italiano letterario dell’epoca, o di come alcuni passaggi risultino forse fin troppo esplicativi rispetto alla trama originale e spesso l’esigenza di spiegare concetti e costumi giapponesi al pubblico italiano di allora finisca per appesantire lo stile, tuttavia l’attenzione per l’espressione narrativa e il tentativo di ricreare sfumature dialogiche e improvvisi rovesciamenti del punto di vista attraverso un uso assolutamente originale della lingua italiana, colpiscono il lettore in modo particolare e in certi casi rimangono, a nostro modo di vedere, ineguagliati anche in traduzioni successive condotte in altre lingue.

Per quanto riguarda le altre traduzioni nelle lingue dell’area

²¹⁹ All’ultima pagina del testo leggiamo i titoli degli altri volumi componenti la Collana dei Rami Fioriti di “Sakurà”: Yosano Akiko, *Onde del mare azzuro (Sei-gai-ha)*, con un saggio di Elpidio Jenco; Tsuchii Bansui, *Su le Orme dell’Ippogirfo (Temba no michi ni)*, con una prefazione di Shimoi; XV KYÖGEN, antiche farse giapponesi, con numerose illustrazioni antiche e una introduzione di H.Shimoi; Kunikida Doppo, *Opere (1.Pianura di Musashi; 2.Voce delle onde; 3.Sul fiume Sorachi; 4.Taccuino di Okamoto)*, con introduzione di H. Shimoi.

euro-americana trattate in questo studio²²⁰, ne esistono in lingua francese (quella realizzata da Kuni Matsuo e Andrée Ito nel 1937²²¹ e quella più recente di Claire Dodane²²²), in lingua inglese (ad esempio *Troubled Waters*²²³, contenuta nella già citata raccolta di Robert Lyons Danly) e in lingua tedesca (*Trübe wasser*)²²⁴ realizzata da Jürgen Berndt.

Ripercorriamo ora alcuni momenti significativi della trama di *Nigorie* concentrandoci sui passaggi più interessanti dal punto di vista narratologico, soprattutto in riferimento ai dialoghi e ai monologhi interiori, per mettere a confronto diverse interpretazioni e soluzioni traduttive.

IV.1.1 Ambiguità dell'espressione orale

Con una scelta per certi versi anomala rispetto agli altri racconti, e che ritroveremo ad esempio in *Wakaremichi* o *Noki moru tsuki*, Ichiyō fa iniziare *Nigorie* con il discorso diretto di un personaggio. Per le citazioni in originale e in traduzione italiana rimandiamo alla relativa appendice.

Il personaggio che parla è Otaka, una delle donne del *Kikunoi*, il locale in cui si svolge buona parte della vicenda. Le sue parole sono indirizzate ad un uomo: nella mia traduzione ho interpretato i due appellativi citati all'inizio rispettivamente come il cognome ed il nome di uno

²²⁰ Riportiamo qui le principali a cui faremo riferimento in questo capitolo. Per un elenco più completo dei titoli che siamo riusciti a reperire rimandiamo alla bibliografia. La traduzione in giapponese contemporaneo contenuta nel già citato *Nigorie – Gendaigoyaku* è stata realizzata da Itō Hiromi (pp.7-72).

²²¹ *Le Ruisseau Trouble*, nouvelle, par Ichiyo HIGOUCHI (sic.), in «France-Japon» [3^e Année-N°19 1936 (capitoli I, II, III) e ibid. 4^e Année-N°21 Juillet-Août 1937 (capitoli IV, V, VI, VII, VIII)], Paris. La rivista, uscita in 49 numeri tra l'ottobre del 1934 e l'aprile del 1940, è stata ripubblicata e raccolta nei sette volumi di «France-Japon : revue mensuelle de liaison culturelle entre la France et le Japon», Yumani Shobō, Tokyo, 2011 (la traduzione di *Nigorie* è divisa tra i volumi secondo e terzo).

²²² *Eaux Troubles*, in *Higuchi Ichiyō, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2014 (premiere tirage 2008), pp.93-159.

²²³ Danly (1981), op.cit., pp.218-240. Altre traduzioni inglesi sono quella del 1960 di Seizo Nobunaga (*In the gutter*), contenuta nel già citato volume del 1960, e *Muddy Bay* di Tanaka Hisako, in «Monumenta Nipponica» 14, No.1/2 Apr.-Jul. 1958, pp.173-204.

²²⁴ In *Träume aus zehn Nächten, Japanische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jürgen Berndt, Theseus Verlag Zürich, München, 1992, pp.7-36.

stesso personaggio, ma il testo originale non ci offre spunti sufficienti per stabilire se in realtà i personaggi siano due (come si vede ad esempio nell'adattamento cinematografico di Imai Tadashi)²²⁵. Da alcune allusioni presenti nelle battute della donna deduciamo che l'uomo (o i due uomini) a cui si rivolge dica qualcosa in più di quel semplice "più tardi, più tardi" (per altro inserito all'interno del commento da parte della voce narrante), ma quella voce noi non la sentiamo.

Congedato quello che sembra ormai non essere più che un ex-cliente, Otaka rientra rassegnata nel locale. All'interno c'è qualcuno che le rivolge alcune frasi consolatorie, "una collega", come viene detto poco più avanti. Otaka le risponde, "macché, non sono mica Riki-chan io". Questa "Riki-chan" (diminutivo per Oriki, protagonista del racconto) è la "collega" che ha appena parlato, o è una terza persona non presente in scena? Difficile stabilirlo con esattezza, ancor più in lingua italiana, dove per rivolgersi ad una persona presente si preferisce l'uso del pronome personale (nella frase sopra al posto di "Riki-chan" si sarebbe potuto usare un "te" in funzione di complemento oggetto), al nome proprio.

Nigorie è forse uno dei racconti in cui Ichiyō sfrutta maggiormente lo strumento dell'espressione orale diretta, sia essa in forma di dialogo o di monologo, con tutta le sue ambiguità e infondatezze, con gli equivoci che essa può creare. Il finale stesso della vicenda, come abbiamo detto, è affidato ad una "confusione di teorie", illazioni di personaggi anonimi sulla morte di Oriki e Genshichi; persino le testimonianze circa presunte visioni di "spiriti" sono indirette, e appartengono al sentito dire.

IV.1.2 Conversazioni "orientate"

Specialmente nelle conversazioni tra Oriki e il suo cliente, Yūki Tomonosuke, che si svolgono nello spazio appartato della saletta al piano superiore del locale, si ricorre più volte alla tecnica del dialogo serrato fatto di veloci "botta e risposta".

²²⁵ In *Palude mortifera* Shimoi aggiunge qui persino una nota e specifica così: "Kimura, cognome; Shin, prima parte del nome; -san, onorifico".

Uno scambio di battute brevi come quello presentato in “Appendice II.2”, lo abbiamo visto già nel secondo capitolo di *Takekurabe*, esaminato in precedenza, dove però si notava una soluzione grafica diversa, con dei *maru* a scandire le singole frasi (una tecnica che del resto si osserva già dal primo racconto di Ichiyō, *Yamizakura*). Qui le brevi battute vengono integrate ancora più nel “fondo narrativo”, da cui sembrano stagliarsi sempre meno. Inoltre, nel passaggio dal commento della voce narrante al discorso diretto dei personaggi vediamo una breva fase intermedia in una forma di discorso indiretto che potremmo definire “passivo” ottenuto ad esempio con la ripetizione di *towarete*. Il giapponese permette questa particolare forma narrativa che, oltre a supplire alla mancanza del soggetto, fornisce anche un’indicazione sulla direzionalità del discorso: ricevuto dall’ascoltatore piuttosto che indirizzato dal parlante. Altre volte ho risolto questa particolarità, che l’italiano non permette di gestire con altrettanta scioltezza, con un “si sente chiedere”, o espressioni simili. Ne troviamo molti esempi in Ichiyō, ma per restare in *Nigorie*, vediamo (cfr. Appendice II.3) uno scambio di battute, simile a quello precedente, in un passaggio del terzo capitolo.

La mancanza dei segni di demarcazione del discorso diretto rende necessario il continuo intervento della voce narrante, che con la ripetizione ostinata dei *to iu* di volta in volta dà la parola ai singoli interlocutori. Allo stesso tempo questo stile ottiene l’effetto di aumentare la vivacità della conversazione, che raggiunge il suo climax nel momento in cui la voce narrante viene persino esclusa dal dialogo, e precisamente in “*Omae no jibyō wa kanshaku ka, iie, chi no michi ka, iie, soredewa nani ka*”. Successivamente la tensione del dialogo torna ad allentarsi e la voce narrante riprende il suo ruolo di “arbitro” fra i due parlanti. È un tipo di uso del dialogo che nel romanzo moderno si vedrà sempre meno, e questo grazie soprattutto all’impiego dei segni grafici che garantiscono una migliore visibilità al dialogo, in particolare nel caso della lettura silenziosa. In Europa, forse, per trovare uno stile del genere dovremmo risalire all’epoca in cui l’uso del *quotation mark* non era diffuso, vale a dire alle origini del “romanzo borghese”, per citare Ian Watts, con i romanzi di Stevenson per esempio.

Per spiegare meglio cosa intendiamo, ci sembra utile osservare la

differenza nell'effetto narrativo che viene a crearsi qualora si scelga un diverso modo di presentare il testo. Citiamo il precedente passo di *Nigorie*, nella traduzione inglese di R.L.Danly.

“What are you thinking about? he finally asked. “What’s the matter? Do you have a headache?”

“No, it’s not a headache. It’s an attack of what I always get.”

“No!”

“Your nerves?”

“No.”

“Well, what is it?”

“I can’t tell you.”

“You can tell me. Come on, what’s wrong with you?”

“Nothing’s *wrong* with me. Sometimes I just get to thinking——”

“What an impossible woman you are! You have too many secrets. Tell me about your father.”

“No, I can’t.”

“All right, you mother.”

“No.”

“Come on, tell me about yourself.”

“I can’t.”²²⁶

Al di là dalla scelta, all’inizio del brano, di accogliere nelle parole di Tomonosuke una osservazione della voce narrante (*naniyaran kangaeteiru yōsu*), facciamo notare che questo tipo di impaginazione, ricorrendo sia alle virgolette sia agli *a capo* per ogni singola battuta, rende certamente con buona efficacia visiva lo scambio di battute fra i due personaggi. Specialmente gli *a capo* rendono del tutto superflui gli interventi della voce narrante, dando modo alla conversazione di sostenersi unicamente sulla voce dei personaggi. La soluzione è la stessa adottata dalla più recente traduzione

²²⁶ Danly (1981), op.cit., p.225.

francese di Claire Dodane²²⁷.

«Qu'est-ce qu'il y a? As-tu mal à la tête?» finit-il par lui demander.

«Non, ce n'est pas un mal de tête, c'est une autre maladie, qui revient souvante.

– Es-tu de mauvaise humeur?

– Non.

– Indisposée?

– Non.

– Qu'est-ce qu'il y a, alors?

– Je ne peux pas vous le dire.

– À moi, si, tu peux le dire! Qu'est-ce qui ne va pas? De quelle maladie souffres-tu?

– Il ne s'agit pas d'une maladie! Il m'arrive juste de me trouver dans cet état.

– Tu es vraiment impossible, O-Riki, avec tes secrets! Parle-moi de ton père!

– Je ne peux pas.

– Très bien, de ta mère alors!

– Je ne peux pas non plus!

– Parle-moi de ton passé!

– À vous, je ne peux pas! [...] »²²⁸

Osserviamo qui un doppio uso del *quotation mark*: i caporali che isolano le battute dei personaggi vanno a comprendere in un'unica sezione circoscritta l'intero scambio di battute, il quale a sua volta viene scandito dagli *a capo* e dai trattini di alternanza. Anche in questo caso, dopo un breve intervento iniziale, la voce narrante lascia interloquire liberamente i personaggi. Si tratta di un procedimento per nulla raro nei romanzi di area euro-americana, specialmente a partire dall'Ottocento, e anche in quelli giapponesi moderni e contemporanei, ma reso possibile solo ed esclusivamente dall'ausilio grafico e non verbale della punteggiatura e dei segni di citazione.

²²⁷ Dodane (2008), op.cit., pp.93-159.

²²⁸ Ibid., pp.115-116.

Con poche variazioni tutte le versioni che abbiamo consultato, a partire da quella di Shimoi, risolvono in modi simili passaggi dialogici come i due presentati in citazione. Del resto anche la traduzione in giapponese contemporaneo proposta da Itō Hiromi va in questa direzione e ci presenta il testo in una forma che garantisce innegabilmente una leggibilità incomparabile con l'originale, essendo quella a cui l'uso moderno ci ha abituato.

「どうかしたのかい、また頭痛でもするのかい」と結城にきかれて
「いいえ頭痛もなんにもしませんけど、さっきから持病が」とお力はいった。
「おまえの人病は、かんしゃくかい」
「いいえ」
「血の道かい」
「いいえ」
「それじゃなんだい」ときかれて
「ぜったいいえませんから」
「ほかでもないおれなんだ、なにをいったっていいじゃないか、ねえ、なんの
病気だよ」
「病気じゃないんですもの、ただこんなふうになってこんなふうなことを思う
ってだけ」
「困った人だな、いろいろ秘密があると見える。おまえのお父さんはどんな人」
と結城にきかれて
「いえません」
「じゃおっかさんは」ときかれて
「それもだめ」
「これまでの履歴は」
「あなたにはいえませんてば」²²⁹

Questa versione mostra un carattere completamente diverso da quello del *Takekurabe-gendaigoyaku* di Matsuura Rieko. La traduzione non si limita ad “aggiustare” parole e terminazioni secondo l'uso moderno

²²⁹ *Nigorie – Gendaigoyaku*, op.cit., pp.27-29.

(operazione che per altro nel passaggio che stiamo esaminando si limita a semplici ritocchi, dato che la lingua usata per i dialoghi è già abbastanza vicina alla nostra); anche la pagina viene adattata all'uso contemporaneo con le battute inserite nelle parentesi "a gancio" e rinviate a capo di volta in volta secondo l'alternanza delle battute.

A differenza delle traduzioni in lingue straniere viste sopra, tuttavia, notiamo qui una maggiore attenzione a non escludere il ruolo intermediario e partecipe della voce narrante. Gli interventi di questa (pur meno frequenti rispetto all'originale) si presentano infatti in quella forma passiva che come accennavamo sopra contribuisce ad orientare il punto di vista su uno dei due parlanti, in questo caso Oriki, rinforzando tra l'altro la sensazione di una conversazione "subita" (cosa che in effetti è, nonostante nel testo di Ichiyō sarebbe difficile immaginare una soluzione alternativa). Questo aspetto rischia di perdere evidenza in traduzione: se infatti la lettura risulta certamente agevolata dalla forma grafica, non sentiamo più l'accompagnamento della voce narrante, che pur lasciando la parola interamente ai personaggi, mantiene per sé il ruolo di organizzarne il discorso.

IV.1.3 Equivoci e giochi di parole.

C'è un brano in particolare dove Ichiyō sfrutta la tecnica dello scambio di battute, e le incomprensioni generate dalla comunicazione orale, per creare una situazione di equivoco. Siamo nel secondo capitolo; Oriki e Tomonosuke sono nella solita stanza al primo piano; Otaka, chiamata dalla collega, li raggiunge e l'uomo inizia a farle delle domande nel tentativo di sapere qualcosa di più sul misterioso uomo di cui Oriki non vuole parlargli, ovvero Genshichi (cfr. Appendice II.4).

Otaka riesce scaltramente a sviare la curiosità del cliente sfruttando la naturale ambiguità della lingua. *Watashi wa mada onamae wo uketamawarimasen deshita*: nel giapponese è normale evitare l'uso dell'aggettivo possessivo in frasi come questa (se la donna avesse precisato subito dicendo ad esempio *anata no onamae*, come in un secondo momento

effettivamente fa, l'equivoco non si sarebbe creato). In italiano la coincidenza dell'aggettivo di terza persona con quello usato alla seconda persona nel registro formale in *lei*, ci dà l'opportunità di restituire con sufficiente approssimazione il gioco di parole. Non così l'inglese, ad esempio, che però trova comunque una soluzione altrettanto efficace evitando l'uso di riferimenti diretti ("I haven't heard it myself yet."²³⁰).

Naturalmente modificando l'organizzazione grafica del testo lo scaltro diversivo escogitato da Otaka emerge in modo più evidente. Vediamo ad esempio la soluzione trovata da Shimoi.

“Ma ascoltate: non è forse oggi appena la prima volta che L'ho visto? Proprio adesso stavo pensando a presentarmi a Lei per ossequiarLa e per domandarglielo.”

“Domandare che cosa?”

“Il Suo nome, ha capito?” E si mette esageratamente seria.²³¹

In questo caso il traduttore privilegia le possibilità offerte dalla lingua scritta, sfruttando una grafia “epistolare” dei pronomi che appunto iniziano con la maiuscola. È un espediente comprensibile a pieno solo nel caso di una lettura silenziosa del testo, ove l'originale è organizzato secondo il criterio di rendersi comprensibile anche (se non meglio) attraverso una lettura a voce alta.

A prescindere dal gioco di parole in sé, il passaggio ci sembra mettere bene in luce l'agilità linguistica della scrittrice, ed anche la consapevolezza della precarietà e inaffidabilità della comunicazione orale, spesso soggetta a fraintendimenti e *qui pro quo* che impediscono una comprensione netta delle cose. Non possiamo escludere che Ichiyō si sia servita consapevolmente di questa ambiguità linguistica anche altrove, senza però svelare come nel brano sopra la soluzione dell'equivoco. Se questo è vero, inoltre, siamo autorizzati a pensare che anche il finale della storia, lasciato alle brevi deduzioni empiriche espresse a caldo da passanti senza nome siano assai discutibili, e non dicano proprio nulla sull'effettivo svolgimento dei fatti, ai

²³⁰ Danly (1981), op.cit., p.222.

²³¹ Shiomi (1920), op.cit., p.41.

quali nessuno, cosa inquietante nemmeno il narratore, ha mai assistito.

IV.1.4 Voci monologanti

Ma l'uso del dialogo in *Nigorie* non si sviluppa soltanto all'esterno, traducendosi in conversazioni e scambi di battute ora rapidi e vivaci, ora incalzanti e nervosi. C'è un'altra vena di discorso narrativo che si sviluppa invece in forma di monologhi, siano essi interiori, oppure rivolti ad un personaggio presente ma silenzioso; in altri casi, poi, incontriamo ancora quelle forme narrative ibride, già viste in *Takekurabe*, in cui la voce narrante sembra sovrapporsi a quella dei personaggi. Nei capitoli quarto e quinto troviamo diversi esempi di queste tecniche. Il quarto capitolo è quello in cui ci viene presentata la famiglia di Genshichi, con la moglie Ohatsu e il bambino Takichi. Per quanto possa apparire un personaggio secondario, la moglie Ohatsu, a giudicare dalla quantità di dialogo che le viene attribuita, assume un ruolo di assoluto rilievo all'interno del racconto²³².

Ci viene presentata mentre svolge in casa il lavoro con cui, senza poter più contare sul sostegno del marito caduto in uno stato di torpore dopo la rottura con Oriki, porta avanti la famiglia. La voce narrante la descrive dapprima in modo distaccato come una donna dall'aspetto trasandato che dimostra almeno sette anni più di quelli che ha. Poi si osserva un progressivo spostamento del punto di vista, che va a sovrapporsi a quello della donna.

Nel brano in questione (cfr. Appendice II.5) la voce narrante va a focalizzarsi sulla psicologia di Ohatsu che per ottenere maggiore soddisfazione dai risultati del suo lavoro evita persino di voltarsi a guardare

²³² Nell'analisi narratologica relativa a *Nigorie* Sasagawa Yōko calcola la quantità di testo dedicata alla focalizzazione interna di Oriki in un totale di 1187 caratteri (suddivisi fra i capitoli I, II, III e VI). Subito dopo la protagonista, il personaggio su cui viene focalizzata maggiormente la narrazione (sempre in termini di porzioni testuali) è quello di Ohatsu, con un totale di 811 caratteri nei capitoli IV e VII. Da questo punto di vista *Nigorie* non è solo la storia di Oriki, ma anche quella di Ohatsu. Per quanto riguarda i personaggi maschili, se le porzioni di testo riservate alla focalizzazione interna di Genshichi risultano nettamente inferiori a quelle delle due donne, sono comunque superiori a quelle di Tomonosuke, per il quale non è riconoscibile alcun passaggio che ne mostri l'interiorità. Questo aspetto potrebbe contribuire a dare al lettore l'impressione di una maggiore affinità tra Genshichi e la protagonista (Sasagawa (2013), op.cit., p.263).

i pezzi già completati. L'espressione *awarenari* mostra la partecipazione emotiva della voce narrante alla fatica della donna e contemporaneamente, in concorrenza con una pausa interpuntiva, segna il passaggio all'esternazione del suo pensiero diretto. Nel testo la particella *tote* non ci permette di stabilire con esattezza se si tratti di pensieri e di parole effettivamente pronunciati; nell'uno o nell'altro caso il passaggio allo stile colloquiale ci suggerisce che si tratta di espressioni non più mediate dalla voce narrante. Anche qui tuttavia le interpretazioni appaiono divise, nella difficoltà di decidere quale grado di autonomia attribuire ai pensieri della donna. La versione inglese di Danly sceglie una soluzione intermedia fra il pensiero indiretto e indiretto libero.

The woman was so diligent and so delighted with her little pile of handiwork that it was, somehow, a sad spectacle.

By now the sun had gone down. Why *wasn't* Takichi home, she wandered. And where *was* Genshichi?²³³

Dopo un cambio di paragrafo, l'indicazione temporale viene attribuita ancora alla voce narrante. I tempi vengono mantenuti al passato, ma le espressioni *why wasn't Takichi home* e *where was Genshichi* non sono tra virgolette; se la prima viene mantenuta in discorso indiretto dall'aggiunta di *she wandered* (assente nell'originale), la seconda è un chiaro esempio di stile indiretto libero.

Ancora più interessante la versione di Dodane che mischia i tempi verbali sfruttando le varie possibilità offerte dalla lingua francese.

Elle ne détournait pas les yeux de l'ouvrage, semblant trouver du plaisir, d'une manière un peu triste pour qui la regardait, dans l'amoncellement progressif des semelles fabriquées.

Le soleil venait de se coucher. Pourquoi Takichi n'est-il pas encore *rentré*? se *demandat-elle*. Où *était* Genshichi? La femme rangea ses affaires de travail et alluma

²³³ Danly (1981), pp.227-228.

sa pipe.²³⁴

Anche qui dopo il cambio di paragrafo l'indicazione temporale viene rimessa alla voce narrante. Subito dopo la prima domanda di Ohatsu in discorso diretto (non inserito tra virgolette come invece avviene normalmente per i dialoghi in questo testo) è al *passé composé*, anziché al *plus-que-parfait* (come richiederebbe ad esempio un discorso indiretto libero). La presenza del *verbum dicendi* al *passé simple* (“se demanda-t-elle”), impedisce di considerare la precedente battuta come un discorso (o meglio pensiero) diretto libero. La frase che segue “Ou *était* Genshichi?”, con il verbo all'*imparfait*, è invece a tutti gli effetti un pensiero indiretto libero. Questo uso misto dei tempi verbali mi sembra creare una particolare vivacità di stile che rende in modo fedele la sovrapposizione fra la voce narrante e quella del personaggio.

Più avanti incontriamo un altro brano (cfr. Appendice II.6) che presenta un simile interscambio di voci fra il narratore e il personaggio di Genshichi.

Qui i pensieri di Genshichi appaiono mediati dalla voce narrante almeno fino a *kudasaru maji*, dove se l'espressione onorifica *kudasaru* orienta fortemente il punto di vista sul pensiero dell'uomo, il fine frase *maji* sembra voler mantenere la frase al di fuori di un registro puramente colloquiale. Come invece avviene nella frase immediatamente successiva, introdotta dall'esclamazione *aa*, e appartenente alla voce interiore di Genshichi. Le traduzioni inglese e francese rendono il passaggio in stile indiretto libero, ma omettono entrambe questa esclamazione diretta di Genshichi²³⁵.

Un altro interessante passaggio relativo al personaggio di Genshichi si trova nel finale del quarto capitolo (cfr. Appendice II.7). La vista del volto

²³⁴ Dodane (2008), op.cit., pp.122-123.

²³⁵ In corrispondenza della battuta di Genshichi la versione di Danly cambia paragrafo, mentre quella francese inserisce dei puntini di sospensione. “Surely his parents had not brought him into the world for this. [par.] He forgot all about the bath as he stood there absorbed in his thoughts.” (Danly (1981), p.228); “Ses parents ne l'avaient certainement pas mis au monde dans cette optique-là non plus...Absorbé par ses pensées, il se tenait là, debout, oubliant même de se laver.” (Dodane (2008), p.124).

spaesato del figlio Takichi sembra per un attimo portare Genshichi ad un ravvedimento, tanto che alla fine lo sentiamo pronunciare alcuni propositi rassicuranti sul suo futuro atteggiamento nei confronti della tormentata vicenda con Oriki. Il riferimento all'inconsapevole inquietudine di Takichi fa da perno fra il discorso diretto di Ohatsu e i pensieri intimi di Genshichi espressi in forma diretta. Solo dopo questi passaggi l'uomo rompe il silenzio durato per tutto il capitolo (fatta eccezione per alcune meccaniche risposte date a monosillabi) e inizia finalmente a parlare. Questa volta il pensiero di Genshichi viene reso con espressioni più aderenti allo stile colloquiale e notiamo che anche le traduzioni, seppur con modalità differenti, registrano questa variazione. Danly inserisce le battute tra virgolette, equiparandole sostanzialmente ad un discorso diretto. Diversa la scelta della traduttrice francese, che rinuncia al segno di espressione diretta e lascia il pensiero dell'uomo in forma libera, limitandosi a far intervenire la voce narrante con un "*pensa Genshichi*".

L'enfant avait mis son repas de côté et regardait tour à tour chacun de ses deux parents. Bien que trop jeune pour comprendre ce qui se passait, il paraissait inquiet. Quand je vois le gentil garçon que j'ai pour fils, je ne sais pas pourquoi je ne parviens pas à l'oublier, cette sorcière! pensa Genshichi, le cœur déchiré. Il s'en voulait de ne pas réussir à chasser définitivement O-Riki de ses pensées.
«Quel idiot je suis, vraiment! Qu'on ne prononce plus jamais son nom devant moi, d'accord?[...]»²³⁶

Prima di passare a considerare la voce interiore di Oriki, ci sembra interessante proporre un'ultima citazione riguardo al brano qui sopra, tratta dalla traduzione italiana di Shimoi Harukichi.

“Ora basta; lascia stare simili pensieri tristi e mangia di buon umore. Non vedi che perfino il nostro tesoruzzo è diventato triste?”

Realmente, il bimbo, posando sulla tavolina la ciotola e i bastoncini, scruta il viso dei

²³⁶ Dodane (2008), p.127.

genitori, l'uno dopo l'altro, in aria preoccupata.

(Avendo un bel tesoro così caro, per quale destino disgraziato non posso dimenticare una bestia come quella?) Si sente come lacerare i visceri. (Ah! quanto sono vile io!)...frusta la sua anima esausta e:

“Sì, sì, è vero. Non sarò per sempre tanto sciocco. Non ricordarmi neanche il nome di O-Riki; [...]”²³⁷

La lingua suona a tratti antiquata, è inevitabile per un testo di quasi un secolo fa, ma quello che ci interessa notare è l'attenzione, a mio avviso sorprendente vista l'epoca, per le variazioni di stile in merito al discorso narrativo. In particolare viene rispettata la differenza tra i pensieri intimi di Genshichi, inseriti tra parentesi e riprodotti nello stesso ordine del testo originale, e l'espressione del suo discorso diretto. Questo tipo di organizzazione del discorso, in connessione all'abbandono del passato remoto per il presente narrativo (tempo verbale dominante in questa traduzione) contribuiscono a dare forma ad un testo di grande originalità e di certo non comune rispetto all'italiano letterario dell'epoca.

Del resto nel “Proemio” è Shimoi stesso, che fu anche classicista, a dichiararsi convinto dell'originalità e della modernità di Ichiyō; delle novità stilistiche presenti nella sua scrittura.

In uno stile affascinante e originale, del tutto nuovo, riuscì a fondere armoniosamente le due forme della lingua giapponese: letteraria e volgare. Con argomenti apparentemente semplici della vita odierna, osservati, studiati e audacemente criticati, creò un nuovo campo ai romanzi suggestivi e psicologici nei quali affrontò gravi problemi sociali ed illustrò il lato più atroce della vita. Il pubblico scoprì, in una giovane sarta del volgo, la romanziera insigne che doveva segnare un'era novella nella storia della letteratura giapponese contemporanea.²³⁸

IV.1.5 Il monologo di Oriki

²³⁷ Shimoi (1920), op.cit., p.75.

²³⁸ Ibid., pp.11-12.

Il quinto capitolo di *Nigorie* è caratterizzato dalla presenza di tre voci monologanti. Le prime due sono quelle a cui abbiamo accennato nella prima sezione di questo capitolo e appartengono a due anonimi personaggi femminili dello stesso ambiente in cui si muovono Oriki e le sue colleghe del *Kikunoi*, quello delle cosiddette “professioni di fango” (*doromizu kagyō*). Sebbene privi di una diretta attinenza con la trama del racconto, i loro discorsi hanno la funzione di svelare il lato interiore di queste donne che l’opinione comune, etichettandole come “demoni bianchi”, considera spregiudicate nel portare alla rovina gli uomini. Attraverso questa lunga digressione apprendiamo così qualche cosa di più sul mondo di Oriki: anche lei infatti, come ci ricorda la voce narrante nel punto in cui si riallaccia alla trama “non deve esser certo un demone reincarnato”. A questo punto inizia la scena che introduce il monologo di Oriki, forse il brano più noto di tutto il racconto.

La sera del sedici luglio Oriki intrattiene una animata comitiva di clienti al locale. Nel pieno dei divertimenti la donna inizia ad intonare una *hauta* (ovvero un motivo popolare accompagnato dallo *shamisen*) che recita “il mio amore, un ponte d’esili tronchi sul torrente della valle angusta. Attraversarlo fa paura, ma se non l’attraverserò...”. Sono queste parole a creare in Oriki uno sconvolgimento tale da farle abbandonare la sala e allontanarsi di corsa dal locale. Come un viatico, questo verso risveglia in Oriki inquietudini mai rimosse e innesca così il flusso della sua voce interiore.

All’interno del capitolo, suddiviso in due grandi blocchi, a questo punto si osserva l’unico *a capo*. Il paragrafo successivo è occupato in gran parte dal monologo di Oriki. La parola viene lasciata completamente alla donna; il linguaggio è chiaramente il suo e anche a giudicare dalle terminazioni di verbi e aggettivi lo stile non è più quello del “fondo narrativo”, ma colloquiale. La voce narrante si limita a due brevi interventi. Uno, immediatamente all’inizio del paragrafo, ripete semplicemente che “Oriki si precipita fuori”, nonostante il paragrafo precedente si fosse concluso proprio descrivendo Oriki che si dileguava nel buio dei vicoli. Poi la voce narrante si fa da parte e sentiamo subito la voce di Oriki (cfr. Appendice II.8).

Segue un secondo intervento della voce narrante che ci mostra Oriki mentre quasi in preda al delirio “si appoggia ad un albero lungo la via e lì si ferma per qualche istante. *Attraversarlo fa paura, ma se non l’attraverserò...* quel suo canto continua, chissà da dove, a riecheggiarle nella mente”. Il narratore si limita insomma a fornire alcune indicazioni di movimento: le prime frasi del monologo (corrispondenti al brano in “Appendice II.8”) sono da considerarsi come pronunciate in movimento, mentre Oriki si allontana correndo dal locale; la seconda e più lunga parte del monologo viene invece pronunciata da ferma (cfr. Appendice II.9). A parte queste indicazioni di movimento che mostrano come da parte della scrittrice ci fosse un’attenzione particolare all’organizzazione spaziale e al dinamismo del monologo, c’è da notare una certa insistenza sul canto che Oriki sente nella propria mente. *Jibun no utaishi koe wo sonomama dokotomonaku hibiite kuru*: particolare enfasi viene messa sul fatto che la voce che sente è proprio la sua, il suo stesso canto riecheggia identico a poco prima, proveniente chissà da dove.

Con la decisione di tornare subito al locale termina il monologo di Oriki. Come vedremo fra breve il suo stato di alterazione mentale prosegue ancora per alcune righe fino all’incontro con Tomonosuke in fine di capitolo, ma qui vedremo intervenire la voce narrante e solo nel finale sentiremo ancora due brevi battute di Oriki espresse in forma diretta. Prima di analizzare più da vicino questo passaggio finale, vediamo come è stato trattato in traduzione questo monologo di Oriki. Per farlo sarà utile riprendere in considerazione un altro monologo, quello di Midori in *Takekurabe* che abbiamo già visto nel precedente capitolo nella sezione dedicata alla voce interiore di Midori (cfr. pp.135-136).

Abbiamo visto che in quel monologo la voce narrante assume un ruolo piuttosto importante, infatti la parte in cui possiamo affermare con certezza di ascoltare l’espressione diretta dell’interiorità di Midori si riduce in realtà a poche battute. Per il resto è il narratore che, sovrapponendosi ai pensieri della protagonista, sembra riassumerne e interpretarne il contenuto. In quell’occasione abbiamo affermato che quel tipo di tecnica narrativa presenta funzioni analoghe a quelle del discorso indiretto libero e anche nelle traduzioni in lingue straniere abbiamo riscontrato alcuni casi in cui

questo tipo di forma narrativa viene effettivamente impiegata. Nel caso del monologo interiore di Oriki invece l'intervento della voce narrante appare molto meno invasivo, e nella mia traduzione italiana ho tentato di mettere in evidenza questa caratteristica ricorrendo all'uso dei verbi alla prima persona e spezzando maggiormente le frasi nel tentativo di ricreare un tipo di linguaggio più colloquiale.

La versione in giapponese contemporaneo curata da Itō Hiromi in questo passaggio rinuncia all'uso delle parentesi a gancio (che invece usa normalmente per i dialoghi) evitando di separare l'intero monologo dal fondo narrativo. Al di là di questa scelta non si riscontra però alcuna sostanziale differenza tra la prima e la seconda parte del monologo; una differenza che invece vediamo emergere nelle versioni inglese e francese del racconto.

How long would she be stuck in this hopeless situation, where everything was absurd and worthless and cruel? Was this what life was supposed to be? She hated it! She hated it! She felt almost delirious and leaned against a tree at the side of the road. "I'm afraid to cross to the other side; I'm afraid to stay where I am." It was her song and her voice, but where was it coming from?

"I have no choice", she whispered. "I will have to cross the bridge by myself [...]"²³⁹

La citazione riguarda il punto in cui si osserva un cambiamento nella forma narrativa scelta dal traduttore per questo monologo interiore. Lo stesso passaggio si riscontra anche nella versione francese che mettiamo qui a confronto nello stesso brano.

Combien de temps encore devrait-elle supporter cette situation sans espoir, où tout était absurde, misérable, triste et cruel? Était-ce cela, la vie? Était-ce vraiment cela? Elle la détestait, la détestait si fort qu'un vertige l'obligea à s'adosser à un arbre au bord du chemin. Elle se reposa un instant. Elle entendait résonner dans ses oreilles qu'elle avait chanté tout à l'heure. «Je n'ai pas le choix», murmura-t-elle pour elle

²³⁹ Danly (1981), p.232.

même, «je vais devoir traverser le pont de bois, moi aussi... [...]»²⁴⁰

Nella prima parte del monologo dunque i verbi restano al passato e in terza persona; il punto di vista è tutto orientato sull'interiorità della protagonista, ma la sua voce rimane come “doppiata” e sovrapposta a quella del narratore. In entrambe le traduzioni il passaggio viene insomma reso con le qualità del discorso indiretto libero e solo nella parte finale delle citazioni, corrispondenti all'inizio della seconda parte del monologo, il personaggio comincia a dire io e dunque a far sentire la sua voce all'interno di una porzione di testo isolata dalle virgolette. Il passaggio dall'una all'altra forma narrativa impone per altro l'aggiunta di un *verbum dicendi*, elemento assente nel testo, in questo caso *she whispered* nella versione inglese e *murmura-t-elle* (con in più la specificazione *pour elle même*) in quella francese.

A mio avviso non è riscontrabile nel testo originale questo scarto fra due diversi livelli narrativi, che farebbe quasi pensare ad un pensiero intimo colto nel suo emergere da due diverse fasi di profondità, con il discorso indiretto libero a porsi come una regione narrativa ibrida passando attraverso la quale la voce narrante si muta in quella del personaggio. Al contrario la voce di Oriki qui mi sembra ben chiara fin dall'inizio del monologo. Per di più il narratore non ci offre alcun elemento per comprendere se queste parole siano solo formulate nella mente, pronunciate, sussurrate o altro. Al termine del monologo si limita a riprendere la parola per descrivere i successivi spostamenti di Oriki e farsi portavoce delle percezioni alterate indotte da uno stato mentale trasfigurato (cfr. Appendice II.10).

La versione di Shimoi imposta per questo monologo di Oriki una distanza, se vogliamo, ancora maggiore con la voce narrante; la sezione infatti si apre addirittura con un passato remoto (interrompendo per un attimo l'uso del presente narrativo) quasi a voler aumentare la tensione drammatica del momento (“O-Riki uscì, correndo precipitosamente, dalla

²⁴⁰ Dodane (2008), pp.134-135.

casa”²⁴¹).

Così termina il quinto capitolo, con questo *hito ari* in conclusione che lascia la situazione in pieno divenire e con tutto il senso di sospensione conferito dal tempo presente (letteralmente “c’è una persona che le tocca una spalla”). La scena prosegue nel capitolo successivo con Oriki che rientra nel locale con Yūki. Incurante dei rimproveri ricevuti dai clienti e dal gestore del locale si reca con l’uomo al piano superiore e si decide a parlargli finalmente di quel suo “male ricorrente”. La figura di Yūki assume qui il ruolo di destinatario del monologo di Oriki, questa volta pronunciato, che l’uomo ascolta intervenendo solo in pochissime occasioni, senza nemmeno rompere quei lunghi “trenta minuti” (*kohantoki*) di silenzio²⁴² condivisi con la donna dopo il racconto dell’episodio infantile del riso perduto sulla strada di casa.

La battuta *Omae wa shusse wo nozomu na*, con cui l’uomo conclude freddamente il commosso racconto di Oriki, come abbiamo già ricordato, colpisce il lettore per il suo cinismo e rimane di difficile interpretazione anche per l’assenza di commenti da parte della voce narrante che con il successivo *dashinuke ni Tomonosuke ni iwarete* anche qui presenta la battuta come “ricevuta” da Oriki, limitandosi a spostare l’attenzione sulla reazione di Oriki.

Trattandosi di un punto piuttosto controverso sarà interessante riferire qui almeno alcune soluzioni traduttive. Il termine “successo” che ho impiegato (*Secondo me tu hai una gran voglia di successo...*) compare anche nelle versioni di Danly ²⁴³ e di Tanaka Hisako ²⁴⁴; Shimoi utilizza l’espressione “avvenire luminoso”²⁴⁵ (p.109); La versione tedesca di Jürgen Brendt ricorre a due termini corrispondenti a “prestigio” e “attenzione”²⁴⁶;

²⁴¹ Shimoi (1920), p.91. La traduzione di Shimoi non si limita a riorganizzare la scansione dei paragrafi del testo originale, ma introduce anche una ulteriore divisione di ogni capitolo in un numero variabile di sottosezioni (fino ad otto per il VI capitolo). Il monologo di O-Riki, non sappiamo se volutamente o meno, compare qui come prima sezione del VI capitolo.

²⁴² Una nota della *Higuchi Ichiyō shū* (p.262, n.8) ci avverte qui che non si tratta di una temporalità reale, quanto della volontà di esprimere una “durata psicologica”.

²⁴³ “*You want to be succesful, don’t you?*”, Danly, op.cit., p.236.

²⁴⁴ “*So, you want to become succesful in the world, don’t you?*”, Tanaka H., *Muddy bay*, op.cit., p.197.

²⁴⁵ “*Tu desideri un avvenire luminoso, non è vero forse?*”, *Palude mortifera*, op.cit., p.109.

²⁴⁶ „*Ansehen un Achtung zu genießen, das also ist dein Wunsh?*“, *Trübe Wasser*, op.cit.,

nelle versioni francesi troviamo l'aggettivo "ambiziosa" in Matsuo-Ito²⁴⁷, mentre Dodane usa la perifrasi "riuscire nella vita"²⁴⁸.

Tutte le traduzioni, pur ricorrendo a termini che possono conferire alla battuta una sfumatura più o meno negativa, accolgono però l'interpretazione corrente, in special modo riguardo alla particella finale *na*, usata qui molto probabilmente nella funzione di esprimere una impressione personale e chiedere allo stesso tempo conferma nell'ascoltatore (ma grammaticalmente la funzione di *na* potrebbe qui corrispondere anche a un imperativo negativo, qualcosa come "non cercare il successo!").

Quale che sia la sfumatura di significato di questa improvvisa domanda di Yūki, l'effetto che essa sortisce in Oriki è uno di sorpresa e delusione nei confronti di quello che aveva considerato un confessore degno di ascoltare il suo sfortunato passato. Infatti questo personaggio esce di scena in modo quasi indifferente con la fine del capitolo, nella veste di semplice "cliente", e meritandosi appena l'appellativo di "gran signore" (*kekōna danna*) in una delle anonime illazioni che chiudono il racconto. Non così per Genshichi e Ohatsu. Infatti alla rottura definitiva fra i due coniugi è dedicato tutto il settimo capitolo.

IV.1.6 Dalla parola all'azione

Genshichi è apaticamente steso in terra, incapace di separarsi dai ricordi dei momenti passati insieme ad Oriki solo un anno prima. Nel passaggio che apre il settimo capitolo (cfr. Appendice II.11) la voce narrante sembra sovrapporsi ai pensieri dell'uomo.

La voce interiore di Genshichi è scandita dai fine frase in lingua colloquiale *wasurete shimae, akiramete shimae*. Subito dopo però la voce narrante raccoglie questo suo muto rimpianto fornendoci l'istantanea di una spensierata giornata trascorsa insieme dai due amanti. Soprattutto

p.30.

²⁴⁷ «Alors, tu voudrais t'élever dans le monde? Es-tu ambitieuse?», *Le ruisseau Trouble*, «France-Japon», op.cit., N° 21, p.17 (141).

²⁴⁸ «Tu veux réussir dans la vie, n'est ce pas?», Dodane (2008), p.144.

insistendo su quel *futari issho ni* (“loro due insieme”) la voce narrante mostra una singolare partecipazione emotiva allo stato d’animo di Genshichi. È in passaggi come questo – accanto ad un uso “contingente” delle espressioni temporali (*kyo nen* indica “l’anno scorso”, piuttosto che il narrativo “un anno prima”, sebbene il giapponese possa ricorrere con molta più libertà a questo tipo di scrittura anche nelle parti non dialogate) – che sembra di riconoscere anche nel testo originale una funzione narrativa affine a quella dello stile indiretto libero.

Mentre l’uomo è immerso in questi pensieri, sua moglie Ohatsu cerca in ogni modo di convincerlo a dimenticare e tornare l’uomo di prima. Le argomentazioni che usa però – la povertà, il lavoro, il cibo che manca, il futuro del bambino – riportano l’uomo alla squallida quotidianità da cui vorrebbe evadere, e non fanno che suscitare in lui brusche reazioni, sospiri o peggio ancora un indifferente e minaccioso silenzio.

Di fronte a quel silenzio Ohatsu, rendendosi ormai conto che nessun suo argomento può avere più effetto sul marito, perde lei stessa la parola e questa sua rassegnazione dà luogo ad un nuovo monologo interiore, di cui riportiamo la parte finale in “Appendice II.12”.

Solo nel finale, infatti, viene detto esplicitamente che queste parole restano nel cuore di Ohatsu, caratteristica questa che ci fa ripensare alla scena di Midori e Shin’nyo separati dal cancello del Daikokuya in *Takekurabe*; anche lì le parole di Midori, imprigionate nel suo cuore, non riescono a raggiungere il loro destinatario implicito.

Il monologo è una forma narrativa che Ichiyō riserva solo ad alcuni personaggi, in particolare le sue protagoniste femminili. Questo elemento sembra confermare l’idea, a cui accennavamo anche sopra, che *Nigorie* si possa leggere come il dramma parallelo di due donne appartenenti a due diversi contesti sociali, ma accomunate da un analogo destino di disperazione. La voce interiore di Ohatsu ci suona inoltre come un *a parte* teatrale che in qualche modo avverte il lettore dell’avvicinarsi di un amaro e tragico scioglimento in cui la fine delle parole può lasciare solo spazio all’azione.

Anche in questo caso la voce narrante lascia il personaggio dare liberamente sfogo alla sua voce interiore senza intervenire per

accompagnarla o tentare di organizzarne la forma. Il discorso indiretto libero scelto in alcune traduzioni riesce solo in parte a riprodurre questo effetto.

All he ever thought about was that girl friend of his, though how he could love anyone as heartless as Oriki was beyond her. Even when he dozed off for a nap, he would babble Oriki's name. It was disgusting. Had he completely forgotten that he had a wife and a child? Was he going to give his whole life to her? What cruel person she was married to! How she wanted to tell him all this! Tears of bitterness and frustration welled in her eyes.²⁴⁹

Comment il pouvait aimer une femme aussi dure, elle ne se l'expliquait pas. Il lui arrivait même de bredouiller son nom quand il sommeillait dans la journée. Avait-il oublié qu'il avait femme et enfant? Voulait-il lui vouer son existence entière? Combien cruel était l'homme à qui elle était mariée, et combien elle aurait aimé puouvoir le lui dire! Des larmes d'amertume lui brouillaient les yeux.²⁵⁰

Questa tendenza all'uso dello stile indiretto o indiretto libero – anche in passaggi che come questo ci suggerirebbero piuttosto di mettere da parte il ruolo della voce narrante – accomuna soprattutto le più recenti traduzioni a cui stiamo facendo riferimento (si veda anche la traduzione tedesca di Brendt, *Trübe wasser*, op.cit., p.32). Non così per le versioni più vecchie, a partire da quella di Shimoi che ricorre all'espedito originale di inserire fra parentesi semplici le voci più interne della coscienza²⁵¹. Pur senza ricorrere ad una simile soluzione grafica, anche la versione francese di Matsuo-Ito (1937) privilegia l'espressione diretta del personaggio²⁵², mentre in *Muddy bay*

²⁴⁹ Danly (1981), p.237.

²⁵⁰ Dodane (2008), p.149.

²⁵¹ Shimoi (1920), p.118. (*...Ha dunque tanta attrazione su di lui il cuore lurido di quella donna perduta? Di giorno durante il dormiveglia di un riposo, egli la sogna forse di continuo, perché ripete spesso il suo nome. Ah! egli vuole offrire la sua vita solo alla ripugnante O-Riki, abbandonando tutto e tutti, sia la propria moglie che il proprio figlio. Ah! che uomo perverso, crudele, miserabile...!*)

I pensieri si affollano, s'incrociano nella mente della moglie, e man mano la soffocano e non le permettono di profferire alcuna parola. Si scorgono solo nei suoi occhi brillare delle lacrime di rabbia.

²⁵² *Le Ruisseau Trouble*, in «France-Japon», op.cit., N°21, p.18 (142).

(1958) Tanaka Hisao ricorre persino al monologo interiore diretto in seconda persona²⁵³.

Particolare non trascurabile, queste ultime traduzioni citate, oltre che “vecchie” sono accomunate dal fatto di essere state realizzate da traduttori giapponesi. Evitando rischiose generalizzazioni, bisogna pur riconoscere che la loro sensibilità di lettori in madrelingua, prima ancora che traduttori, abbia fatto loro interpretare questo brano del racconto (ma si potrebbero fare altri esempi) come un monologo pronunciato a viva voce, piuttosto che in uno stile indiretto mediato, più o meno liberamente, da una voce narrante.

Come dicevamo sopra, la fine di questo monologo segna anche l'impossibilità di tenere in vita il dialogo fra Genshichi e Ohatsu; almeno quello “familiare” che abbiamo osservato finora, pur minato dagli aspri toni del litigio. Il figlio Takichi torna a casa con il dolce (*kasuteira*) donatogli da Oriki inasprendo ancor più l'ira della madre. Questa getta via il costoso dono facendolo finire nel fango, particolare che ci riporta alla mente il riso fatto cadere irrimediabilmente da Oriki bambina nelle luride acque di scolo.

Ripudiata dal marito, Ohatsu fa un ultimo disperato, persino umiliante tentativo di fargli rinunciare all'idea del divorzio (cfr. Appendice II.13).

Nell'implorarlo muta persino il suo registro colloquiale in un modo che sarebbe difficile da rendere in una lingua straniera senza creare un contrasto fin troppo disumano, persino “fastidioso” per il lettore. Un esempio lo troviamo proprio nella traduzione di Shimoi.

“Sì è vero: io ho avuto torto. Perdonatemi per pietà. Ho agito male, assai male, gettando via il dono che O-Riki aveva voluto gentilmente dare. E veramente sono forse Satana io, che ho chiamata O-Riki un demonio. Non dirò mai più... mai più. Non dirò

²⁵³ Tanaka H., op.cit., pp.199-200. “...*Do you have to pine for her so much, for that woman who is so heartless as that? How helpless you are that you have to talk about her in your dreams, even while taking a nap! You are even thinking of giving your entire life to her, completely forgetting about your wife and your child. Aren't you? How despicable and mortifying! And what a cruel man you are!*” Such were the words which she felt like pouring over him in her vexation. Nevertheless, she could not make herself utter a sound. Here yes were filled with tears, tears of resentment.

mai più nulla né in bene né in male di O-Riki; non accennerò a lei nemmeno lontanamente. Perciò perdonatemi e astenetevi, vi scongiuro, dal divorzio.²⁵⁴

Questo improvviso passaggio al “voi” onorifico²⁵⁵ ci colpisce almeno quanto l’ingiustificabile evocazione di una figura dell’immaginario religioso abramitico (“Satana”). Va comunque riconosciuto che quello di Shimoi rimane l’unico tentativo di rendere il forte dislivello linguistico e formale che l’imminenza della separazione genera fra i due coniugi, divenuti già estranei persino nel registro colloquiale che usano.

Un dislivello che però la scrittrice ha coscientemente inteso di instaurare, quasi a voler sottolineare e denunciare la tragedia sociale che il divorzio rappresenta per una donna venutasi a trovare nelle condizioni di Ohatsu. Dal punto di vista narrativo e linguistico questo passaggio si distingue per una forte connotazione “di genere”, purtroppo molto difficile da rendere con analoga evidenza in lingue straniere. Nell’originale appare evidente, pur se non espressa in modo diretto, la condanna nei confronti di un preciso regime sociale discriminatorio verso la condizione femminile.

Con Ohatsu che, raccolte le sue poche cose, si allontana dalla casa di Genshichi si conclude il settimo capitolo e di fatto l’intero racconto. Come abbiamo ricordato all’inizio di questo capitolo, l’epilogo di *Nigorie* ci informa di un fatto già accaduto in totale assenza di testimoni oculari. La scena omessa è quella del doppio suicidio o dell’omicidio-suicidio di Genshichi e Oriki. Tale scena, se descritta, avrebbe dovuto basarsi sull’azione drammatica, qualcosa di molto lontano da quello “stile di parola” che caratterizza tutto il racconto. Per trovare una scena di questo genere nella narrativa di Ichiyō dobbiamo risalire a *Wakarejimo* (1892)²⁵⁶, uno dei primissimi racconti pubblicati dalla scrittrice, composto in uno stile molto

²⁵⁴ Shimoi (1920), p.124.

²⁵⁵ In una precedente citazione abbiamo attestato anche l’uso del “lei”, ma questo era funzionale al gioco di parole in questione.

²⁵⁶ Racconto pubblicato a puntate su «Kaishin Shinbun» nell’aprile del 1892 (Meiji 25) praticamente in contemporanea con il più breve *Tamadasuki* («Musashino» aprile 1892). Prima di questi due Ichiyō ha pubblicato solo *Yamizakura* («Musashino» marzo 1892). Il doppio suicidio in *Wakarejimo* avviene in realtà in momenti diversi; la protagonista Otaka viene infatti inizialmente fermata e si toglie la vita solo alcuni anni più tardi.

diverso da quelli successivi a *Ōtsugomori*.

Le descrizioni più lunghe fatte dalla voce narrante in *Nigorie* riguardano principalmente luoghi o personaggi. Le descrizioni relative ad azioni drammatiche invece, quando non riferite in modo diretto dalla viva voce dei personaggi, occupano generalmente il minimo spazio indispensabile²⁵⁷. È un narratore che lascia esprimere, “ascolta” verrebbe da dire, i suoi personaggi fino a un istante prima del gesto; solo allora interviene con brevi commenti simili alle indicazioni di scena su un testo teatrale. In un simile contesto la scelta di mantenere questo “stile di parola” e terminare il racconto nella leggerezza e nell’incoerenza dei vani commenti della gente, appare paradossalmente come la più coerente delle possibilità.

Le teorie della gente riguardo alla morte di Genshichi e Oriki hanno la stessa fondatezza delle “fole” riguardanti presunte visioni di spiriti nei dintorni della zona, a sottolineare ancora una volta come la storia di *Nigorie*, valida al più per “un articoletto di *‘Cronaca cittadina’*”²⁵⁸, come nota giustamente Shimoi Harukichi nella postfazione al suo *Palude mortifera*, faccia poco più che da sfondo per quello che è il vero oggetto dell’osservazione di Ichiyō, ovvero i personaggi e i drammi umani ascoltati dalle loro voci.

²⁵⁷ Si veda ad esempio la scena del settimo capitolo in cui Ohatsu getta via il dolce portato da Takichi, o quando la stessa raduna le sue cose prima di andarsene di casa.

²⁵⁸ Shimoi (1920), p.133.

V. *Jūsan'ya* e gli “abusi” dello stile indiretto libero.

Jūsan'ya viene pubblicato il dieci dicembre del 1895 (28° Meiji) su «Bungei Kurabu». Ichiyō lo scrive nella fase forse più intensa della sua breve attività di scrittrice, probabilmente tra la fine di agosto e la metà di settembre dello stesso anno, dopo aver completato *Nigorie* e mentre la pubblicazione a puntate di *Takekurabe* su «Bungakukai» era ancora ferma al decimo capitolo.

La “tredicesima notte” del nono mese, secondo il vecchio calendario lunare, è quella della cosiddetta *nochi no tsuki* (“luna di poi”), ovvero la luna piena successiva a quella del giorno quindici dell’ottavo mese, detta invece “luna piena di metà autunno” (*chūshū no meigetsu*). Nel gergo popolare questa luna era detta anche “la luna dei fagioli” (*mame meigetsu*), o “la luna delle castagne” (*kuri meigetsu*), dall’usanza di riunire tutta la famiglia nei giorni di chiaro di luna e assaggiare insieme quei cibi autunnali. *Jūsan'ya*, dunque, oltre che una semplice espressione di tempo, è anche un’allusione alla lieve malinconia di una sera d’autunno trascorsa nella serena intimità familiare.

È forse proprio la nostalgia di quella tranquilla intimità a far nascere in Oseki, la protagonista del racconto, la risoluzione di mettere fine ad una relazione matrimoniale infelice e tornare dai suoi genitori per esprimere loro la propria volontà di divorziare. La prima parte di *Jūsan'ya* è occupata interamente dal colloquio avuto con il padre e la madre intorno a questo problema, un colloquio che culmina con il lungo discorso con cui il padre convince la figlia a cambiare idea e fare ritorno da suo marito e suo figlio quella sera stessa. Anche la seconda parte è costituita da un dialogo, quello con il vetturino Rokunosuke, ex amico di infanzia di Oseki, caduto in rovina dopo la separazione da lei e un matrimonio fallito. Nel finale del racconto vediamo le figure dei due personaggi allontanarsi in direzioni diverse e fare ritorno alle rispettive condizioni di solitudine e infelicità.

In questo capitolo andremo ad analizzare le dinamiche di queste conversazioni; ripercorreremo la trama del racconto soffermandoci in particolare su quei passaggi in cui il narratore cede la voce ai personaggi, o

riprende la parola una volta che questi hanno cessato di parlare. Oltre ad offrire interessanti possibilità interpretative dei motivi del racconto, questi “nodi narrativi”, risolti con irriproducibile fluidità dallo stile originale della scrittrice, rappresentano per il traduttore un notevole ostacolo; ma proprio per questo possono rivelarsi molto utili nell’ambito di un’analisi sulle qualità del discorso narrativo giapponese.

V.1 *A moonlight night* e altre versioni

Di *Jūsan’ya* esiste una traduzione italiana integrale – la seconda mai realizzata per un racconto di Ichiyō dopo *Palude mortifera* di Shimoi Harukichi – ad opera della scrittrice Suga Atsuko, pubblicata per la prima volta nella raccolta del 1965 “Narratori Giapponesi Moderni”, curata dalla stessa Suga²⁵⁹. Nel corso di questa analisi, accanto alle versioni in lingue inglese, francese e tedesca, prenderemo ampiamente in esame anche questa versione italiana proprio per mostrare quali soluzioni siano state escogitate per ricreare in altri contesti linguistici questa prosa del tutto unica nel suo genere. Tuttavia, essendo questo uno studio basato sulla pratica della traduzione, limitatamente ai passi citati fornirò (in Appendice, come per le precedenti analisi) una mia originale versione guidata dal criterio di mantenere nella lingua di arrivo, in questo caso l’italiano, il maggior grado possibile di vicinanza al testo di partenza per quanto riguarda l’organizzazione del discorso narrativo.

Un altro importante punto di riferimento per questa analisi sarà lo studio di Mitsutani Māgaretto intitolato “Ichiyō e la traduzione – il destino di *Jūsan’ya*” e inserito in una raccolta di studi critici in quattro volumi dedicata alla scrittrice²⁶⁰. Questo articolo di Mitsutani, che mette a confronto due traduzioni inglesi di *Jūsan’ya* – quella più recente di Robert Lyons Danly e una ormai “antica” versione realizzata da una contemporanea di Ichiyō, la

²⁵⁹ *Narratori giapponesi moderni*, a cura di Atsuko Ricca Suga, introduzione di Maria Teresa Orsi, Bompiani, 1965. Il testo a cui facciamo riferimento è quello della ristampa per i Tascabili Bompiani del 1986; il racconto di Ichiyō, “La tredicesima notte” è alle pagine 53-72.

²⁶⁰ Mitsutani Māgaretto, *Ichiyō to hon’yaku – Jūsan’ya no unmei*, in “Ronshū Higuchi Ichiyō 1”, a cura della Higuchi Ichiyō Kenkyūkai, Ōfū, 1996, pp.156-177.

pedagogista Tsuda Umeko (1864-1929) – rappresenta forse il contributo che più si avvicina agli intenti della presente ricerca.

La traduzione di Tsuda Umeko, intitolata *A moonlight night*, risale addirittura al 1904. Ichiyō è scomparsa da appena otto anni e *Jūsan'ya* è già il suo secondo racconto ad essere tradotto in lingua inglese dopo che l'anno precedente Fujiu Teiko aveva pubblicato una versione di *Ōtsugomori*. Trattandosi di un testo di particolare interesse, è opportuno presentare qui il contesto in cui esso apparve, le sue principali caratteristiche e alcune informazioni biografiche sulla sua autrice.

Tsuda Umeko svolse un ruolo di primo piano nella promozione dell'educazione femminile in Giappone²⁶¹. Tra le numerose attività che svolse all'estero e in patria, quella relativa all'ambito della rivista «The Student» (titolo giapponese *Eibun Shinshi*), non è fra le più ricordate. Fondata alla fine 1901 (Meiji 34), con il nome *Eigaku Shinpō*, come organo culturale destinato agli studenti di lingua inglese, mutò nome nel giugno del 1903, con lo spostamento degli uffici presso l'Istituto *Joshi Eigaku Juku*.

Sull'indice dei vari numeri il nome del noto autore di *Bushidō: the soul of Japan* (1900), Nitobe Inazō (1862-1933) figura primo fra tutti in qualità di “Adviser and Editor”. Al di sotto compaiono poi i nomi dei quattro principali editorialisti: le educatrici Alice Mabel Bacon (1858-1918) e Anna Cope Hartshorne (1860-1957), conosciute da Tsuda durante i suoi soggiorni negli Stati Uniti, dello scrittore e traduttore Sakurai Ōson (Hikoichirō,

²⁶¹ Il padre, Tsuda Sen (1837-1908), convinto sostenitore della occidentalizzazione, la propose come volontaria per partecipare alla missione Iwakura del 1871. Umeko partì a soli sei anni per gli Stati Uniti e fu la più giovane partecipante alla missione. Le cinque partecipanti alla missione Iwakura furono le prime studentesse giapponesi inviate dal governo a studiare all'estero. Tra le altre si ricordano anche Uryū (Nagai) Shigeki (1862-1928), Ōyama (Yamakawa) Sutemitsu (1860-1919), oltre alle meno note Umeda Tei e Yoshimasu Ryū. Al suo rientro in Giappone dieci anni più tardi Umeko incontrò non poche difficoltà di adattamento sia dal punto di vista culturale che linguistico, avendo ormai pressoché dimenticato la sua lingua madre. Trovandosi a lavorare come insegnante di inglese presso famiglie aristocratiche (fu anche tutrice dei figli di Itō Hirobumi) e presso istituti femminili, si convinse presto della necessità di riformare il sistema educativo giapponese. Dopo un secondo soggiorno negli Stati Uniti svolse diversi incarichi accademici fino al 1900, quando con il sostegno del padre e delle compagne della missione Iwakura fondò l'Istituto femminile di Studi Inglese (*Joshi Eigaku Juku*), odierna Tsuda Juku Daigaku, con l'obiettivo di offrire un livello di educazione accademica a tutte le donne giapponesi, a prescindere dalle distinzioni di classe.

1872-1929) e appunto di Tsuda Umeko. Gli argomenti della rivista, che aveva cadenza bimestrale, riguardano principalmente politica, società, storia, cultura, aneddotica ecc... Umeko curava in particolare la rubrica intitolata “Translations”, all’interno della quale si trovano traduzioni dal giapponese all’inglese e viceversa; la forma utilizzata per presentare le traduzioni è quella del testo a fronte.

La traduzione di *Jūsanya* viene inserita a puntate a partire dal primo maggio del 1904²⁶². La guerra Russo-Giapponese è iniziata da pochi mesi e anche su questo numero – dedicato al Commodoro Perry che compare in prima pagina in una nota riproduzione fotografica – troviamo numerosi articoli aventi per oggetto da una parte le relazioni e l’amicizia tra Giappone e America, dall’altro questioni relative alla guerra in atto.

Riguardo alla scelta del testo tradotto da Tsuda, Mitsutani Māgaretto ipotizza che questa non sia affatto casuale²⁶³. In particolare Tsuda, particolarmente sensibile alle problematiche relative alla famiglia, deplorava il fatto che a causa dell’ottusità delle poco colte ragazze in età da marito, gli uomini preferissero alla loro compagnia quella delle “geisha” allontanandosi così dall’ambiente familiare. L’attività di Tsuda fu interamente votata a sconfiggere questa piaga presente nella società giapponese; era convinta che diffondendo la cultura fra le giovani donne si sarebbe potuta imprimere una svolta fondamentale anche ai problemi relativi al contesto familiare. Il tema di *Jūsanya* riguarda molto da vicino queste problematiche sociali allora scottanti e non è difficile immaginare come Tsuda abbia inteso portarle alla luce anche attraverso questa traduzione.

Mitsutani analizza principalmente gli approcci completamente

²⁶² «The Student» *Eibun Shinshi*, Vol.1, Nos.20-21, May 1, 1904, pp.45-46. La traduzione viene pubblicata in nove successivi inserti fino al 15 settembre dello stesso anno. Queste le singole uscite: Vol.1, No.22, May 15, 1904, pp.6-8; Vol.1, No.23, June 1, 1904, pp.7-8; Vol.1, No.24, June 15, 1904, pp.7-8; (sul numero 25 del primo luglio la traduzione non compare); Vol.2, No.26, July 15, 1904, pp.7-8; Vol.2, No.27, August 1, 1904, pp.8-10; Vol.2, No.28, August 15, 1904, pp.9-11; Vol.2, No.29, September 1, 1904, pp.7-8; Vol.2, No.30, September 15, 1904, pp.9-10.

²⁶³ Riassumiamo di seguito alcune osservazioni presenti nell’articolo sopra citato, in particolare alle pagine 159-160.

diversi mostrati dalle traduzioni di Tsuda e di Danly, distanti fra loro non solo per la componente *gender*, ma anche per il grande divario temporale che le separa. Il testo del traduttore americano è rivolto a un pubblico di area anglofona e il suo scopo principale è quello di risultare di facile lettura e ricezione. Ciò che tale approccio intende privilegiare non sono tanto gli aspetti di “estraneità”, al fine di invitare i lettori ad immergersi nel mondo del testo di partenza; quanto i lettori stessi, per far percepire loro in modo “naturale” gli elementi estranei dell’originale.

D’altro canto anche la traduzione di Tsuda, pur mostrandosi maggiormente orientata rispetto a quella di Danly ad una resa fedele dell’originale, non si pone come scopo principale quello di preservare l’“estraneità” del testo di Ichiyō. Per questo motivo anche il suo *A Moonlight Night* presenta alcune singolari modifiche rispetto a *Jūsan’ya*. La differenza tra le due traduzioni però, secondo Mitsutani, va ricercata in un altro problema. “Mentre le ‘deviazioni’ che si osservano nella traduzione di Danly nascono quasi tutte da suoi inconsapevoli ‘pregiudizi ed interpretazioni erronee’, quelle presenti nel testo di Tsuda derivano da modifiche coscientemente operate nella volontà di non ferire la ‘distinta sensibilità’ dei lettori americani”²⁶⁴.

Più avanti torneremo ancora su questo testo di Tsuda in riferimento ad alcuni dei brani citati. Fra le già citate traduzioni in giapponese contemporaneo dei racconti di Higuchi Ichiyō pubblicate per la prima volta dalla Kawade Shinsha nel 1996 in occasione del centenario della morte della scrittrice, non manca certamente una versione di *Jūsan’ya*. La traduzione è stata curata dallo scrittore Shinohara Hajime, che l’ha completata dopo il fortunato esordio con il romanzo “KAI-ON”, per cui ha anche ottenuto, nel 1993, il prestigioso premio per scrittori esordienti della rivista «Bungakukai» (*Bungakukai Shinjin Shō*). La breve “postfazione del traduttore” acclusa nel

²⁶⁴ Mitsutani (1996), p.160. Come esempio di questa differenza Mitsutani osserva le diverse traduzioni del termine *okusama*. Mentre Danly usa generalmente i termini *wife*, *married woman* o anche *matron*, legando dunque il termine al concetto di “matrimonio”, Tsuda evita coscientemente questa soluzione ricorrendo sempre a *lady* – termine generico adatto per indicare una donna dell’alta società, ma riferibile nella lingua inglese a donne sposate o non – quasi a voler rivendicare per le donne giapponesi quella libertà che era determinata a far acquisire loro. (ibid., p.161).

volume porta un titolo assai emblematico e indicativo delle difficoltà incontrate dallo scrittore, allora ventenne, in questa dura prova letteraria: “Yabai desuyo, kore wa”, che potremmo rendere all’incirca con un “Tremenda!...questa roba qui”. Dopo aver espresso quasi il pentimento per aver accettato con troppa sollecitudine di intraprendere il lavoro, senza sapere di preciso a cosa andava incontro, Shinohara cerca di spiegare il senso del suo operato. Per lo scrittore, tradurre è molto più impegnativo che scrivere un’opera originale: i “dati” da trasporre devono essere esatti, lo stile della lingua di oggi deve essere scorrevole e, allo stesso tempo, tutte le sfumature di tempo, luoghi e circostanza (*TPO, time, place, occasion*) devono risultare amalgamate in modo appropriato. Continua poi così:

Per di più, il concetto di tradurre lo “stile classicheggiante” (*giko-bun*) in lingua contemporanea mi ha fatto dannare non poco.

Traducendo in una lingua altra rispetto alla nostra, una lingua straniera come l’inglese o il tedesco, ci si potrebbe ancora salvare. Lo stile classicheggiante è saltato fuori nel periodo di transizione tra la lingua usata fino all’epoca Edo e quella di oggi; per questo, se non si è capaci di ricreare la giusta atmosfera, si finisce per fare qualcosa di completamente diverso dall’originale, e se uso la lingua che parlo normalmente mando in fumo tutto il tono dell’opera. Una cosa terribile. Ho pensato che una cosa simile non l’avrei mai fatta. Non ricostruire l’opera letteraria in quanto tale, è come compiere una violazione morale nei confronti dell’autore. In fin dei conti non è questo la traduzione? ²⁶⁵

Alla fine Shinohara conclude che la sua traduzione, più che “letteraria” è “manualistica”. “L’ideale per me sarebbe che quanti non sanno nulla di Ichiyō, dessero un’occhiata alla mia traduzione, pensassero: però, *ganzo* questo!, e poi provassero con l’originale”. Anche Shinohara dunque, pur nel dichiararsi insicuro della piena esattezza della sua interpretazione, identifica il senso della traduzione in giapponese contemporaneo nel suo valore “transitorio” di invito all’originale.

²⁶⁵ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., p.279.

A differenza del preciso resoconto offerto da Matsuura Rieko nella sua postfazione a *Takekurabe*, Shinohara non ci offre ragguagli circa le scelte stilistiche compiute nel suo lavoro di traduzione. Tali scelte tuttavia ci sono, e sono anche molto interessanti ai fini di questa ricerca. Condivisibili o meno che siano, appaiono assai indicative di come il punto di vista nella prosa di Ichiyō sia fluttuante e impossibile da collocare con precisione nelle categorie narratologiche, e di come l'uso del discorso narrativo, suddiviso fra personaggi e voce narrante non sia chiaramente inquadrabile né scomponibile in unità ben definite.

Cominciamo dunque a ripercorrere la trama del racconto, soffermandoci in particolare, ripetiamo, su quei passaggi in cui la scrittrice, con naturalezza disarmante per chi si avventuri in una traduzione, lascia permeare fra loro in modo "osmotico" le voci dei personaggi, il loro punto di vista, talvolta la loro voce interiore, in un unico inseparabile amalgama.

V.2 *Jūsan'ya* in traduzione

V.2.1 L'esordio di *Jūsan'ya*

Il primo passaggio che prendiamo in analisi riguarda l'esordio del racconto, ovvero l'arrivo di Oseki alla casa dei genitori (cfr. Appendice III.1).

All'inizio il racconto è focalizzato internamente sulla protagonista Oseki. L'incipit (*Itsumo wa isei yoku kuronuri kuruma no*) è costituito da un'osservazione della voce narrante, ma le frasi che seguono in discorso diretto ci fanno capire che il punto di vista è quello della donna: le espressioni in discorso diretto sono infatti parole che lei stessa immagina dette dal padre, dal momento che è così che viene accolta di solito quando si reca alla casa natale. Segue un passaggio in cui la voce narrante, sempre focalizzata su Oseki, ci informa che quella sera la donna è arrivata quasi di nascosto ed esita persino ad entrare in casa. A questo punto la focalizzazione si sposta decisamente sul padre e lo sentiamo pronunciare frasi di compiacimento sulla fortuna sua e della propria famiglia. È un discorso che non fa che aumentare lo stato di confusione ed esitazione della protagonista,

la quale resta fuori ad ascoltare immaginando che il destinatario silenzioso di quelle parole sarà certamente sua madre. La frase *ano aite wa sadameshi hahasan* indica chiaramente che non è dalla voce del narratore (o per lo meno non solo da essa) che apprendiamo l'identità dell'interlocutrice del padre, ma da una supposizione di Oseki.

Nel lungo brano che segue la voce narrante sparisce del tutto per lasciare spazio al monologo interiore di Oseki. Anche in questo caso, come in molti altri visti in *Takekurabe* e *Nigorie*, oltre all'utilizzo del pronome personale, anche lo scarto tra i registri stilistici classico e colloquiale sembra non lasciar dubbio sul fatto che la voce del personaggio è diretta e non subisce alcuna mediazione da parte della voce narrante. La quale tornerà a intervenire solo al termine del monologo, e precisamente nel momento in cui la protagonista in preda al più totale sconforto è colta come da un capogiro che la fa sbattere contro il cancello. Ma si tratta di un intervento minimo e netto, volto semplicemente a “suture” lo scarto con la voce del padre che torna a farsi sentire irrompendo nella coscienza turbata della protagonista e facendola tornare in sé.

Il paragrafo successivo si apre con un'espressione di completa impersonalità, ovvero *soto naru wa*. Nella traduzione proposta sopra ho scritto “fuori qualcuno”, ma forse sarebbe sufficiente un semplice “da fuori”. Il lettore sa perfettamente chi c'è fuori dal cancello, avendone ascoltato i pensieri fino a un istante prima. A non saperlo è il padre di Oseki, che udito un rumore al cancello vuole accertarsi della situazione. L'impersonalità di questa espressione ci fa capire dunque che il punto di vista, adesso, è quello del padre; la risatina di Oseki (*ohoho*) e il suo rivelarsi (*otossan watashi de gozansu*), “con una vocina graziosa che più non si può”, sono colti in questo modo dalla visuale dell'uomo che si rallegra nel realizzare che sua figlia è fuori dalla porta di casa.

Notiamo anche che questo *soto naru wa* sembra far parte di una precisa strategia narrativa che possiamo riscontrare anche in altri racconti, tra cui gli stessi *Takekurabe* e *Nigorie*, consistente nel ritardare la presentazione del nome della protagonista. La scelta più naturale sarebbe stata quella di usare qui il nome e dire qualcosa come “da fuori Oseki

ridacchiò”; ma per farlo avrebbe dovuto svelare già dalle prime righe il suo nome, cosa che avrebbe implicato l’esistenza di un cosiddetto narratore onnisciente. Nelle prime righe invece viene chiamata semplicemente *musume*, mentre il nome lo sentiamo per la prima volta dalla voce del padre (*Hō Oseki ka, nandana sonna tokoro ni tatte ite*). La scelta è dunque voluta e corrispondente, crediamo, al preciso intento di portare al lettore le vicende narrate in modo immediato, a partire dal loro stesso svolgersi, e dalla voce dei loro stessi agenti.

Nella traduzione proposta in lingua italiana ho scelto di mantenere queste particolarità, nominando la protagonista solamente nel punto in cui questo avviene nel testo originale. Inoltre, pur non facendo ricorso né a tempi passati né all’uso delle virgolette per i discorsi diretti, il cambio dei pronomi e delle persone verbali rendono sufficientemente evidenti i passaggi in cui la voce narrante lascia la parola ai personaggi. In particolare tutto il monologo di Oseki è alla prima persona, dal momento che l’uso di *watashi* nel testo originale sembra non lasciare dubbi sul fatto che la voce della protagonista non è mediata da interventi della voce narrante. L’insieme di queste soluzioni traduttive genera certamente uno stile quantomeno non convenzionale per quanto riguarda la lingua italiana; nonostante il messaggio non sia forse immediato, vediamo che questo non va ad inficiare la comprensione globale del testo.

Tuttavia, se andiamo a controllare alcune traduzioni di *Jūsan’ya* ci accorgiamo che la maggior parte di esse tende a addomesticare queste caratteristiche (o eliminare il fattore “estraneità” per tornare all’articolo di Mitsutani) scegliendo di presentare il testo in una forma più consona all’uso delle rispettive lingue di arrivo.

Ordinarily, Oseki rode in a handsome black rickshaw, and, when her parents heard the sound of it approaching their gate, they would run out to greet her. Tonight, however, she had hired a rickshaw on the street corner. She paid the driver, sent him away, and stood dejectedly at the door to her parents’ house.²⁶⁶

²⁶⁶ Danly (1981), op.cit., p.241.

Questo è l'esordio del racconto nella traduzione inglese di Robert L. Danly del 1981. Come si può notare gli appena undici caratteri dell'*incipit* originale attribuibili alla voce narrante, per altro focalizzata internamente sulla protagonista, offrono lo spunto al traduttore per presentare da subito il nome di Oseki. La persona verbale è al passato, secondo lo stile ordinariamente usato in narrativa, e anche il discorso diretto, che emerge già dalle prime righe nell'originale, viene integrato nel discorso del narratore. Le prime espressioni in forma diretta che sentiamo sono quelle del padre che si rallegra della propria fortunata condizione.

Inside, she could hear her father talking in the same loud voice as always. "You could say I'm one of the lucky ones. We have good children. Never a speak of trouble when they were growing up. People are always praising them. And we've never wanted for a thing, have we? Don't think I'm not thankful."²⁶⁷

Successivamente la voce passa alla protagonista. Nel testo originale l'occasione per compiere questo passaggio viene data dalla breve frase già citata *ano aite wa sadameshi hahasan*, che oltre a traslare il punto di vista consente al lettore di fare una incursione nell'interiorità di Oseki ed ascoltarne la viva voce (*aa nanimo gozonji nashini ano yōni yorokonde oide asobasu mono wo...*). È un passaggio estremamente rapido, nel quale la breve frase *ano aite wa sadameshi hahasan*, svolge quasi una funzione "perno" ed è difficile da attribuire nettamente al narratore o al personaggio; sembra piuttosto appartenere ad entrambi e pertanto potrebbe essere interpretabile come un breve discorso indiretto libero che precede immediatamente il monologo della protagonista. Monologo che per altro non è né preceduto né seguito da espressioni assimilabili ai cosiddetti *verba dicendi* (in questo caso "pensare" sarebbe il più naturale).

La rapidità di questo passaggio induce il traduttore inglese a cercare una soluzione consona all'uso della lingua di arrivo.

²⁶⁷ Ivi.

He would be talking to her mother, then. It gave Oseki pause. How was she going to broach the question of divorce when they were so happy, so unaware of things? What a sermon there would be! She was a mother herself, and it wasn't easy, God knows, leaving little Tarō behind. It was a bit late to be bringing her parents such startling news. The last thing she wanted was to destroy their happiness, as if it were so many bubbles on a stream. For a moment, she felt the urge to go back without saying anything.²⁶⁸

It gave Oseki pause è l'espressione scelta per introdurre le riflessioni intime di Oseki. Tali riflessioni, però, non sono espresse in forma diretta, bensì attraverso uno stile a cui, come abbiamo visto in precedenza, Danly ricorre con assai elevata frequenza, anche per brani come questo che appare invece espressione diretta degli intimi pensieri della protagonista.

Una soluzione molto simile la vediamo anche nella versione francese di Claire Dodane del 2008.

Il parlait ainsi à sa femme tandis qu'O-seki réfléchissait: comment allait-elle pouvoir aborder la question de son divorce et leur en demander la permission alors qu'ils semblaient si heureux, qu'ils ignoraient tout? Nul doute qu'ils la réprimanderaient. Elle était la mère d'un petit Tarô qu'elle avait eu toutes les peines du monde à laisser derrière elle ce soir pour venir ici.²⁶⁹

In questo caso si ricorre in modo ancora più evidente ad un *verbum dicendi* (*réfléchir* usato qui all'*imparfait* dal momento che, come sottolinea la locuzione *tandis que*, le riflessioni di Oseki vengono collocate su un piano temporale parallelo a quello della voce del padre). Successivamente i due punti danno il via al pensiero intimo di Oseki, accompagnato anche qui dalla

²⁶⁸ Ivi.

²⁶⁹ Dodane (2008), op.cit., pp.27-28. Lo schema narrativo utilizzato in questa traduzione ricorda quello della versione inglese, con l'esordio lasciato alla voce narrante fino all'intervento in discorso diretto del padre di Oseki: *D'ordinaire, O-seki arrivait toujours dans son imposant pousse-pousse laqué de noir et, à l'instant où ses parents entendaient le véhicule s'arrêter devant leur porte, ils sortaient tous deux accueillir leur fille.* (Ibid., p.27)

voce narrante in un discorso (o pensiero) indiretto libero.

Le traduzioni fin qui considerate sono relativamente recenti, ma come accennavamo sopra, di questo racconto esiste anche la antica versione inglese di Tsuda Umeko del 1904, dove il racconto viene proposto con testo originale a fronte. Il titolo della traduzione è *A Moonlight Night*, ed è accompagnato dalla dicitura “translated from the Japanese of Miss Ichiyo Higuchi”, che in un certo modo, ponendo l’accento sulla lingua di traduzione piuttosto che sull’opera letteraria in sé, sottolinea il carattere didattico dell’operazione. Il testo originale è in qualche misura semplificato: viene spezzato in più blocchi per farlo coincidere con la versione inglese a fianco, e vengono aggiunti alcuni *maru* per rendere le frasi più brevi. Per il resto la lingua è identica e anche i dialoghi non sono separati dal resto della narrazione come nell’originale.

Per quanto riguarda la versione inglese, in relazione alle particolarità notate sopra, vediamo che questa volta il nome di Oseki compare per la prima volta nel punto esatto in cui compare anche nell’originale; prima di ciò si fa riferimento a lei solo attraverso i pronomi. A parte questo, però, il testo presenta una forma molto simile a quelle già viste sopra: i tempi verbali sono al passato; la breve battuta in discorso diretto all’inizio (*sore kado ni oto ga tomatta, musume dewanaika*) è assorbita dalla voce narrante; l’unico discorso diretto è quello del padre; il monologo di Oseki è anche qui in discorso indiretto libero (del resto siamo all’inizio del Novecento e questa tecnica, distintiva di una sensibilità narrativa moderna, è già divenuta d’uso comune da molto tempo); il rovesciamento del punto di vista, da quello del padre a quello di Oseki, in coincidenza con l’inizio del monologo, è reso fedelmente (*The listener was evidently the mother. Ah! when they knew nothing and where thus happy...*); infine l’espressione *soto naru wa* viene risolta piuttosto liberamente, anzi integrata nel discorso diretto di Oseki (“*Oh,*” *she laughed, “it is I out here.” She spoke in a sweet voice.*), senza considerare l’assenza del soggetto nell’originale²⁷⁰.

²⁷⁰ La traduzione di Danly, invece, risolve questo passaggio così: *But the sound outside turned to laughter. “Papa, it’s me.” It was a lovely voice.* Una soluzione che, rispettando l’impersonalità dell’originale, lascia intendere chiaramente che il punto di vista ora è quello

Nello studio sopra citato di Mitsutani Māgaretto viene considerato un estratto da questo passaggio iniziale di *Jūsan'ya* a confronto nelle due traduzioni inglesi di Danly e di Tsuda. La studiosa afferma che entrambe le traduzioni presentano Oseki come “vittima” (*higaisha*), ma nei due testi è possibile distinguere una differenza “di genere” (*gender*).

Mentre la traduzione di Tsuda, che segue il più possibile il testo originale, intende riprodurre la viva voce di Oseki così com'è, in quella di Danly il lettore coglie necessariamente Oseki, vista sempre dall'esterno, come un'esistenza terza [...]

*She had pondered and thought long ere it had come to this, - that she who had the child Taro, could leave him and run off in this way. Even now she frighten the old people and make all their joy vanish like froth? Should she go, saying nothing?*²⁷¹

Segue la citazione dalla traduzione di Danly qui riportata più sopra (cfr. p.175). Poi, esaminando le differenze in alcune espressioni usate in questo passaggio, Mitsutani afferma:

L'inglese esige la presenza di un soggetto, perciò entrambi i testi non possono fare a meno di ricorrere al pronome di terza persona *she*. L'inglese di Danly è più fluente [...] inoltre l'uso di *startle* (meravigliarsi), invece di *frighten* (*minacciare*) è più adatto e l'espressione *destroy their happiness* è più forte di *make their joy vanish*. Tuttavia quelle domande poste a se stessa che incalzano quasi subissanti il lettore, in Danly non ci sono. Qui vediamo invece espressioni quasi ciarliere come *God knows*, o *a bit late* che alleggeriscono il tono generale. Nonostante questo passaggio riporti le parole interiori di Oseki, il narratore di Danly si allontana progressivamente da Oseki e la parte finale diviene esclusivamente una spiegazione del narratore.²⁷²

È certamente vero che nel finale del passaggio citato, e precisamente in corrispondenza del giapponese *isso hanasazuni modorōka*, Danly opta per

del padre.

²⁷¹ Mitsutani (1996), op.cit., pp.166-167. Citazione in corsivo tratta da *A Moonlight Night*.

²⁷² Ibid., p.167.

una soluzione molto meno diretta di quanto ci dice l'originale, lasciando che sia il narratore ad informarci del proposito di Oseki. Tuttavia, in favore del traduttore americano, bisogna aggiungere che i pensieri intimi di Oseki non si fermano alle frasi citate da Mitsutani, proseguono anzi per diverse righe ancora e specialmente nel finale anche nella traduzione di Danly trova spazio un passo molto vicino al monologo interiore (ma che l'uso della terza persona deve farci classificare piuttosto come indiretto libero). Intendiamo ad esempio "Perhaps she *should* go back home to her husband, No! She couldn't. He was inhuman, and she trembled at the thought of him..."²⁷³.

Danly potrebbe dunque aver scelto una scrittura volta a creare come un climax nel travaglio interiore della protagonista, piuttosto che aumentare deliberatamente la distanza narrativa dal suo punto di vista. Tuttavia mi sembra che il vero problema sia un altro. Mitsutani afferma che, data la imprescindibilità del soggetto nella lingua inglese, "entrambi i testi non possono fare a meno di ricorrere al pronome di terza persona". L'alternativa in realtà c'è, e ce la offre il testo originale stesso: il pronome di prima persona. Nel testo originale, in questo passaggio (pur se non nelle frasi citate da Mitsutani) Oseki dice "io" e dunque non esiste alcun motivo apparente per trasformare la narrazione in terza persona: si tratta di una scelta deliberata di entrambi i traduttori, che in misura più o meno eguale interpongono una terza presenza, quella del narratore, tra la voce della protagonista e noi che la ascoltiamo.

Un'operazione di questo genere viene a creare un senso di partecipazione al dissidio interiore della protagonista, partecipazione sia da parte della voce narrante, sia da parte del lettore, in qualche modo chiamato anche lui a condividere con lei quei dilemmi. Al contrario nell'originale l'uso del pronome personale di prima persona lascia Oseki completamente sola con il proprio dramma. In un certo senso i traduttori che hanno impiegato lo stile indiretto libero in luogo del monologo interiore diretto in questo brano hanno scelto di privilegiare l'aspetto della letterarietà su quello della drammaticità. Da parte nostra quello che ci interessa notare è che nel 1904,

²⁷³ Danly (1981), p.241. Corsivo nel testo della traduzione originale.

a soli otto anni dalla morte della scrittrice appaiono già traduzioni (abbiamo osservato degli esempi anche nell'*Ōtsugomori* di Fujii Teiko) che ricorrono alla tecnica del discorso indiretto libero.

A confronto con le traduzioni fin qui presentate, quella tedesca di Michael Stein del 2007 privilegia molto di più l'espressione diretta dei personaggi. Dopo il paragrafo iniziale, raccontato al passato da una voce narrante che nomina la protagonista solamente con il pronome di terza persona femminile e dopo il discorso diretto del padre ascoltato dalla stessa mentre si trova ancora fuori dal cancello, si passa subito al monologo interiore della protagonista.

„Die Partnerin dieser Gespräche ist natürlich meine Mutter. Ach, so genießen sie ihre Freude, ohne auch nur das Geringste zu ahnen! Wie stehe ich vor ihnen, wenn ich sie bitte, sich den Scheidungsbrief für mich aushändigen zu lassen! [...]“²⁷⁴

Oltre all'uso del pronome personale “io” e il cambiamento dei verbi al presente, notiamo anche un simbolo per diversificare il monologo interiore (,...') dal discorso diretto (,...“). Inoltre anche quella che abbiamo definito una “frase perno” tra il discorso diretto del padre e il monologo di Oseki viene interamente assorbita in quest'ultimo (una scelta per altro assolutamente giustificabile dall'appellativo fortemente familiare *hahasan* nell'originale). La menzione del nome di Oseki viene rinviata invece alla fine del monologo, in sostituzione della frase *soto naru wa*, e dunque attribuita alla voce narrante (*O-seki lachte vor der Tür laut auf und rief mit ihren entzückenden Stimme: „Herr Vater, ich bin's!“*). Di conseguenza, anche se in questa versione tedesca il ruolo del narratore appare notevolmente ridimensionato rispetto alle traduzioni precedentemente citate, l'improvviso riferimento al nome della protagonista ottiene l'effetto di riservare al narratore stesso un chiaro carattere di onniscienza, nel rispetto dei canoni della narrativa di area euro-americana.

La traduzione in cui mi sembra riscontrare la maggiore attenzione

²⁷⁴ *Die Nacht der Herbstmondfeier*, in Michael Stein (2007), op. cit., p.65.

per queste caratteristiche narratologiche, da ritenere a mio avviso distintive dello stile di Higuchi Ichiyō, è quella italiana di Suga Atsuko. Vediamo ad esempio come la scrittrice rende l'esordio:

Non è come le altre volte, quando viene accolta dai genitori appena scesa dal riksciò nero e lucido guidato da un vivace conducente, con le parole: Ehi, il rumore si è fermato davanti a casa nostra, non è nostra figlia? –; quella sera, invece, dopo aver allontanato il riksciò che aveva preso in piazza, si fermò triste e sola davanti alla porta.²⁷⁵

Il passaggio dall'indicativo presente al passato remoto risulta, a mio modo di vedere, piuttosto faticoso e rischia di creare un certo senso di innaturalità. Tuttavia, dal punto di vista della tecnica narrativa, i cambiamenti del punto di vista e l'integrazione dei discorsi diretti all'interno del "fondo narrativo" si sviluppano proprio in questo modo nel testo originale. Anche la voce del padre non è separata dal resto della narrazione:

All'interno si sentì la solita gran voce del padre che diceva: Già, io sono uno di quelli che vengono chiamati fortunati. I nostri figli sono tutti e due buoni e non ci fanno tribolare.²⁷⁶

Al termine di questo discorso diretto del padre di Oseki, un semplice trattino delimita la frase (corrispondente a *ano aite wa sadameshi hahasan*) che segna il ritorno del punto di vista di Oseki (*A rispondere dev'essere la mamma*). Specialmente l'uso del termine "mamma" personalizza fortemente il punto di vista di questa frase. Tuttavia non abbiamo ancora la certezza di essere interamente nell'interiorità di Oseki, come avviene nel paragrafo successivo, soprattutto perché non si riscontra nessun segno grafico a separare le varie forme di espressione diretta.

A rispondere dev'essere la mamma.

²⁷⁵ Suga Atsuko (1965), op.cit., p.55.

²⁷⁶ Ivi.

Non sanno nulla e sono così contenti. Con che faccia posso domandare loro di aiutarmi a divorziare da mio marito? Certamente mi rimprovereranno. Però ci ho pensato su mille volte prima di scappare di casa, abbandonando mio figlio Tarô, Oh, come è duro deludere i vecchi e distruggere tutto ciò che è stata la loro gioia fino ad oggi.²⁷⁷

Il monologo continua in questo modo fino al momento in cui Oseki perde l'equilibrio e finisce per far accorgere i genitori della sua presenza.

Tremando al pensiero odioso vacillò e urtò contro la porta. “Chi è?” si udì la gran voce del padre. Avrà certo pensato alla monelleria d'un bambino che passava.

Chi era fuori rise, ah, ah, e disse: “Babbo, sono io”, una voce dolce e cara. “Ehi, chi è. Chi è?” E aprendo in fretta lo *shoji*: “Ehi, sei tu, O-seki. Cosa fai lì in piedi?”²⁷⁸

Come avevamo notato per la traduzione di Tsuda Umeko, anche qui il nome della protagonista viene fatto solo quando è il padre a pronunciarlo direttamente. Anche per l'espressione *soto naru wa*, che abbiamo visto creare non pochi problemi ai traduttori, viene trovata una soluzione molto ingegnosa: “chi era fuori rise”. Il punto di vista può essere solo quello del padre, allarmato per aver udito un rumore sospetto e poi subito rassicurato nel riconoscere la “voce dolce e cara” di sua figlia. Grazie a queste soluzioni Suga riesce a seguire l'andamento dell'originale senza piegarlo ai canoni narrativi della lingua di arrivo.

Per comprendere meglio quanto sia complesso inquadrare questo tipo di tecnica narrativa nelle forme convenzionali è interessante confrontare le traduzioni viste fin qui con quella in giapponese contemporaneo realizzata da Shinohara Hajime.

いつもならいせい威勢のよい黒塗りの人力車で乗りつけて、ほらほら玄関先で車の音が泊まった、うちの娘じゃないかと、両親に出迎えて貰っていた筈だった。しかし、今夜は辻先で飛び乗りの人力車さえかえしてしまって悄然と格子戸の前に立っている。

²⁷⁷ Ivi.

²⁷⁸ Ibid., p.56.

それなのに、家の中で父親が相変わらずのおおきな声で話しているのがひびいている。²⁷⁹

Sebbene da questo esordio non sia facile comprenderlo in maniera evidente, la forma narrativa scelta da Shinohara è quella del racconto in prima persona. Lo deduciamo non solo dalla mancanza delle parentesi a gancio per isolare il successivo monologo interiore di Oseki, ma proprio dalla resa di quella frase, *soto naru wa*, attribuita qui al punto di vista della protagonista:

外に立っていたわたしはおほほと笑って、御父様わたしで御座んす、とこのうえなく可愛い声を出してみる。²⁸⁰

Nella versione proposta da Shinohara la prima parte di *Jūsan'ya* è narrata interamente alla prima persona, caratteristica che di conseguenza potrebbe farci pensare a un cosiddetto “racconto dell’io” (*shishōsetsu*). Per quanto una simile interpretazione possa risultare discutibile e rischi di tradire molte delle sfumature presenti nell’originale, ai fini della nostra analisi appare molto interessante, mostrando quanto la tecnica di Ichiyō risulti sfuggente e sfaccettata anche agli occhi di un lettore appartenente allo stesso contesto linguistico dell’autrice. Vedremo come si comporta in altri passaggi del testo questa particolare soluzione narrativa. Continuiamo ora a ripercorrere la trama del racconto fino al prossimo passaggio oggetto di analisi.

V.2.2 I confini del discorso

Il padre riconosce Oseki e la fa entrare e accomodare in casa stupendosi di vederla a quell’ora senza una vettura, né inservienti ad accompagnarla. Dopo aver rassicurato i suoi che non è accaduto niente di grave, si informa sulla salute di loro e del fratello minore Inosuke, ora fuori casa per i corsi serali. Parlando del fratello, la madre ricorda a Oseki

²⁷⁹ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., p.141.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.143.

l'importanza che ha avuto l'intervento del marito, Harada Isamu, per il futuro del ragazzo, facendogli ottenere una promozione. Chiede poi alla figlia del nipotino Tarō.

Vediamo qui un altro brano (cfr. Appendice III.2) che mette bene in luce la tecnica narrativa con cui Ichiyō riesce a riprodurre le dinamiche della conversazione, con quello che effettivamente si dice e quello che invece si vorrebbe ma non si riesce ad esprimere. La parte iniziale è costituita dal discorso diretto della madre, anche in questo caso “ricevuto” da Oseki, come mostra la forma passiva del *verbum dicendi* (*to iwarete*), caratteristica che mette in risalto la direzionalità della conversazione, orientata sul punto di vista della protagonista. La risposta di Oseki è espressa solamente per metà; pronunciate alcune parole, infatti, il senso di rimorso le provoca come un conato di pianto che le impedisce di proseguire. Il resto del suo discorso diretto rimane nella sua dimensione interiore. Anche qui, tuttavia, la sua voce interiore non rimane isolata: viene infatti ad intrecciarsi con altre voci, quelle delle inseriventi che tentano in ogni modo di placare il bambino inquietato dall'assenza della mamma. Questo coro di voci rimane imprigionato nella mente di Oseki, che all'esterno soffoca il suo rimorso in boccate di fumo, colpi di tosse e lacrime furtivamente asciugate sulle maniche.

La versione in giapponese contemporaneo di Shinohara Hajime presenta il testo di *Jūsan'ya* con una originale organizzazione narrativa per i dialoghi, i quali, pur essendo inseriti fra le consuete parentesi a gancio, tendono a sconfinare oltre lo spazio al cui interno il naturale sviluppo della conversazione sembrerebbe circoscriverli. Vediamo ad esempio il passaggio precedente partendo dalle ultime battute pronunciate dalla madre di Oseki.

「[...] 亥之助はあのとおり口の器用な子じゃないし、いずれお目にかかっても情けない
挨拶しかできないだろうから、どうかお前が間にたって御父様やあたしの心が通じるよう、
亥之助のゆくすえをよろしく頼んでおいておくれ」
季節の変わり目で今夜はつれて出てこなかったのですか？おじいさんも恋しがっていらっ
しゃったのに、と続けられて、わたしはまた今さらながらもうら哀しくなってしまった。

Stando alle indicazioni grafiche, in questo passaggio il discorso diretto della madre terminerebbe con la frase *yoroshiku tanonde oite okure*; tuttavia proseguendo nella lettura ci accorgiamo che il discorso non è concluso affatto. *Kisetsu no kawarime de konya wa tsurete detekonakatta no desuka? Ojiisan mo koishigatte irasshatta noni*: queste frasi fanno ancora parte del discorso della madre, eppure dal punto di vista grafico vengono segnalate come esterne ad esso. Ma allora chi dobbiamo pensare che sia a pronunciarle? O forse, piuttosto che questo, sarebbe opportuno domandarsi chi è ad ascoltarle. Come abbiamo detto, in questa versione il racconto è visto interamente dall’ottica di Oseki, la quale appunto si esprime in prima persona singolare; di conseguenza queste frasi che costituiscono la coda del discorso della madre rientrano nel “territorio” narrativo di Oseki. Non è tanto la madre a pronunciarle, insomma, quanto Oseki ad ascoltarle. Il rovesciamento del punto di vista narrativo avviene all’interno del discorso diretto stesso.

Si tratta certamente di una interpretazione personale e di carattere insolito. Tuttavia lo troviamo un esempio molto interessante di come sia rischioso tentare di distribuire con rigidità le parti discorsive in uno stile aperto come quello di Ichiyō; definire con certezza dove cominci una voce, dove finisca, o ancora dove venga a sovrapporsi ad altre voci.

V.2.3 Piani narrativi e temporali

A questo punto riprende a parlare la madre che, dopo aver ricordato il tempo in cui si svolge la vicenda – ovvero la tredicesima notte (la notte dello *tsukimi*), secondo il calendario lunare (13 settembre), quando per tradizione si preparano dei *dango* a forma di luna piena – continua ad esprimere alla figlia tutta la soddisfazione per lo splendido matrimonio ottenuto.

²⁸¹ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., p.145.

Oseki esterna un senso di colpa: nonostante la sua condizione agiata, non è di nessun aiuto per i genitori. Afferma inoltre che preferirebbe molto vivere ancora con loro. Il padre la redarguisce subito ricordandole la fortuna che ha avuto a sposare un uomo importante come Harada Isamu, e che le donne una volta sposate non hanno la responsabilità di supportare i genitori. Il tono scherzoso e ottimistico del padre, che non ha ancora compreso la serietà del discorso della figlia, rende ancora più difficile per Oseki arrivare al problema per cui è venuta. Si limita a mangiare i cibi che le hanno offerto.

Segue un intervento della voce narrante, ma sempre focalizzata sul punto di vista di Oseki, che ricorda come la ragazza, sposata da sette anni, non aveva mai fatto una visita notturna ai suoi, per di più senza portare nulla in dono. Inoltre non è vestita bene come al solito, non porta nessun messaggio di saluto da parte del marito: i genitori iniziano ad accorgersi che qualcosa la preoccupa.

Quando il padre le fa notare che è forse ora di tornare a casa, Oseki prega i genitori di ascoltare il motivo per cui è venuta a parlare con loro. È decisa a non tornare più a casa dal marito e prega i genitori di riprenderla con loro. I genitori chiedono spiegazioni e Oseki inizia a raccontare la sua infelice vita matrimoniale. Isamu è ostile, non le parla se non per impartirle ordini, si lamenta per la sua condotta, le rimprovera la sua ignoranza e mancanza di educazione. Il cambiamento è avvenuto dopo la nascita del bambino. Oseki è convinta che lui sia ormai stanco di quel matrimonio e stia cercando di indurla a chiedere il divorzio. Pur essendo a conoscenza dei tradimenti del marito non si dice gelosa di lui e giustifica questi comportamenti, normali per un uomo laborioso come lui. Ciò che non riesce più a tollerare è il disprezzo che mostra verso di lei, considerata alla stregua di una balia per il figlio, ma incapace di ogni conversazione. Ora non avrebbe nessun rimpianto a chiedere il divorzio, ma allo stesso tempo pensa a suo figlio che verrebbe lasciato al marito; per questo ha rimandato fino ad oggi la sua decisione.

Il discorso di Oseki è presentato tutto nel discorso diretto della protagonista. Ne riportiamo l'ultima parte in "Appendice III.3", nel momento in cui la parola passa ai genitori.

Anche per questo passaggio vediamo come si presenta la versione di Shinohara:

「[...] わたしはね、御母様、出てくるのは何でもないんです。名前だけ立派な原田勇に離縁されたからと云ってゆめゆめ残り惜しいとは思いませんけど、何も知らないあの太郎が片親になるかと思えますと意地も我慢も何もなく、詫びて機嫌をとって、何でもないことに恐れ入って、今日までもものも云わず辛抱しておりました」

御父様御母様、不運で御座います、と口惜しさ哀しさを吐露し、両親には思いも寄らないことを語れば、両親は顔を見合わせて、そうかそんなに冷えきった仲なのか、とあきれて暫くは何も云わなかった。

Ancora una volta il segno che ci avverte della fine del discorso diretto si interrompe prima della fine delle parole effettivamente pronunciate dalla protagonista. Rispetto al brano precedente qui c'è da notare che il discorso diretto è quello di Oseki, ovvero l'io narrante della vicenda, secondo l'interpretazione offerta da Shinohara. Il suo "io" si sviluppa dunque su due piani narrativi differenti: quello in cui racconta la storia e quello in cui discute con i genitori. Attraverso la soluzione di far terminare il discorso diretto al di fuori dello spazio normalmente ad esso destinato, il traduttore ottiene in qualche modo l'effetto di mettere in comunicazione questi diversi piani narrativi.

Diversi piani narrativi, ma anche temporali; infatti una simile organizzazione del discorso mette l'accento sul fatto che il tempo in cui i fatti vengono narrati è diverso da quello in cui si sono svolti, com'è normale per lo stile classico della narrativa di area euro-americana, ma anche nel romanzo giapponese moderno e contemporaneo. In questo senso potremmo dire che la versione di Shinohara adatta alla modernità non solo la lingua, ma anche la struttura narrativa e il concetto di temporalità legato ad essa. Un'operazione che si avvicina molto a quella condotta dai traduttori in lingue straniere.

Tutte le versioni sono concordi nel situare la vicenda al passato, o meglio nel riportare i fatti narrati ad un momento del passato, in questo caso "una tredicesima notte". È così certamente per le versioni inglesi di Danly e Tsuda e per quelle francese e tedesca. Un'unica eccezione la troviamo nella

traduzione italiana di Suga Atsuko. Sopra abbiamo già visto alcune parti dell'esordio e abbiamo notato che, nonostante il presente narrativo iniziale, con il procedere del racconto è il passato remoto, giudicato evidentemente più consono alla narrazione, ad imporsi con costanza. Tuttavia vediamo che il presente non svanisce del tutto ed occasionalmente torna ad affacciarsi come nel passo seguente:

Sono ormai trascorsi sette anni da quando si è sposata, ma è la prima volta che arriva di sera così tardi. Tutto era diverso dal solito: era senza regali, senza compagnia. Perfino i vestiti non sembravano così vistosi come quelli delle altre volte. [...] Il padre guardò l'orologio e suggerì [...] ²⁸²

Più avanti notiamo ancora un passaggio del genere:

La luna limpida stava sola nel cielo. Le spighe dei *susuki* nel vaso che Ino aveva portato dalla scarpata dietro la casa oscillavano tristi. La sera s'inoltrava.

La casa natia si trova sotto la nuova salita di Ueno, sulla strada per Surugadai. È un luogo solitario sotto il buio dei boschi, ma stasera c'è la luna a illuminarla. Quando si esce nel Corso Grande, è chiaro come giorno. Poiché non c'era nemmeno un luogo fisso per chiamare i rikscìo, ne fermarono uno chiamato dalla finestra. ²⁸³

Le norme della *consecutio temporum* esigerebbero di mantenere il tempo al passato in questi brani (“Erano ormai trascorsi”, “era la prima volta che arrivava”, ecc...) e di evitare espressioni come “stasera” in luogo di “quella sera”. Si tratta certamente di esempi occasionali, ma sono sufficienti a lasciarci ipotizzare una certa insofferenza da parte della traduttrice per l'uso prolungato di un passato remoto che finisce per confinare la vicenda in un passato intangibile ed irrecuperabile; a volte sembra quasi che questo narratore racconti sì la vicenda come già conclusa, ma da un punto del tempo in cui personaggi e ambientazione esistono ancora. Abbiamo già trattato il problema dei tempi verbali nel capitolo su *Takekurabe* e mostrato come nella

²⁸² Suga Atsuko (1965), op.cit., p.59.

²⁸³ Ibid., p.66.

traduzione di *Nigorie* realizzata dallo studioso giapponese Shimoi Harukichi il presente narrativo sia predominante.

A mio avviso anche in *Jūsan'ya* ci troviamo di fronte ad una temporalità di questo genere. Anche a giudicare dalle espressioni di fine frase che concludono i singoli paragrafi, gli elementi che ci consentono di collocare, trasferire la vicenda su un piano temporale passato sono estremamente rari. È piuttosto riscontrabile un vettore narrativo di segno opposto in cui i fatti vengono colti nel loro stesso accadere istante per istante, o altrimenti, se considerati come già accaduti, vengono riportati al presente e rivissuti in tutta la loro incidenza drammatica. In questo senso ritengo che l'uso del presente narrativo, in luogo del canonico passato remoto, possa rendere con maggiore fedeltà lo stile dell'originale. Nella versione di Shinohara quelle singolari incursioni del discorso diretto (forma narrativa per eccellenza del racconto colto nel suo divenire) all'interno di un "fondo narrativo" impostato sulla temporalità passata del fine frase *-ta*, ottengono forse proprio l'effetto di stabilire un contatto fra due piani temporali che gli schemi narrativi consueti vorrebbero separati fra loro, in uno scarto che risulta però assente, o per lo meno non previsto, nell'originale.

V.2.4 Lo stile indiretto libero in *Jūsan'ya*

Torniamo alla trama del racconto. La madre è la prima a parlare: oltre allo stupore per una situazione che non immaginava a quel punto, esprime indignazione nei confronti di Isamu. Ricorda bene come sia stato lui stesso a chiedere con determinazione la mano di Oseki. Quando questa era diciassettenne, mentre giocava al *badminton* con un'amica, il volano era finito per sbaglio nella vettura dell'uomo, che nel vedere la ragazza se ne era subito invaghito. Nonostante i ripetuti rifiuti della madre, dovuti soprattutto alla differenza sociale fra i due e all'educazione ancora non completa di lei, Isamu aveva insistito dicendo che, non avendo lui i genitori, nessuno si sarebbe opposto, e che gli studi avrebbe potuto completarli anche da sposata. A sentire quanto è cambiato ora l'atteggiamento dell'uomo, prova una grande rabbia, rimprovera alla figlia di averlo sopportato troppo docilmente. Infine

invita il marito ad intervenire in qualche modo, anche direttamente presso Harada.

Prima di dire la sua, il padre chiede a Oseki se il marito sappia di quella visita, e se abbia già parlato di divorzio. Oseki gli fa allora sapere che il marito è uscito di casa due giorni prima e non è ancora tornato. Le sue assenze durano anche cinque o sei giorni. Questa volta è uscito indossando un completo “all’occidentale” dopo essersi lamentato per come lei aveva preparato i suoi abiti. Sono queste le uniche occasioni in cui l’uomo le parla. Oseki, ormai incapace di tollerare quella situazione, si dice disposta ad abbandonare anche suo figlio al suo destino pur di non tornare da Isamu.

A questo punto del racconto incontriamo un passaggio (cfr. Appendice III.4) in cui si riscontra una incursione nella dimensione interiore del padre. La parte iniziale è occupata dalle ultime battute del discorso di Oseki. Poi il cambio di paragrafo, come osservato in occasione della prima citazione, va a coincidere con un rovesciamento del punto di vista. Dopo alcune parole di comprensione per la travagliata vita matrimoniale della figlia, come in una soggettiva cinematografica il suo sguardo si ferma su di lei e ne descrive brevemente la figura trovandola elegante ed aggraziata, una vera signora (a questo punto bisogna notare che in precedenza si era detto, ma il punto di vista era di Oseki, che quella sera il suo aspetto era in realtà piuttosto trasandato).

Successivamente iniziano le riflessioni intime del padre che preludono al discorso con cui la convincerà a rinunciare al proposito del divorzio. La progressione narrativa ricorda in qualche misura quella dell’esordio con il passaggio dal discorso diretto del padre all’espressione dei pensieri intimi della protagonista. In quel punto abbiamo notato che l’espressione di Oseki è in linguaggio colloquiale e che dunque il brano sarebbe da considerare come un monologo interiore pronunciato appunto con la voce propria della protagonista. Il caso appena osservato è differente, in quanto sebbene il punto di vista interiore sia indubitalmente quello del padre, le espressioni usate non corrispondono alla sua voce, che possiamo osservare poco più avanti e anche negli altri discorsi diretti di questo personaggio.

Il termine *waga*, nell'espressione *waga musume nagara* non sembra da considerare un pronome personale di prima persona, per il quale al padre di Oseki abbiamo sentito usare *washi*. A riprova di quanto abbiamo già notato nella sezione sulla voce interiore di Chōkichi in *Takekurabe*, questo termine è piuttosto equivalente a *jibun*, e dunque più vicino ad un pronome personale di terza persona. Nessun verbo “di dire” o “di pensare” viene usato; l'espressione interiore del personaggio è indotta direttamente dall'impressione visiva. *Shibaraku Oseki no kao wo nagameshi*: la voce narrante si limita a questo breve riferimento per compiere il rovesciamento del punto di vista narrativo (come nella prima citazione avevamo *ano aite wa sadameshi hahasan*). Tuttavia questa volta notiamo che non sparisce del tutto; piuttosto sembra andare a sovrapporsi ai pensieri intimi del padre, i quali ci appaiono così espressi attraverso una doppia voce. In breve all'interno di questo brano possiamo riconoscere una funzione narrativa analoga a quella dello stile indiretto libero.

È questa infatti la soluzione scelta ad esempio da Danly, il quale però aveva optato per questa forma narrativa anche per il precedente monologo di Oseki.

For a long time he studied Oseki's appearance. Almost without a father's recognizing it, his daughter had become the perfect matron: the proper hairdo fastened with a gold circlet, the black crepe jacket, it was all very tasteful. How could he watch her throw these things away? How could he let her change into a work coat, with her sleeves tied up and her hair pulled back, the better to take in washing or to tackle the scrubbing? And there was Tarō to think of. A moment's anger could dismantle a hundred years of good fortune, and she would then be the butt of ridicule.²⁸⁴

Allo stesso modo anche la traduzione francese di Claire Dodane ricorre al discorso indiretto libero per rendere queste riflessioni intime del padre²⁸⁵. Nessuna sostanziale differenza stilistica con il precedente monologo

²⁸⁴ Danly (1981), p.247.

²⁸⁵ *Il regarda O-Seki un moment. Il peinait à reconnaître sa fille sous les traits de cette grande dame: son chignon bien fait retenu à la base par un lacet doré, une veste de crêpe de*

di Oseki è dunque riscontrabile. Differenza che invece si nota distintamente nella traduzione tedesca di Michael Stein di cui abbiamo citato sopra il passaggio corrispondente al monologo della protagonista, reso in prima persona e inserito tra segni grafici di citazione differenti da quelli usati per il discorso diretto. Questa volta invece anche Stein, notando appunto che il brano non è in stile colloquiale, ricorre ad una forma narrativa meno diretta di quella proposta per il monologo:

Er betrachte eine Weile O-Sekis Gesicht. Sie trug ihr Haar über einer Metallspange zur Ômaru-Frisur aufgebunden, und ihr schwarzer Haori aus Seidenkrepp passte ganz natürlich dazu. Das war seine eigene Tochter, die nun elegant in der Tracht einer Gattin von Stand vor ihm saß. Wie wäre es zu ertragen, dieses Haar wieder zum Jungmädchen-Knoten umfrisieren zu lassen, sie im schlichten Baumwoll-Hauskimono mit Ärmelhalter wieder Hausfrauenarbeit verrichten zu lassen? Und dann hat sie auch noch ihren keinen Tarō.²⁸⁶

Da tutte queste versioni si discosta invece quella di Suga Atsuko, che ricorre al monologo interiore nella stessa forma utilizzata per quello di Oseki all'inizio del racconto, ovvero espressione diretta in prima persona e integrazione del brano nel testo senza l'ausilio del virgolettato.

[...] guardò per un momento il volto della figlia. Era pettinata da donna maritata con un grande chignon decorato da un anello dorato e portava con eleganza un *haori* di seta nera crespa. Lo colpì l'aria da signora della figlia e pensò: Come posso farla pettinare con i capelli tirati da donna semplice, metterle una giacchetta di cotone per lavorare in cucina, per fare il bucato? Ora che ha il figlio, non può voltare le spalle alla fortuna per l'ira di un momento. La gente ne riderà.²⁸⁷

Con l'aggiunta del verbo “pensò” e dei due punti, la voce narrante

soie au tombé parfait... Comment pouvait-il lui conseiller de revenir aux vêtements sans doublure, aux manches attachées et aux cheveux tirés en arrière, à une vie de labeur en somme? (Dodane, op.cit., p.41)

²⁸⁶ Stein (2007), op.cit., p.76.

²⁸⁷ Suga Atsuko (1965), op.cit., p.64.

delega interamente la parola al personaggio del padre evitando quel sottile gioco di sovrapposizioni che invece ci sembra presente nel testo originale.

Ad un distanziamento ancora più significativo è costretta invece la versione di Shinohara, che come si ricorderà propone fin dall'inizio una narrazione in prima persona. Una scelta non del tutto da scartare, visto che in questo racconto il punto di vista narrativo è quasi sempre affidato al personaggio principale. Tuttavia, come abbiamo appena visto, non è sempre così. Nel passaggio che stiamo analizzando il punto di vista è rovesciato: è il padre che sta osservando Oseki, la quale di conseguenza è impossibilitata a conoscere i pensieri dell'uomo sul suo conto. Vediamo come il traduttore giapponese risolve questa situazione.

わたしはもう今夜限り絶対に原田の家に帰ることはいたしません、と断つても断ちようもない子供への愛情のために気丈に云いきっても、ことばは震えた。

父親はため息をつき、無理はない、原田の家に居づらくもあるだろう、困った仲になってしまったものだ、としばらくわたしの顔をながめていた。

当のわたしと云えば大丸髻に金輪の根をまいて黒縮緬の羽織を何の惜しげもなく着ている。御父様にしてみれば、我が娘ながらいつしかととのった奥様らしい風情をながめてみると、これを結び髪に結いかえさせて綿銘仙の半纏にきがえさせ、襷がけさして水仕事などをさせることなど、どのようにしてこらえたらいいのだろうかと思われたのだろう。

太郎という子供もいるのである。一時の怒りに百年の運を棒にして、他人さまには笑われて、自分は昔のように斎藤主計の娘に戻ったら泣いても笑ってもふたたび原田太郎の母とよばれることはないのである。夫に未練は残さなくとも自分の子供への愛情は断ちがたい。離れて暮らせば更に、更に、ものも思うだろうし、今の苦勞もいとおしく感じる気持ちにもなるだろう。それというのもこのように身分不相応な明皓齒に生まれてしまったわたしの身の不幸である。

「つりあわない縁につながれて幾ばくかの苦勞をさせればそれはまた憐れみもよおされるが、[...]」²⁸⁸

To shibaraku watashi no kao wo nagameteita (“Per un attimo stette

²⁸⁸ *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., pp.160-161. Per questa citazione abbiamo messo in evidenza gli a capo e sottolineato alcune espressioni che ci interessa esaminare.

a guardare il mio viso”); *Tō no watashi toieba* (“la *me stessa* in questione”); *Otōsama ni shitemireba* (“per mio padre”); *to omowareta darō* (“deve aver pensato”); *watashi no mi no fukō dearu* (“è la mia sventura”). Tutto il passaggio rimane narrato dal punto di vista di Oseki, coerentemente alla scelta di usare la prima persona narrativa; i veri pensieri del padre rimangono nascosti e vengono inferiti dalla protagonista in base a semplici supposizioni. Si tratta evidentemente di un punto in cui l’interpretazione di *Jūsan’ya* come racconto in prima persona (forma che per altro Ichiyō usò in altre opere, come vedremo più avanti) subisce una vistosa falla.

A proposito delle variazioni del punto di vista e della difficoltà di renderle in traduzione si esprime anche Mitsutani Māgaretto nel già citato articolo in cui mette a confronto le traduzioni di Robert Lyons Danly con quella di Tsuda Umeko. L’oggetto della sua analisi riguarda prevalentemente significative divergenze nell’uso del lessico o di certe espressioni all’interno delle due traduzioni. Non mancano però riferimenti ad aspetti più specificamente narratologici, come nel caso visto sopra e nel passaggio seguente che proponiamo qui in traduzione:

Nel tradurre lo stile di Ichiyō, sistemare quel narratore che si muove come vuole, ora tenendo una condotta oggettiva, ora aderendo o distanziandosi dai personaggi, è un punto di complessità che mette alla prova l’abilità del traduttore. Ad esempio il seguente passaggio: *ureshiki naka ni mo omou mama no tsūro ga kanawaneba, guchi no hitotsukami iyashiki mibun wo nasake nageni iwarete, hontōni oyafukō da to omoimasuru*. Nella prima parte emerge il pensiero della madre; la seconda parte spiega come Oseki, destinataria dell’enunciazione, accoglie quelle parole. Nella versione di Tsuda però il narratore si pone completamente dalla parte della madre.

...together with her joy in her daughter, the mother let fall this world of complaint for the lowliness of her own station in life.

‘I have failed much in filial duty,’ the daughter said.

Danly invece divide in due parti il commento del narratore, lasciando in mezzo la battuta di Oseki.

Delighted as she was with her daughter's visit, all too quickly the woman had recalled anew how seldom these occasions were, how little freedom she had to see her own daughter.

'I really am an undutiful child,' Oseki said, as if to allay her mother's regrets about their humble situation.

In questo senso si può dire che la traduzione di Danly, muovendo il punto di vista narrativo dalla madre a Oseki, sia più riuscita di quella di Tsuda. Tuttavia, come si capisce anche osservando la lunghezza delle frasi precedenti e successive alla battuta, il peso è più sbilanciato dalla parte della delusione materna e la battuta che segue, il narratore la interpreta come parole volte ad alleviare lo sconforto materno. Se nella versione di Tsuda Oseki appare sempre come quella compatita dalla madre, in quella di Danly assume invece il ruolo di consolatrice della madre.²⁸⁹

Anche in questo caso l'analisi di Mitsutani ci mostra come solo attraverso il confronto di più traduzioni sia possibile cogliere certi aspetti della fruizione e dell'interpretazione di un'opera letteraria, aspetti che resterebbero inosservati all'esame esclusivo del testo originale.

V.2.5 Il monologo interiore di Oseki

Prima di prendere in oggetto l'ultima citazione, riassumiamo la restante parte della trama del racconto.

Il padre prende a parlare ed esprime dapprima comprensione per la situazione di Oseki, dicendosi convinto che la figlia abbia fatto del proprio meglio come moglie. Allo stesso tempo però le ricorda di come sia naturale che persone provenienti da diverse condizioni sociali abbiano modi di pensare differenti. Il comportamento di Isamu è giustificabile per la posizione di responsabilità che occupa ed è normale che scarichi nel privato le preoccupazioni del lavoro. Il compito di una moglie è quello di sollevare il

²⁸⁹ Mitsutani (1996), op.cit., pp.163-164.

morale di un marito, anche per questo sono poche le mogli che possono sentirsi pienamente soddisfatte dalla vita matrimoniale. Ricorda inoltre alla figlia l'importanza che quella unione riveste anche per loro, per il suo fratello minore Inosuke e per suo figlio Tarō. Se dovessero divorziare, infatti, il bambino andrebbe al marito e lei non lo rivedrebbe mai più.

Convinta dalle parole del padre, Oseki decide di tornare a casa e rassegnarsi alla sua condizione. Si considererà come una morta, uno spirito a vegliare sul piccolo Tarō. La conversazione si chiude tra le lacrime dei tre. Segue un breve interludio della voce narrante, che ci ricorda dove si svolge la vicenda, e un riferimento alla luna che rischiara quasi a giorno la zona (Shinzaka a Ueno, sulla strada per Surugadai). Chiamano una vettura e Oseki, dopo essersi scusata per quella visita tanto improvvisa e preoccupante per i suoi, e dopo averli rassicurati che d'ora in avanti si considererà "una cosa di Isamu", sale sul risciò rifiutando il denaro che la madre le offre per la corsa. Da dentro la casa si sentono alcuni colpi di tosse del padre, dal suono dei quali si intuisce che l'uomo sta piangendo. Si conclude così la prima parte del racconto.

La seconda parte (che per lunghezza corrisponde a circa metà della precedente) si apre con Oseki sulla via di casa. Ad un tratto il vetturino si scusa e le chiede di scendere, non pretende di essere pagato, ma è stanco di tirare il risciò e non vuole proseguire. Dapprima stupita e poi alterata, Oseki protesta nei confronti dell'uomo e lo convince a portarla almeno fin dove potrà trovare un'altra vettura. Quando l'uomo solleva una lanterna prima di riprendere il tragitto, Oseki lo vede finalmente in viso e, scesa dalla vettura, riconosce in lui un caro amico di infanzia, forse anche più di un semplice amico. Il suo nome è Kōsaka Rokunosuke. I due si scusano vicendevolmente per non essersi riconosciuti subito, poi Oseki inizia a chiedere a Roku notizie su di lui. L'uomo è caduto in condizioni di grande povertà, non ha una casa fissa e passa i giorni senza far nulla o tirando il risciò fino a tardi come quella sera. Si dice comunque contento di essere sopravvissuto sino ad allora per incontrare di nuovo Oseki. L'aver contratto un buon matrimonio (proprio nel periodo in cui aveva saputo che Oseki era incinta) non ha distolto Roku dalla vita dissoluta che già conduceva. Nonostante abbia anche generato una

bambina, ha continuato a dissipare tutto in divertimenti. Abbandonato dai familiari (madre e sorella) e dalla moglie con la bambina (poi morta precocemente di tifo), si trova ora in quelle condizioni miserevoli.

Finito di parlare, invita Oseki a risalire in vettura per portarla fino a Hirokōji, ma lei rifiuta e decide di camminare al suo fianco. Oseki ricorda come da giovane Roku fosse un ragazzo di fascino, abile nel lavoro, brillante e intelligente. L'incredibile cambiamento in uomo dissoluto e selvatico era avvenuto proprio in seguito al prestigioso matrimonio di Oseki. La loro relazione, infatti, era durata dai dodici ai diciassette anni nei quali avevano condiviso ogni giorno insieme. Poi, impossibilitata ad opporsi all'improvviso fidanzamento con Harada, Oseki aveva dovuto rinunciare al sogno di gestire con Roku il negozio di tabacco della famiglia di lui. Quella separazione poteva essere all'origine della rovina dell'uomo, certamente ne aveva dovuto soffrire molto; ma anche lei non era certo felice della sua vita. Di tutto questo però non riesce a farne parola con lui. Lo guarda, si chiede cosa stia pensando, ma non scambiano più una parola.

Arrivati a destinazione, Oseki offre del denaro a Roku e lo saluta pregandolo di tornare quello di una volta e non far più preoccupare sua madre. L'uomo accetta il denaro solo come un ricordo di quell'incontro. Poi i due si separano, l'uno verso est, l'altra verso sud.

L'ultimo brano che prendiamo in analisi (cfr. Appendice III.5) corrisponde alla parte centrale dell'ultimo monologo interiore diretto di Oseki.

Come per il monologo visto nella prima citazione, anche qui è la viva voce di Oseki a presentare i suoi intimi pensieri. Lo capiamo soprattutto dal pronome di prima persona *watashi* e da espressioni colloquiali in forma esclamativa come *omoikitte shimae*. Anche i *verba dicendi* sono omessi; con un espediente quasi cinematografico, veniamo accompagnati nell'interiorità della protagonista attraverso una percezione uditiva posta alla fine del paragrafo precedente: *nuri geta no oto kore mo sabishige nari* ("il rumore dei suoi zoccoli laccati, anche quello ha un che di malinconico").

Eppure anche in questo caso constatiamo che solo la versione italiana

di Suga Atsuko e quella tedesca di Michael Stein rispettano questa caratteristica dell'originale. Vediamo un esempio dello stile usato da Suga:

Era innamorato di me, lui, e da quando ebbe dodici anni fino a diciassette, ogni volta che lo vedevo, immaginavo me stessa seduta nel suo negozio a vendere tabacchi leggendo i giornali. Quando fu deciso che dovevo sposare un uomo mai conosciuto, come potevo frapporre questioni alle parole dei genitori?²⁹⁰

Le versioni in inglese e francese, invece, scelgono di trascurare la prima persona narrativa esplicitamente usata nell'originale e tornano anche qui a servirsi dello stile indiretto libero. Vediamo il passaggio sopra citato nella versione francese, lingua in cui le qualità dello stile indiretto libero emergono con ancor maggior evidenza rispetto all'inglese, soprattutto in virtù dell'*imparfait*, tempo verbale caratteristico di questa forma narrativa.

Il l'avait aimé. Ils s'étaient vus chaque jour entre ses douze ans et ses dix-sept ans. À chacune de ses visites au magasin, elle s'était imaginée assise plus tard derrière le comptoir du bureau de tabac, lisant le journal entre deux clients, mais alors un étranger était apparu qui avait demandé sa main. Ses parents l'avaient poussée à se marier, comment aurait-elle pu s'y opposer?²⁹¹

Dal punto di vista lessicale vogliamo notare questo *un étranger était apparu* scelto da Dodane che raccoglie forse l'influenza della versione di Danly, il quale rende la frase *hakaranu hito* con *a stranger came along*. L'originale equivarrebbe piuttosto a “uno sconosciuto”, che nella versione di Suga diventa *un uomo mai conosciuto*. Personalmente ho preferito mantenere l'accento sulla imprevedibilità della situazione ovvero sul fatto che Oseki diviene la moglie “di chi mai avrei immaginato”, ovvero di un uomo come Harada. Presentare invece questo come “uno straniero” apparso all'improvviso finisce per accentuare ancora di più la passività di Oseki, vista come “vittima” degli eventi, come nota giustamente Mitsutani in particolare

²⁹⁰ Suga Atsuko (1965), p.71.

²⁹¹ Dodane (2008), p.54.

a proposito della lettura fatta da Danly (passività che pure è resa piuttosto evidente dalla frase successiva “come avrei potuto oppormi a quello che avevano detto i miei?”).

In questo senso lo stile indiretto libero contribuisce a creare per lo meno un senso di partecipazione emotiva, ma in questo caso si arriva quasi alla commiserazione, per il destino irreversibile della protagonista. Il narratore infatti si sovrappone alla voce di lei fino a coinvolgere il lettore nella condivisione del suo dramma, quando invece nell'originale la scelta della voce monologante in prima persona sembra piuttosto suggerire la sua completa solitudine, oltre che l'impossibilità di esternare ogni suo sentimento all'uomo appena incontrato.

La versione di Shinohara, che in modo abbastanza sorprendente abbandona la prima persona narrativa proposta in prevalenza nella prima parte del racconto per raccontare dell'esterno l'incontro tra Oseki e Rokunosuke, adotta qui un'altra soluzione particolare inserendo fra parentesi semplici questa parte del monologo della protagonista.

(木賃宿で夜路を凌ぐようになっていたとは思ってもよらなかった。わたしはこの人に想われて、十二の歳から十七の歳まで明け暮れ顔をあわせるたびにゆくゆくはあの煙草屋さんの彼処にすわって新聞みながらお商売するんだ、と思っていたのに、思ってもいなかった人と結婚が決まってしまった。親がそろってすすめることになんで女の身で反対ができるだろう。煙草屋の録さんと一緒になる、と思っていたけれどそれはたしかに子供ごろのえがく淡く儂い夢のようなもの。あちら様から口にだしてくれたこともなかったし、ましてやこっちは何も云わなかった。これはほんとうにつかみ所のない夢のようなものなのだ。お関、思い切ッてしまえ)

思い切ッてしまわなきゃいけない。諦めることになると思って原田の家に嫁いだものの、その間際まで涙がこぼれるほどにお関には録之助が忘れられなかった。²⁹²

È come se il traduttore avesse cercato di trascinare i pensieri intimi di Oseki ad un livello, se possibile, ancora più profondo ed irraggiungibile²⁹³,

²⁹² *Takekurabe – Gendaigoyaku*, op.cit., pp.175-176.

²⁹³ Una soluzione molto simile è quella adottata da Shimoi Harukichi in *Palude mortifera* per alcuni passaggi di monologo interiore.

per usare poi la doppia ripetizione delle esclamazioni *omoikitte shimae* (qui disposte su due differenti piani narrativi) come una sorta di eco interna che richiama in sé la protagonista man mano che si avvicina al termine del suo monologo. Un espediente che abbiamo notato anche in altri casi più sopra e che certo deve rispondere ad un preciso intento da parte del traduttore.

Personalmente, come spero di aver messo in evidenza anche attraverso le traduzioni originali che ho proposto, ritengo che a quello che rischia di diventare un abuso di segni grafici volti a definire ed inquadrare le voci e distribuire con esattezza le “parti” da attribuire ai singoli personaggi, sia da preferire una scrittura per così dire “nuda”, che eviti cioè di ricorrere ad elementi estranei al testo a cui facciamo riferimento come “originale”.

Il discorso narrativo di Ichiyō, per quanto scivoloso e inafferrabile, si sviluppa secondo una sua precisa progressione ritmica che soffre di qualsiasi ostacolo si cerchi di imporle. Il ritmo e lo stile narrativi costituiscono di per sé le qualità più pregevoli della letteratura di questa scrittrice ed è ovvio che un’operazione tanto invasiva come la traduzione in una lingua straniera comporta necessariamente la perdita irrimediabile di buona parte di tali preziose qualità. Un eccessivo ricorso ad elementi estranei all’originale rischia di aggravare ancor più la drasticità di questa perdita; viceversa, affidandoci allo sviluppo narrativo conferito da Ichiyō alle sue opere, possiamo non solo evitare di incorrere in pericolose forzature, ma anche scoprire inaspettate virtù nascoste nelle nostre rispettive lingue di arrivo.

Conclusioni

In questo studio abbiamo proposto un'analisi di traduzione comparata applicata all'ambito della narratologia. Oggetto dell'analisi sono stati quattro dei racconti più rappresentativi della scrittrice giapponese Higuchi Ichiyō e le relative traduzioni in giapponese contemporaneo e in alcune lingue dell'area euro-americana, nella fattispecie inglese, italiano, francese e tedesco.

L'analisi comparata delle traduzioni costituisce una tendenza relativamente recente degli studi di traduzione, che si concentra sulle modalità con cui determinati testi di partenza sono stati recepiti in una o più culture di arrivo, e soprattutto sul ruolo che i traduttori vengono ad assumere all'interno di questo processo. La "voce del traduttore" può manifestarsi nel testo di arrivo sotto molteplici aspetti. Fra quelli più evidenti vi è certamente la scelta lessicale, ovvero la lingua e la terminologia con cui il traduttore sceglie di presentare al proprio pubblico un certo testo di partenza; un'analisi diacronica delle traduzioni di uno stesso testo può offrire elementi di grande interesse per indagare le trasformazioni che la ricezione di un'opera letteraria ha subito nel corso del tempo. Altrettanto evidenti sono anche gli aspetti paratestuali: a seconda dei casi, e soprattutto della distanza temporale o culturale che intercorre fra il testo di partenza e quello di arrivo, si rende necessario per il traduttore integrare ed ampliare il testo attraverso l'aggiunta di apparati di note, introduzioni o postfazioni che, pur rappresentando un ausilio spesso insostituibile alla lettura, vanno inevitabilmente ad incidere sulla interpretazione e dunque a limitare la libertà di ricezione da parte del lettore.

Ad un livello molto meno visibile di questo fenomeno si colloca il problema del discorso narrativo, una componente che, per quanto in maniera più sottile e "subliminale", costituisce uno degli strumenti determinanti di cui un certo autore può servirsi allo scopo di convogliare il messaggio della propria opera. Impostata la figura di un narratore, implicito o esplicito, l'autore sceglie quale grado di conoscenza degli eventi attribuirgli, a quale distanza porlo dalla vicenda narrata, in quale misura suddividere la

narrazione tra la sua voce e quella dei personaggi, per riferire solo le principali modalità individuate dalla narratologia classica. È naturale che nel caso della traduzione siamo tenuti a rispettare con il massimo grado di fedeltà queste precise scelte autoriali, dal momento che il messaggio di un testo letterario non è concepibile in forme e stili diversi da quelli creati dall'autore; a meno che l'obiettivo della nostra operazione non sia quello di dare vita a un adattamento.

In nessun caso questo “massimo grado di fedeltà” può ovviamente essere considerato come “equivalenza”; anche nelle traduzioni fra testi letterari europei, i diversi contesti culturali e linguistici ci impongono delle scelte che lasciano emergere inevitabilmente quella che è stata definita la “voce del traduttore”. Nell'introduzione abbiamo fatto riferimento ad alcune recenti teorie basate su analisi comparate di testi letterari dell'area euro-americana (ad esempio il *Max Havelaar* preso in esame da Theo Hermans, o il caso della letteratura infantile, argomento di un recente lavoro di Emer O'sullivan). Ma un naturale sviluppo di questo tipo di approccio può orientarsi verso letterature più distanti da noi, verso testi letterari le cui caratteristiche narratologiche non sono solamente differenti, ma in molti casi sostanzialmente irricevibili dai nostri sistemi linguistici. Diremo infatti che il grado di intervento di un traduttore sul testo di partenza è direttamente proporzionale alla maggiore o minore presenza nella lingua di arrivo di strutture linguistiche idonee a riprodurre le caratteristiche narratologiche della lingua di partenza.

In questo studio abbiamo preso in considerazione un caso del Giappone, la cui letteratura risulta in generale ancora poco considerata da una prospettiva di analisi comparata delle traduzioni *verso* lingue straniere. La produzione letteraria di Higuchi Ichiyō si colloca intorno alla metà del periodo Meiji, un momento della storia di questo paese carico di trasformazioni politico-sociali, culturali e linguistiche. In particolare, in campo linguistico l'intensa attività di traduzione dalle lingue straniere ha assunto un ruolo di importanza fondamentale. Proprio l'esigenza di tradurre, infatti, ha rappresentato uno degli stimoli più importanti alla creazione del giapponese moderno e il risultato di questo lungo e travagliato processo è

stata, tra l'altro, la formazione di una lingua in grado di restituire anche molte delle caratteristiche narratologiche delle letterature di area euro-americana. Di conseguenza, se oggi le traduzioni *da* opere letterarie giapponesi successive al periodo Meiji sono capaci di riprodurre con relativa fedeltà anche la configurazione narrativa dei testi di partenza, è soprattutto grazie a quelle trasformazioni che ci consentono di riconoscere in questi ultimi strutture perlomeno assimilabili a quelle reseci disponibili dai rispettivi sistemi linguistici di arrivo.

Non così per quanto riguarda la letteratura premoderna. In questa, infatti, concetti basilari della narratologia classica come quelli di narratore, distanza narrativa, prospettiva, diegesi, focalizzazione, ecc..., non sono riconoscibili con le stesse modalità impiegate nelle lingue di area euro-americana. Nel caso della traduzione, pertanto, è naturale trovarsi di fronte all'esigenza, in molti casi, di creare nel testo di arrivo i presupposti per dare forma ad una narrazione fruibile da parte dei lettori. In questo senso è normale che nelle traduzioni dal giapponese, specialmente quelle riferite a testi premoderni, la "voce del traduttore" emerga necessariamente con maggiore presenza di quanto questo non avvenga in altri contesti traduttivi.

Anche per la narrativa premoderna, dunque, un confronto fra i testi originali e le traduzioni esistenti può dimostrarsi uno strumento assai utile sia ad esaminare le modalità di ricezione di quei testi nelle lingue di arrivo, sia a comprendere meglio certe dinamiche narrative interne agli stessi.

La narrativa di Higuchi Ichiyō ci pone però in un punto di osservazione privilegiato per tentare di impostare un'analisi di questo genere, per almeno due motivi. Innanzitutto la sua attività letteraria di colloca, come abbiamo detto, in un momento nodale della storia letteraria giapponese. E se la materia dei suoi racconti è pienamente calata nell'epoca moderna, lo stile è ancora fortemente legato a modelli premoderni. La suddivisione dei testi in macro paragrafi, la punteggiatura limitata alle pause ritmiche, ma soprattutto l'assenza di segni grafici (il *kagikakko*) finalizzati ad isolare il discorso diretto, rendono estremamente difficile comprendere l'esatta distribuzione del discorso narrativo e il ruolo della voce narrante. Di

conseguenza, al traduttore viene lasciata una grande libertà interpretativa che dà vita a risultati molto diversi nei testi di arrivo. In molti casi questa libertà interpretativa ha portato ad un impiego diffuso in traduzione di tecniche narrative moderne come il discorso indiretto libero. Attraverso il confronto diretto con i testi di partenza abbiamo cercato di mostrare quali elementi o funzioni narrative presenti nei racconti di Ichiyō abbiano spinto i traduttori a servirsi di tali tecniche.

Un'altra particolarità che rende la letteratura di Ichiyō un caso interessante da analizzare nell'ottica della traduzione comparata è il rilevante numero di modernizzazioni e versioni in giapponese contemporaneo realizzate per i suoi racconti. Il ricorso ad un'operazione tanto invasiva come la traduzione per opere risalenti a poco più di un secolo fa (ricorrono proprio adesso i centoventi anni dalla scomparsa di Ichiyō), non può mancare di colpirci; e di fatto pochi autori possono darci tanto quanto Ichiyō la misura delle radicali trasformazioni avvenute anche nel giapponese letterario in quell'epoca. Nel tentativo di far rinascere alla contemporaneità le raffinate qualità di queste opere, gli scrittori giapponesi che si sono dedicati a tale operazione non si sono limitati ad un ammodernamento della lingua, ma hanno anche escogitato numerose soluzioni per adattare l'impianto e le progressioni narrative. I risultati sono spesso originali e quasi sempre offrono al lettore l'opportunità di considerare insospettite possibilità stilistiche presenti anche nella lingua contemporanea; un "giapponese sconosciuto" insomma, per riprendere l'espressione di una delle traduttrici di Ichiyō, la scrittrice Tawada Yōko.

Come indica il titolo della ricerca, il metodo seguito è stato quello della pratica e del confronto. L'analisi comparata delle traduzioni è stata infatti preceduta da un lavoro di traduzione basato sul tentativo di riprodurre in una lingua straniera, l'italiano nel nostro caso, alcune peculiarità linguistiche dei testi di partenza. Per i racconti *Takekurabe* e *Nigorie* ho fatto riferimento alle traduzioni integrali recentemente pubblicate in Italia. Per *Ōtsugomori* e *Jūsan'ya* ho prima isolato alcuni passaggi significativi dal punto di vista narratologico, e realizzato poi delle traduzioni originali in lingua italiana. Il confronto con i testi in altre lingue

straniere seguito a questa attività pratica non è finalizzato a stabilire quali versioni siano considerabili più “fedeli” rispetto ad altre. Questo tipo di approccio è infatti da considerare superato e soprattutto infruttuoso. Lo scopo della ricerca è stato in primo luogo quello di individuare determinate scelte traduttive nell'intento di comprenderne le ragioni anche in considerazione dei contesti culturali di arrivo. Inoltre, risalendo dalle traduzioni ai testi di partenza, abbiamo cercato di identificare dove e con quali modalità certe soluzioni traduttive basate sull'impiego di tecniche narrative moderne come il discorso indiretto libero, possano trovare effettivo riscontro negli originali. Questo sviluppo “inverso” della ricerca può infatti aiutarci a comprendere se il giapponese premoderno fosse già in grado di esprimere certe modalità narrative che siamo soliti riferire all'ambito della letteratura moderna.

L'analisi si è sviluppata anche in senso diacronico andando a riscoprire alcune traduzioni praticamente dimenticate. Oggi non si esiterebbe a definire “obsoleti” testi di questo genere; essi presentano invece numerosi punti di interesse, a partire dalle biografie di chi li ha prodotti, nonché soluzioni stilistiche a volte sorprendenti, come nel caso di *Palude mortifera*, la prima traduzione italiana di *Nigorie* realizzata da Harukichi Shimoi.

La traduzione letteraria dal giapponese ha conosciuto un incremento di eccezionale rilevanza a partire dal secondo dopoguerra. Esiste tuttavia un corpus di traduzioni e riscritture, relativi alla letteratura moderna, risalente già ai primi anni del Novecento. In questo studio abbiamo considerato, oltre al caso di Harukichi Shimoi – che contribuì appunto alla diffusione della cultura giapponese in Italia anche attraverso traduzioni da opere della letteratura classica e moderna – le prime due traduzioni inglesi di *Ōtsugomori* (1903) e *Jūsan'ya* (1904) realizzate rispettivamente da Fujiu Teiko e Tsuda Umeko. Non si tratta di due casi isolati; infatti proprio in quegli anni si nota una tendenza a tradurre in lingua inglese alcune opere rappresentative della letteratura contemporanea. Molte di queste traduzioni sono pubblicate in Giappone. Per fare solo qualche esempio, *I am a cat* (1906), prima traduzione di *Wagahai wa neko de aru*, realizzata da Andō Kan'ichi e

riveduta dallo stesso Natsume Sōseki; *My lady of the dance* (F.W.Eastlake, 1906), da *Maihime* di Mori Ōgai; *The gold demon*, riscrittura di *Konjiki Yassha* di Ozaki Kōyō ad opera di Arthur e Mary Lloyd (1905); *Hototogisu* di Tokutomi Roka, tradotto per la prima volta con il titolo *Nami-ko, a realistic novel* (Sakae Shioya, E.F. Edgett, 1904).

Una prospettiva di analisi focalizzata sulla comparatistica delle traduzioni ci offre la possibilità di considerare e rivalutare questi testi non tanto in termini di “fedeltà” alle rispettive opere di partenza, ma per il loro valore letterario in sé. Alla luce di un’analisi non solo testuale, ma anche relativa alle biografie dei loro autori e alle singole storie editoriali, possono rappresentare documenti preziosi per un’indagine sulla ricezione della letteratura giapponese nel contesto globale. Nella presente ricerca abbiamo presentato un preciso caso letterario e proposto un possibile approccio critico e metodologico che ci auguriamo possa ricevere ulteriori sviluppi futuri.

APPENDICI

I. *Ōtsugomori*

II. *Nigorie*

III. *Jūsan'ya*

Appendice I (Ōtsugomori)

1. L'esordio

『大つごもり』

井戸は車にて綱の長さ十二尋、勝手は北むきにて師走の空のから風ひゆう／＼と吹ぬきの
寒さ、おゝ堪えがたと竈の前に火なぶりの一分は一時にのびて、割木ほどの事も大臺に
して叱りとばさるゝ婢女の身つらや、はじめ受宿の老媪さまが言葉にはお子様方は男女六
人、なれども常住家内にお出あそばすは御総領と末お二人、少し御新造は機嫌かひなれど、
目色顔色呑みこんで仕舞へば大した事もなく、結句おだてに乗る質なれば、御前の出様一
つで半襟半がけ前垂の紐にも事は欠くまじ、御身代は町内第一にて、その代り吝き事も二
とは下らねど、よき事には大旦那が甘い方ゆゑ、少しのほまちは無き事も有るまじ、嫌や
に成つたら私の所まで端書一枚、詳細ことは入らず、他処の口を探せとならば足はをし
まじ、何れ奉公の秘伝は裏表と言ふて聞かされて、扱も恐ろしき事を言ふ人と思へど、
何も我が心一つで又此人のお世話には成るまじ、勤め大事に骨さへ折らばお気に入らぬ
事も無き筈と定めて、かゝる鬼の主をも持つぞかし、²⁹⁴

2. Omine e gli Yamamura

月に二人は平常の事、三日四日に帰りしもあれば一夜居て逃出しもあらん、開關以来を
尋ねたらば、折る指に彼の内儀が袖口おもはるゝ、思へばお峰は辛棒もの、彼女にむごく
当たれば天罰たちどころに、此後は東京 広しと雖山村の下女に成る物はあるまじ、
感心なもの、美事の心がけと賞めるもあれば、第一容貌が申分なしだと、男は直きにこ
れを言ひけり。²⁹⁵

²⁹⁴ Higuchi Ichiyō shū, Shin Nihon Koten Bungaku Taikei, 24, a cura di Kan Satoko e Seki Reiko, Iwanami Shoten, 2001, pp.105-106.

²⁹⁵ Ibid., p.107.

1

“L’ultimo dell’anno”²⁹⁶

Al pozzo la puleggia ha venti metri e più di corda; nella cucina, esposta a nord, fra le correnti gelide del dicembre, è tutto un fischiare di spifferi. Freddo della malora! Un minuto al focolare te lo fanno diventare un’ora e qualche truciolo bruciato in più, un’intera fascina: tra tutte quelle ramanzine, la vita da inserviente è ben dura... Buon per quel che aveva detto la vecchia all’agenzia... la signora ne ha sei, tra maschi e femmine, ma quelli per casa sono sempre il maggiore e il minore: solo due. Un pochino, la signora, è lunatica, sì, ma una volta imparato a prenderla, non avrai più da fartene un problema. Alla fine è una vanitosona, e a saperci fare un po’, una mezza toppa per il colletto, o una cordicella per la parannanza non te le farà certo mancare... Quanto a soldi, in città sono i primi; in compenso però, anche per taccagneria non sono mica secondi a nessuno. Di buono c’è che il padrone è un sentimentale, magari con lui qualche spicciolo in più te lo puoi anche fare. Se ti stufi, mi mandi una cartolina e morta lì, senza scendere in particolari. Mi dici, trovamene un altro, e io che ci metto... in fin dei conti sta tutto nel saperci fare. Così si era sentita dire. Sbalorditivo, aveva pensato: la decisione, però, spettava solo a lei, e lei di sicuro, con quella là, non avrebbe mai più voluto averci a che fare. Si sarebbe tenuta stretta quel posto, convinta che a lavorar sodo nessuno l’avrebbe malvoluta: ci era arrivata così a lavorare sotto quella belva.

2

...due al mese è la norma; e se qualcuna dura solo tre o quattro giorni, c’è anche chi ci ha messa una sera appena a filarsela via. Contarle tutte dal principio? A furia di piegar le dita, alla signora si consumerebbero le maniche! A pensarci bene, è infaticabile la Omine. A punire una come lei, si finirebbe fulminati dal cielo all’istante. E per quanto Tokyo sia grande, gli Yamamura di donne non ne troverebbero mai più. Diligente, onesta come nessuna, la lodano tutti. È la più bella, però, punto e basta, ha detto un uomo chiaro e tondo.

²⁹⁶ Traduzioni mie.

3. Un permesso

このとも つね ちちはは のち ただ
此お供を嬉しがるは平常のこと、父母なき後は唯一人の大切な人が、病ひの床に見舞ふこ
とも為で、物見遊山に歩くべき身ならず、ご機嫌に逆ひたらば夫れまでとして遊びの代わ
りのお暇を願ひしに流石は日頃の勤めぶりもあり、一日すぎでの次の日、早く行きて早
く帰れと、さりとは気ま々の仰せに有難うぞんじますと言ひしは覚えて、やがては車の上
に小石川はまだかまだかと鈍かしがりぬ。 297

4. Dagli zii

いで (かたやき)
まづまづ風の寒きに寝てお出なされませ、と堅焼きに似し薄ぶとんを伯父の肩に着せて、
さぞさぞ沢山お苦勞なされましたろ、伯母様も何処やら瘦せが見えまする、心配のあまり
(わづら)
煩ふて下さりますな、それでも日増しに快方で御座んすか、手紙で様子は聞けど見ね
ば気にかかりて、今日のお暇を待ちに待つて漸の事、何住居などは宜ござります、伯父
様全快にならば表店に出るも訳なき事なれば、一日も早く快く成って下され、伯父様(なん)
に何ぞと存じたれど、道は遠し心は急く、車夫のあしが何時より遅いように思はれて、御好物
(あめや) (これ) (かうじまち)
の飴屋が軒も見はぐりました、此金は少々なれど私が小遣いの残り、麴町の御親類よ
りお客の(あり)有し時、その御隠居さま寸白の起りなされてお苦しみの有しに、夜を徹して
お腰をもみたれば、前垂れでも買へとて下された、夫れや是れや、お家は堅けれど他所よ
りのお方が最眞になされて、伯父様よろんで下され、勤めにくくも御座んせぬ、此巾着も
半襟もみな頂き物、襟は質素なれば叔母様かけて下され、巾着は少し形をかへて三の助が
(ちやうど) (よ) (ゆ)
お弁当の袋に丁度好いやら、夫れでも学校へは行きますか、お清書が有らば姉にも見
せてと夫れから夫れへ言ふ事ながし。 298

297 Ibid., p.108.

298 Ibid., p.110.

3

Normalmente accompagnarle era un bel divertimento, ma quell'unico caro rimastole, una volta morti i suoi, adesso è malato: come andare allo spettacolo senza fargli nemmeno una visita... E del resto inquietare la signora potrebbe significare la fine... Al posto di quell'uscita, allora, le ha chiesto un giorno di ferie, in fondo s'è data ben da fare. Passa un giorno e il successivo: presto va', ma torna subito! ...Con una lunatica così, meglio prendere la palla al balzo. Grazie signora...non ricorda nemmeno se l'ha detto; e adesso che ansia sulla vettura: quanto ancora, quanto ancora per Koishikawa...

4

Stai, stai, con quest'aria gelida, non ti alzare! Intanto gli aggiusta sulle spalle una copertina dura dura che sembra un *osembei*. Devi averne fatta di fatica, eh. Ma anche tu zia, come sei magra, attenta a non ammalarti con tutte queste preoccupazioni! Con i giorni va un po' meglio almeno? Per lettera ve l'ho chiesto, ma almeno venire a vedere di persona... Ho aspettato che mi dessero un giorno, e finalmente... Ma cosa dici!? Che importa della Casa! Quando lo zio sarà guarito, potrà riaprire subito il negozio: devi rimetterti al più presto. Avevo pensato di portarvi qualcosina, ma la strada era lunga, avevo una fretta... quel vetturino, poi, pareva una lumaca oggi. M'è passata via anche quella dolceria tanto buona... Questi spiccioli sono gli avanzi di una mancia: l'altro giorno sono venuti dei parenti da Kōjimachi, la vecchietta aveva i dolori e io l'ho massaggiata tutta la notte; m'ha detto, tieni compratici un grembiolino. Ma sì, gli Yamamura sono ben severi, ma i vicini mi vogliono bene, devi essere contento per me, zio, non me la passo male affatto. Ah, questa borsetta e questo fazzoletto me li hanno dati. Il fazzoletto per me è troppo serio, lo puoi mettere tu, zia; con la borsetta, se la aggiusti un po', ci viene giusto giusto un panno per avvolgere il cestino di Sennosuke... E tu ci vai a scuola? Il quaderno? Fammi vedere. Dice questo e quello, in un fiume di parole.

5. Ishinosuke

とても せきゆぐら しんたい (けふり)
到底これに相続は石油蔵へ火を入れるやうなもの、身代 烟 と成りて消え残る我等なに
(ふびん) (ごんげん) こ れ
とせん、あとの兄弟も不憫と母親父に 讒言の絶まなく、さりとて此放蕩子を養子にと
(まうしうく) (ありがね) (わかいんきよ) (べつこせき)
申 受 人此世にはあるまじ、とかくは有 金の何ほどを分けて、若 隠居の別戸 籍
(きま)
にと内々の相談は 極 りたれど、本人うわの空に聞き流して手に乗らず、分配金は一万、
おこ われ
隠居ぶち月に越して、遊興に閑を据へず、父上なくなれば親代りの我兄上と捧げて寵の神
(たくせん) (べつこ)
の松一本も我が 託 宣を聞く心ならば、いかにもいかにも別戸の御主人に成りて、此家
(よろ) (おほ)
の為には働かぬが勝手、それ 宜 しくば 仰 せの通りになりましよと、どうでも嫌やがら
(こそ)
せを言ひて困らせける。去歳にくらべて長屋もふゑたり、所得は倍にと世間の口より我が
(た)
家の様子を知りて、をかしやをかしや、其やうにのぼして 誰 が物にする気ぞ、火事は
(とうめうざら)
燈 明 皿 よりも出る物ぞかし、総領と名のる火の玉がころがるとは知らぬか、やがて巻き
(よ) (いさらご) おほみそか
あげて貴様たちに 好き正月をさせるぞと、伊皿子あたりの貧乏人を喜ばして、大晦日を
当てに大呑みの場処もさだめぬ。²⁹⁹

6. Solo due yen

(たいきん)
エ々 大 金 でもあることか、金なら二円、しかも口づから承知して置きながら十日とたた
ぬに 毫ろくはなさるまじ、あれあの 懸 け 硯 の引出しにも、これは手つかずの分と一と
もう (か) (すざり)
(たば) みな (ただ) ぞうに
束、十か二十か悉皆とは言はず 唯 二枚にて伯父が喜び伯母が笑顔、三の助に雑煮の箸
(あ)
も取らさるゝと言はれしを思ふにも、どうでも欲しきは 彼の金ぞ、恨めしきは御新造と
(つねづね) すべ
お峰はくやしさに物も言はれず、常 々をとなしき身は理屈づめにやり込る術もなく、
どん ことさら
すご／＼と勝手に立てば正午の号砲の音たかく、かゝる折ふし殊更胸には響くものなり。

300

²⁹⁹ Ibid., pp.114-115.

³⁰⁰ Ibid., pp.116-117.

5

Lasciare tutto a questo qui sarebbe come appicciare un barile di petrolio; tutte le proprietà belle che in fumo, e noi in mezzo a una strada. Gli altri fratelli poi, poveri loro... La matrigna continua a lamentarsi col padre. D'altronde, un disgraziato così chi ce lo adotterebbe mai?, meglio dividere, e poi che vada per conto suo. Tra di loro ne hanno ben discusso, ma l'interessato da quell'orecchio non ci vuole sentire, e di certo non si lascerà infinocchiare: diecimila yen per la mia parte, una rendita mensile, e niente storie quando mi vado a divertire. Morti voi, tutto a me: e chi vorrà comprare un rametto di pino da offrire sull'altare, il permesso lo dovrà implorare a me, al fratello maggiore! Volete buttarmi fuori!? Allora se lavorare o no per la casa lo deciderò io quando mi pare e piace. Vi garba la cosa? In tal caso facciamo pure come dite voi. Di fronte a tutta quell'arroganza non sanno più che pesci pigliare. Gli Yamamura quest'anno hanno ancora più case; i guadagni? Raddoppiati! ...la situazione della sua casa gliel'hanno bell'e notificata le bocche della gente. Ma fammi ridere! Accumula, accumula; ma a chi diavolo volete lasciare? Gli incendi sono cose che possono nascere dall'olio acceso in una piccola lampada, non lo sapete? ...Guarda guarda, una scintilla è saltata fuori: si chiama *primogenito*! Fammi prendere un bel gruzzolo, che ve lo auguro io un bel Capodanno! Dalle parti di Isarago i mendicanti li farà ben godere questa sera: è già deciso anche il posto per un ultimo dell'anno da bersela a volontà.

6

E cos'è, una somma questa? Due yen, due. E me l'ha detto lei che andava bene, nemmeno dieci giorni fa; nemmeno si fosse rimbambita... Ma aspetta: nel cassetto di quello scrittoio non ce n'era un mazzetto pulito pulito? Dieci o venti saranno stati... Mica tutti, due soli... Due, per la gioia dello zio, per un sorriso della zia; e poi anche Sannosuke avrà la sua zuppa di Capodanno: a ripensarci a quel che le aveva detto lo zio! ...Lo voglio ad ogni costo quel denaro, è la padrona che è senza cuore. Omine in quel livore non riesce a dire parola; rimane docile come sempre, incapace di sostenere con successo le proprie ragioni. Se ne sta in piedi tutta dimessa in cucina, quando ad un tratto risuona forte un colpo di cannone, il segnale orario del mezzogiorno: in un momento simile ti rimbomba dentro ancora più del solito.

7. Verso l'epilogo

お峰は ^(この) 此 出来事も何として耳に ^(い) 入るべき、犯したる罪の恐ろしさに、我れか、人か、先刻 ^{さき} の仕業はと今更夢路を辿りて、おもへば此事あらはれずして済むべきや、万が中なる一枚とても数ふれば目の前なるを、願ひの高に相応の員数、^(いんず) ^(てぢ) 手近かの処になくなりしとあらば、我れにしても疑ひは何処に向くべき、調べられなば何とせん、何といはん、言ひ ^(つみふか) ^(はくぜう) 抜けんは罪 深し、白 状 せば伯父が上にもかゝる、我が罪は覚悟の上なれど物がたき伯父様にまで濡れ衣を着せて、干されぬは貧乏のならひ、かゝる事もする物と人の言ひは ^(ぬ) ^{ぎぬ} せぬか、悲しや何としたらよかる、伯父様に 疵 のつかぬやう、我身が頓死する法は無きかと、目は御新造が起居にしたがひて、心はかけ硯のもとにさまよひぬ。

^(おほかんぢやう) ^(このよ) ^(ふういん) 大 勘 定 とて此夜あるほどの金をまとめて封 印 の事あり、御新造それ／＼と思ひ出し ^{さきほど} て、懸け硯に先程、屋根屋の太郎に貸付のもどり、あれが二十御座りました、お峰お峰、かけ硯を此処へと奥の間より呼ばれて、最早此時わが命は、無き物、^(もはやこのとき) ^(おほだんな) ^(おめどおほ) 大旦那が御目通り ^(もうし) ^(じゅつ) にて始めよりの事を 申、御新造が無情そのまゝに言ふてのけ、術 もなし法もなし正 ^(よく) 直は我身の守り、逃げもせず隠られもせず、欲 かしらねど盗みましたと白状はしましよ、^{ひとつ} ^(だけ) ^(の) 伯父様同心で無き 丈 を何処までも陳 べて、聞かれずば甲斐なし其場で舌かみ切つて死んだなら、命にかへて嘘とは ^(おぼ) ^(どきよう) 思 しめすまじ、それよと 度 胸 すわれど、奥の間へゆく心 ^(としよ) は屠 処 の羊なり。³⁰¹

³⁰¹ Ibid., pp.121-122.

Omene come può ascoltarli quei discorsi, con la paura che ha per la sua colpa. Ma sono stata proprio io? Oppure qualcun altro? Ciò che ha fatto poco prima, sembra un sogno adesso. Possibile che non se ne accorga nessuno? Fosse anche una carta fra diecimila, basterebbe contare per capire. Proprio la cifra che avevo chiesto sparisce da una somma lì a portata di mano: io stessa non avrei dubbi su chi sospettare. Se controllano che faccio?, cosa gli dico?, una scusa non farebbe che aggravare la colpa. Una confessione scritta finirebbe per mettere nei guai anche lo zio. Io ormai sono rassegnata alla mia colpa, ma gettare fango anche sullo zio. A non lavarselo mai via sono sempre i poveri: fanno anche cose del genere, diranno. Povera me, come faccio... Se solo ci fosse un modo per morire immediatamente senza dover nuocere allo zio. Pensando così, coi suoi occhi segue i movimenti della signora, mentre quelli del cuore vagano sempre intorno allo scrittoio.

Questa è la sera dei grandi bilanci e tutto il denaro presente in casa va contato. Allora la signora, ah quelli, quelli!: se n'è ricordata... Il prestito fatto a Tarō, il conciatetti. Ce lo ha ridato, erano venti, Omene, Omene, qua lo scrittoio!, chiama la voce dalle stanze interne; ogni speranza ormai l'ha abbandonata. Raccontare tutto daccapo davanti al padrone. Alla signora gettarle in faccia tutta la sua crudeltà. Senza trucchi: l'onestà sarà la mia difesa. Senza fuggire né nascondersi. Non volevo, ma ho rubato: confessare! ...Che lo zio non è stato mio complice, solo questo devo chiarire. Se poi non mi daranno ascolto, pazienza; un bel morso alla lingua e mi uccido lì davanti a tutti, così, a costo della vita, lo sapranno che avevo detto il vero! Tutta quella determinazione, e intanto, mentre si spinge in fondo per le stanze, è come una pecora diretta al macello.

Appendice II (Nigorie)

1. L'esordio

『にぎりえ』

きむら しん よ いで よ よ またすどほ
おい木村さん信さん寄つてお出でよ、お寄りといつたら寄つても宜いではないか、又素通
りで二葉やへ行く気だらう、押しかけて行つて引きずつて来るからそう思ひな、ほんとに
ぶう ぶう ぶう きつと くれ うそ つ なに い し みせさき た
お湯なら帰りに屹度よつてお呉れよ、嘘つ吐きだから何を言ふか知れやしないと店先に立
つて馴染みらしき突っかけ下駄の男をとらへて小言をいふやうな物の言ひぶり、腹も立
たずか言訳しながら後刻に後刻にと行過るあとを、一寸舌打しながら見送つて後にも無い
もんだ来る気もない癖に、本当に女房もちに成つては仕方がないねと店に向つて関をま
たぎながら一人言をいへば、高ちやん大分御述懐だね、何もそんなに案じるにも及ぶまい
やげぼつくい なに また もど こと しんばい まじなひ ま い
焼棒杭と何とやら、又よりの戻る事もあるよ、心配しないで 呪 でもして待つが宜いさと
なく ほうばい ぐちぶり りき ちが わた うで な ひ とり にが
慰さめるやうな朋輩の口振、力ちやんと違つて私には技倆が無いからね、一人でも逃し
ては残念さ、私しのやうな運の悪るい者には 呪 も何も聞きはしない、今夜も又木戸番か
なん ごと おもしろ
何たら事だ面白くもないと³⁰²

2. Oriki e Tomonosuke (I)

さ み せん とし そのつぎ
二階の六畳に三味線なしのしめやかなる物語、年を問はれて名を問はれて其次は親もとの
しぞく へいみん
調べ、士族かといへば夫れは言はれませぬといふ、平民かと問へば何うござんしょうかと
くわぞく さ う ひいさま
答ふ、そんなら華族と笑ひながら聞くに、まあ左様おもふて居て下され、お華族の姫様が
しゃく なみ々々
手づからのお酌、かたじけなくお受けなされとて波々とつぐに、³⁰³

³⁰² Higuchi Ichiyō shū, op.cit., pp.233-234.

³⁰³ Ibid., p.238.

1

Acque torbide

Ohi Kimura-san, Shin-san! Venga un po' qua! Le dico di venire, e venga una buona volta. Se la fila di nuovo alle Due Foglie, eh!? Ma io vengo lì a prenderla, può contarci. Se è vero che va ai bagni, al ritorno deve passare di qui, eh!? Capirai, con un ballista del genere, chi ci capisce niente... In piedi davanti al locale, ce l'ha con un tizio dall'aria familiare, che se la svigna nei suoi zocchetti; il tono è quello di una bella ramanzina. Quello non se la prende e butta lì una scusa, più tardi, più tardi! Quando ormai è passato, facendo schioccare la lingua, se lo guarda andar via. Sì, più tardi... Quello là nemmeno ci pensa a venire. Lasciagli trovar la mogliettina... e addio!, bofonchia fra sé, mentre si volta e varca la soglia del locale. Taka, certo che sei proprio una lagnosa tu! Non ci guadagni mica qualcosa a rimuginare così. Non lo sai che un tizzone spento... come faceva!? Insomma, non prendertela, può tornare tutto come prima. Fa' qualche scongiuro, e aspetta..., tenta di consolarla una collega. Macché, non sono mica Riki-chan io. Non sono capace; se me ne lascio scappare anche uno solo è un disastro. Gli scongiuri non funzionano con una disgraziata come me. Mi tocca fare la guardia anche stasera... Non ne posso più, per la miseria!³⁰⁴

2

...nella stanzetta al piano di sopra niente note di *shamisen*, solo sommesse parole. Lui le chiede gli anni, il nome; quindi indaga un po' sui suoi cari. *Samurai...*? E lei: questo non posso mica dirvelo... Gente comune?, insiste lui. ...E chi lo sa? Nobili dunque! Mah, mettetela pure così, perché no... Una nobile donzella qui a versarvi sakè dalla sua delicata manina: spero vogliate essergliene grato. E intanto continua a riempire il bicchierino. ³⁰⁵

³⁰⁴ *Due Racconti*, op.cit., p.111.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.116.

3. Oriki e Tomonosuke (II)

どうかしたか、又頭痛またづまうでもはじまつたかと聞かれて、何頭痛なにづまうも何もしませぬけれど頻しきりに持病じびやうが起つたのですといふ、お前の持病かんしやくも肝癩かんしやくか、いゝゑ、血の道それか、いゝゑ、夫それでは何だと聞かれて、何うも言ふ事は出来ませぬ、でも他の人ではなし僕ではないか何んな事でも言ふよて宜さそうなもの、まあ何の病たゞ気だといふに、病気ではござんせぬ、唯こんこんな風になつて此様な事を思ふのですといふ、困つた人いろいろひみつだんな種々秘密とつがあると見える、お父さんはと聞けば言はれませぬといふ、お母さんつかはと問へば夫れりれきも同じく、これまでの履歴あなたはといふに貴君には言はれぬといふ、³⁰⁶

4. Equivoci della conversazione

おい此娘このこの可愛かあいい人は何といふ名だしぬけだと突然に問はれて、はあ私わたしはまだお名前うけたまはを承りませんでしたといふ、嘘ぼんをいふと盆えんが来るに焰魔様へお参りが出来まいぞと笑へば、夫れあなたけふだつて貴君今日お目にかゝつたばかりでは御坐りませんか、今改めて伺ひに出やうとして居ましたといふ、夫れそれは何の事だ、貴君あなたのお名あをさと揚げられて、馬鹿／＼お力おほけいきが怒るぞと大景気、³⁰⁷

5. Voci monologanti

盆前ぼんまへよりかけて暑じぶんさの時分おほあせをこれが時よと大汗そろになりての勉強とうせはしなく、揃へたる籐てんぜうを天井つりさから釣下げて、しばしの手数てすうも省かんとして数かずのあがるを楽しみに脇目わきめもふらぬ様さまあはれなり。もう日が暮れたに太吉たきちは何故なぜかへつて来ぬ、源こさんも又何所またどこを歩いて居るかしらんとて仕事ぶくすいを片づけて一服吸つけ、苦勞ぶくすいらしく目をぱちつかせて、³⁰⁸

³⁰⁶ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.244.

³⁰⁷ Ibid., p.240.

³⁰⁸ Ibid., pp.248-249.

3

Cos'è, t'ha ripreso il mal di testa magari? Sente chiedersi. Non è né mal di testa, né nient'altro. È un male che ogni tanto torna fuori, dice. E quale sarebbe il tuo male, bile forse? No. Le tue cose? Non insistete. E allora cosa? chiede. Vi prego, non posso dirvelo. Ma sono io, qualunque cosa sia, puoi dirmela. Via, che malattia è? E lei: non è una malattia, è solo che inizio a sentirmi così, e comincio a pensare queste cose, risponde. Ma che cosa devo fare con te? Devi esser piena di segreti tu. E tuo padre? Chiede. Non posso dire, risponde. Tua madre? domanda. Stessa cosa, dice. Lui continua: la tua carriera fino ad oggi? Lei replica: non una parola vi dirò.³⁰⁹

4

Ehi tu, di' un po': com'è che si chiama il bello di questa signorina qui?, le domanda lui d'un tratto. Come dice!? Ma io non ho mica domandato il suo nome... Bada che chi dice le bugie, poi il giorno dei morti non può rendere omaggio al dio Enma..., la schernisce l'uomo. Ma se la incontro oggi per la prima volta, non è forse così!? Giusto adesso volevo proprio chiederle il nome. ...Ma nome di chi!? ...Ma il suo, signore! E lui, raccogliendo l'adulazione: ...sciocchina, guarda che così Oriki si arrabbia! Ora l'atmosfera si è riscaldata...³¹⁰

5

I giorni caldi prima della festa dei morti, questo è il momento, ora o mai più: che pena vederla sgobbare in un bagno di sudore, tutta intenta ad appendere le striscioline pronte al soffitto: per non perdere un solo istante, gioisce in cuor suo ad immaginarsela sempre più numerose. Fa già buio, chissà perché Takichi non si vede ancora... e Genshichi dove se ne sarà andato a spasso? Finito il lavoro, tira una boccata di fumo, sbattendo le palpebre con aria stanca.³¹¹

³⁰⁹ *Due Racconti*, ibid, p.121.

³¹⁰ Ibid., p.118.

³¹¹ Ibid., p.124.

6. Genshichi (I)

そゝろに昔しの我身が思はれて九尺二間の台処で行水つかふとは夢にも思はぬもの、
ましてや土方の手伝ひして車の跡押にと親は生つけても下さるまじ、あゝ詰らぬ夢を見た
ばかりにと、ちつと身にしみて湯もつかはねば、³¹²

7. Genshichi (II)

最うそんな考へ事は止めにして機嫌よく御膳あがつて下され、坊主までが陰気らしい沈ん
で仕舞ましたといふに、みれば茶椀と箸を其処に置いて父と母との顔をば見くらべて何と
は知らず気になる様子、こんな可愛い者さへあるに、あのやうな狸の忘れられぬは何の
因果かと胸の中かき廻されるやうなるに、我れながら未練ものめと叱りつけて、いや我れ
だとして其様に何時までも馬鹿では居ぬ、お力などゝ名計もいつて呉れるな、いはれると
以前の不出来しを考へ出していよ／＼顔があげられぬ、³¹³

8. Il monologo di Oriki (I)

行かれる物なら此まゝに唐天竺の果までも行つて仕舞たい、あゝ嫌だ嫌だ嫌だ、何うした
なら人の声も聞えない物の音もしない、静かな、静かな、自分の心も何もぼうつとして物思
ひのない処へ行かれるであらう、つまらぬ、くだらぬ、面白くない、情ない悲しい心細
い中に、何時まで私は止められて居るのかしら、これが一生か、一生がこれか、あゝ嫌だ
嫌だ³¹⁴

³¹² Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.250.

³¹³ ibid., p.252.

³¹⁴ ibid., p.256.

6

Ma ecco tornargli in mente il passato: di fare il bagno nella tinozza di una casa di quattro metri per tre non se lo sarebbe mai nemmeno sognato. E per giunta, fare da aiutante ai cantonieri, spinger da dietro la carretta: non poteva essere per questo che i suoi l'avevano messo al mondo. ...Tutto per essermi perso in un sogno tanto stupido. Immerso in quei pensieri, stenta a bagnarsi con l'acqua.³¹⁵

7

Ora smetti di pensarci e mettiti a mangiare di gusto, anche il bambino s'è fatto tutto tetro. Takichi infatti ha messo da parte ciotola e bacchette, e guarda i volti ora del padre ora della madre, qualcosa lo inquieta ma cosa non sa. Avere un bimbo tanto grazioso e non riuscire a togliermi di testa quella serpe; qual è il destino che m'ha portato a tanto, sembrano questi i pensieri che gli girano in mente, e non può evitare di rimproverare a se stesso quella sua testardaggine. Sì, lo so anch'io di non poter continuare per sempre ad essere tanto idiota. Non pronunciare più nemmeno il nome di Oriki, a sentirlo ripenso agli errori del passato e mi vergogno ancora di più.³¹⁶

8

Se solo potessi andarmene via, fino alla fine del mondo. Basta basta basta! Come si fa ad andare dove non ci siano voci, rumori, in pace, in pace, nel vuoto, senza pensieri, senza quest'anima, senza niente. Fino a quando resterò imprigionata in questo strazio disgustoso, nauseante, misero, stupido, insignificante; questa è la vita? È una vita questa? Basta, basta!³¹⁷

³¹⁵ *Due racconti*, ibid., p.125.

³¹⁶ ibid., pp.126-127.

³¹⁷ ibid., pp.130.

9. Il monologo di Oriki (II)

しかた やつば まるきばし とゝ ふみ おち しまい
仕方がない矢張り私も丸木橋をば渡らずばなるまい、父さんも踏かへして落してお仕舞なされ、祖父さんも同じ事であつたといふ、何うで幾代もの恨みを背負て出た私なれば為る丈の事はしなければ死んでも死なれぬのであらう、情ないとても誰れも哀れと思ふてくれる人はあるまじく、悲しいと言へば商売がらを嫌ふかと一ト口に言はれて仕舞、忽ゝ何うなりとも勝手になれ、勝手になれ、私には以上考へたとて私の身の行き方は分らぬなれば、分らぬなりにきく む りき とほ菊の井のお力を通してゆかう、人情しらず義理しらずか其様な事も思ふまい、思ふたとて何うなる物ぞ、此様な身で此様な業體で、此様な宿世で、何うしたからとて人並みでは無いに相違なければ、人並の事を考へて苦勞する丈間違ひである、あゝ陰氣らしい何だとして此様な処なん こん ところに立つて居るのか、何しに此様な処へ出て来たのか、馬鹿らしい氣違きちがひじみた、我身ながら分らぬ、もう／＼帰りませうとて³¹⁸

10. Il monologo di Oriki (III)

よこちょう やみ よみせ こうち
横町の闇をば出はなれて夜店の並ぶにぎやかなる小路を気まぎらしにとぶら／＼歩くけば、行かよふ人の顔小さく／＼摺れ違ふ人の顔さへも遥はるかとほくに見るやう思はれて、我が踏む土のみ一丈も上にあがり居る如く、がやがやといふ声は聞ゆれど井いの底そこに物を落したる如き響きに聞なされて、人の声は、人の声、我が考へは考へと別々に成りて、更に何事にも気のまぎれる物なく、人立おびたゞしき夫婦あらそひの軒先などを過ぐるとも、唯我れのみは広野の原の冬枯れを行くやうに、心に止まる物もなく、気にかゝる景色にも覺えぬは、我れながら酷く逆上て人心おぼつかのないのにと覺束なく、気が狂ひはせぬかと立どまる途端、お力何処へ行くとして肩を打つ人あり。³¹⁹

³¹⁸ Higuchi Ichiyō shū, ibid., p.256-257.

³¹⁹ ibid., p.257.

9

Non c'è niente da fare. Dovrò attraversarlo anch'io il ponte di tronchi. Pare che anche papà mise il piede in fallo e cadde; e così anche il nonno. Da quando sono nata ho sulle spalle il livore di intere generazioni. Se non porterò a compimento ciò che devo, anche da morta, non avrò morte. Va' pure a dire che sei disperata, nessuno verrà a commiserarti; di' pure che sei triste. ...Forse il lavoro non è di tuo gradimento?, tutto qui quel che ti diranno. Ma sì, al diavolo, al diavolo! Anche continuando a tormentarmi così, non lo conoscerò mai il mio destino. E vada pure così; Oriki del Fonte dei Crisantemi continua per la sua strada, nessun sentimento, nessuna ragione, cose che non mi riguardano. A che cosa porta starci a pensare. Questa che sono, questo mestiere, questo destino: qualunque cosa faccia non sarò mai come tutti. E allora anche pensare come tutti, per poi starci male, che senso ha? Povera patetica. Ma che ci sto a fare qui? Che ci sono venuta a fare? Stupida, pazza. Non so neanche'io. Torniamo indietro, sì.³²⁰

10

Esce dal buio dei vicoli, e per scacciare i pensieri, percorre vacillando le stradine festose nella cornice dei locali notturni. Si fanno piccole piccole le facce dei passanti e quelle in cui si imbatte le appaiono infinitamente lontane, la porzione di terreno su cui cammina sembra sollevata di almeno tre metri da terra. Il chiasso che sente intorno è come la sorda eco di un corpo gettato in fondo a un pozzo. Le voci delle persone sono voci di persone; i suoi pensieri sono i suoi pensieri. Quei due mondi restano nettamente separati fra loro. Niente la aiuta ad allontanare quei pensieri. C'è una gran ressa per una lite fra marito e moglie di fronte a un locale; lei sola passa oltre, come in un'arida pianura d'inverno, tutto le scivola intorno, nulla attira la sua attenzione. Sono forse tanto fuori di me da aver perduto il lume della ragione?, arriva a temere. D'un tratto s'arresta: sto impazzendo dunque? E proprio in quell'istante qualcuno le tocca una spalla. Oriki, ma dove vai?³²¹

³²⁰ *Due racconti*, ibid., p.130.

³²¹ *ivi*.

11. Genshichi (III)

思ひ出したとて今更に何うなる物ぞ、忘れて仕舞へ諦めて仕舞へと思案は極めながら、去年の盆には揃ひの浴衣をこしらへて二人一緒に蔵前へ参詣したる事など思ふともなく胸へうかびて、盆に入りては仕事に出る張もなく、³²²

12 Ohatsu (I)

つれな
無情き人の心の底が夫れほどまでに恋しいか、昼も夢に見て独言にいふ情なさ、女房の事も子の事も忘れはてゝお力一人に命をも遣る心か、浅ましい口惜しい愁らい人と思ふに中々言葉は出ずして恨みの露を目の中にふくみぬ。³²³

13. Ohatsu (II)

お初は口惜しく悲しく情なく、口も利かれぬほど込上る涙を呑込んで、これは私が悪う御座んした、堪忍をして下され、お力が親切で志して呉れたものを捨て仕舞つたは重々悪う御座いました、成程お力を鬼といふたから私は魔王で御座んせう、モウいひませぬ、モウいひませぬ、決してお力の事につきて此後とやかく言ひませず、陰の噂しますまい故里縁だけは堪忍して下され、³²⁴

³²² Higuchi Ichiyō Shū, ibid., p.264.

³²³ ibid., pp.265-266.

³²⁴ ibid., p.268.

11

Starci a ripensare adesso a che ti serve? Dimentica, rassegnati: ...il buon proposito se l'è anche fatto. Ma quella giornata d'agosto, un anno fa, quando per la festa dei morti si erano vestiti uguali ed erano andati in visita al tempio di Kuramae, continua a tornargli in mente, non può farci niente. Adesso è di novo la festa dei morti, e di andare al lavoro gli è passata ogni voglia.³²⁵

12

Gli manca così tanto il cuore di una donna tanto spietata? Che pena vederlo lì parlare da solo come se sognasse ad occhi aperti. Arriverà a ripudiare sua moglie e suo figlio? A dare ad Oriki la sua stessa vita? Pensa a quant'è meschino, vile, disgraziato; ma le parole non vengono fuori, solo lacrime di rancore che le bagnano gli occhi.³²⁶

13

Mortificata, afflitta e in preda allo sconforto, Ohatsu trattiene le lacrime che salgono su tanto da mozzarle il fiato. Sono io che ho sbagliato. Perdonami. Sono stata un'ingrata a gettare via una cosa che Oriki aveva gentilmente offerto a Takichi. Perdonami. E va bene, hai ragione, ho detto che Oriki è un demone, allora io sono una strega sì. Non lo dirò più. Non lo dirò più. D'ora in poi non dirò più nulla di male su questa storia di Oriki. Non dirò più calunnie, ma il divorzio no, ti prego.³²⁷

³²⁵ *Due racconti*, ibid., pp.134-135.

³²⁶ ibid., p.136.

³²⁷ ibid., p.137.

Appendice III (*Jūsan'ya*)

1. L'esordio

『十三夜』

いつも いせい かど と ふたおや でむか
 例は威勢よき黒ぬり車の、それ門に音が止まった娘ではないかと両親に出迎はれつる物
 こよひ つち とび しょうんぼり かうしど うち あひ
 を、今宵は辻より飛のりの車さへ帰して悄然と格子戸の外に立てば、家内には父親が相
 たかごえ わし ふくじん おとな かか
 かはずの高声、いはゞ私も福人の一人、いづれも柔順しい子供を持つて育てるに手は懸
 ぶんぐわい よく かわ このうへ ありがた
 らず人には褒められる、分外の欲さへ渴かねば此上に望みもなし、やれやれ有難い事と
 さだ ははさん なに ごぞん あ いであそ
 物がたられる、あの相手は定めし母様、あゝ何も御存じなしに彼のやうに喜んでお出遊ば
 ど りえんじよう ひつちよう たらう
 す物を、何の顔さげて離縁状もらふて下されと言はれた物か、叱かれるは必定、太郎
 か だ いろいろしあん つく のち
 といふ子もある身にて置いて駆け出して来るまでには種々思案もし尽しての後なれど、今
 としより こ いつ
 更にお老人を驚かして是れまでの喜びを水の泡にさせます事つらや、寧そ話さずに戻ろ
 うか、戻れば太郎の母と言はれて何時／＼までも原田の奥様、御両親に奏任の聲がある身
 わたし つめ とき こづか さし
 と自慢させ、私さへ身を節検れば時たまはお口に合ふ物お小遣ひも差あげられるに、思
 ふまゝを通して離縁とならば太郎には継母の憂き目を見せ、御両親には今までの自慢の鼻
 ゆくすえ この しん
 にはかに低くさせまして、人の思はく、弟の行末、あゝ此身一つの心から出世の真も止め
 もど おに わがつま あ
 ずはならず、戻らうか、戻らうか、あの鬼のやうな我良人のもとに戻らうか、彼の鬼の、
 つま い とたん かうし
 鬼の良人のもとへ、ゑゝ厭や厭やと身をふるはす途端、よろよろとして思はず格子にがた
 だ あくたろう いたづら
 りと音さすれば、誰れだと大きく父親の聲、道ゆく悪太郎の悪戯とまがへてなるべし。
 とつさんわたし ござ かわゆ
 外なるはおほゝと笑ふて、お父様私で御座んすといかにも可愛き声、 328

328 *Higuchi Ichiyō shū*, op.cit., pp.275-276.

La tredicesima notte³²⁹

Normalmente arrivava di gran lena, su un riscìo tutto lucido di nero. S'è fermato al cancello. Sarà nostra figlia!? È così che l'accoglievano sempre. Stasera, invece, è venuta col primo carrozzino trovato al volo per strada e l'ha subito mandato via. Con aria desolata resta in piedi fuori dal cancello. Ecco dentro suo papà, con il vocione di sempre: non c'è che dire, sono anch'io un uomo fortunato! Due tesori di figlioli, e tirati su senza una pena; me lo dicono tutti. Chi sa accontentarsi di quel che è, non ha nient'altro da volere di più. Ah, che gran fortuna! Parla così, e lì ad ascoltarlo c'è di certo la mamma. Che pena, non sanno nulla e sono lì a compiacersi tutti allegri. Con che faccia venirglielo a dire: ecco qui la domanda di divorzio? Faranno una gran scenata, non c'è dubbio. Piantare lì a casa suo figlio Tarō e scapparsene fin là: ci aveva ben pensato su, prima di quel passo. Ma adesso, lasciare così, di sasso, i suoi vecchi e dissipare in un soffio tutta la loro gioia, che strazio. Non far parola di nulla e tornarsene via? Tornarsene, ed essere ancora la mamma di Tarō, la moglie di Harada, per sempre e per sempre. L'orgoglio dei miei: per genero, un alto funzionario. Ed io poi; basterebbe metter via qualche spicciolo, e ogni tanto porterei loro un dolcetto, una piccola somma... O invece far di testa mia, divorziare: lasciare Tarō alla sorte d'una matrigna, ai miei far abbassare in terra lo sguardo pieno d'orgoglio. E le chiacchiere della gente. E mio fratello, che farà? Io da sola, per mio capriccio, non posso fermare quel che ho intrapreso. Tornare, tornare... Tornare da quel mostro di mio marito, da quel mostro, quel mostro di marito! No, io non voglio, non posso. Il corpo le trema e ad un tratto perde l'equilibrio; senza rendersene conto finisce di colpo contro il cancello. Chi è!?, fa la gran voce del padre: deve certo aver pensato allo scherzo di qualche monello.

Fuori qualcuno ridacchia: papà, sono io, con una vocina graziosa che più non si può.

³²⁹ Traduzioni mie.

2. Il discorso diretto di Oseki (I)

ほんに替り目で陽気が悪いけれど太郎さんは何時も悪戯をして居ますか、何故に今夜は連れてお出でない、お祖父さんも恋しがつてお出なされた物をと言はれて、又今更にうら悲しく、連れて来やうと思ひましたけれど彼の子は宵まどひで最う疾うに寝ましたから其まゝ置いて参りました、本當に悪戯ばかりつのもりまして聞わけとはは少しもなく、外へ出れば跡を追ひまするし、家内に居れば私の傍ばつかり覗ふて、ほんに／＼手が懸つて成ませぬ、何故彼様で御座りませうと言ひかけて思ひ出しの涙むねの中に漲るやうに、思ひ切つて置いては来たれど今頃は目を覚して母さん母さんと婢女どもを迷惑がらせ、煎餅やおこしの咄しも利かで、皆々手を引いて鬼に喰はずと威かしてゞも居やう、あゝ可愛さうな事をと声たてゝも泣きたきを、さしも両親の機嫌よげなるに言ひ出かねて、烟にまぎらす烟草二三服、空咳こん／＼として涙を襦袢の袖にかくしぬ。³³⁰

3. Il discorso diretto di Oseki (II)

私は御母様出て来るのは何でも御座んせぬ、名のみ立派の原田勇に離縁されたからとて夢さら残りをしいとは思ひませぬけれど、何にも知らぬ彼の太郎が、片親に成るかと思ひますると意地もなく我慢もなく、詫て機嫌を取つて、何でも無い事に恐れ入つて、今日までも物言はず辛棒して居りました、御父様、御母様、私は不運で御座りますとて口惜しさ悲しさ打出し、思ひも寄らぬ事を談れば両親は顔を見合せて、さては其様の憂き中かと呆れて暫時いふ言もなし。³³¹

³³⁰ Higuchi Ichiyō shū, ibid., pp.277-278.

³³¹ Ibid., p.284.

2

Con i cambi di stagione non si scherza: Tarō è sempre sano e vivace? Come mai non l'hai portato, anche lo zio voleva tanto vederlo. A sentirlo sente di nuovo crescere in lei la tristezza: avrei voluto venire con lui, ma quel bimbo la sera cade subito dal sonno: era già addormentato e l'ho lasciato in pace. Eccome se è vivace, mai che ti dia retta. Esco e mi viene dietro; in casa mi sta sempre appiccicato: bisogna sempre stargli dietro, chissà perché..., dicendo così se lo rivede davanti agli occhi e sente nel petto come un gonfiarsi di pianto. Ah, non ci ho pensato su due volte a lasciarlo e venir via. A quest'ora sarà già sveglio a chiamare mamma, mamma, facendo diventar matte le donne. Tieni un *osenbei*, un dolcetto, avranno un bel dirgli: nessun effetto. Tutte quante distolte dalle faccende, guarda che l'orco ti mangia!, proveranno a intimidirlo. Ah, che cosa miserabile ho fatto, vorrebbe piangere e gridare. Non può dir nulla, invece, di fronte alla bella gioia dei suoi: due tre boccate di fumo, qualche colpo di tosse, le lacrime nascoste fra le pieghe delle maniche.

3

A me, mamma, di andar via non importa più nulla. Harada Isamu, di grande non ha che questo nome: non avrei il più piccolo rimorso a divorziare da lui. Quell'innocente di Tarō, invece: solo al pensiero di lasciarlo con un solo genitore, mi viene a mancare ogni coraggio, non riesco a tollerarlo. Allora, nella mortificazione, torno a compiacere lui in tutto e per ogni cosa chiedo perdono. È così che fino ad oggi ho sopportato in silenzio. Papà, mamma, sono una povera sciagurata. Sfoga così tutto lo scorno e l'infelicità. I genitori, udite cose che mai avrebbero immaginato, si guardano l'un l'altra. Ma allora va tutto così male fra voi... E in quel grande stupore, non una parola da dire, per un bel po'.

4. La voce interiore del padre di Oseki

わたし　こよひ　ど　た　た　かわゆ
私はもう今宵かぎり何うしても帰る事は致しませぬとて、断つても断てぬ子の可憐さに、
きれい　ことば
奇麗に言へども詞はふるへぬ。

たんそく　い　づ　しばらくおせき
父は歎息して、無理は無い、居愁らくもあらう、困つた中に成つたものよと暫時阿闍の
おほまるまげ　きんわ　ね　くろちりめん　なん　お
顔を眺めしが、大丸髻に金輪の根を巻きて黒縮緬の羽織何の惜しげもなく、我が娘ながら
ととの　おくさまふう　がみ　ゆ　めんめいせん　はんてん　たすき　みづしごと
いつしか調ふ奥様風、これをば結び髪に結びかへさせて綿銘仙の半天に襷がけの水仕業
しの　いつたん　いか　ねん　うん
さする事いかにして忍ばるべき、太郎といふ子もあるものなり、一端の怒りに百年の運を
とり　さいとうかずへ
取はづして、人には笑はれものとなり、身はいにしへの斎藤主計が娘に戻らば、泣くとも
ふたたび　おつと　みれん
笑ふとも再度原田太郎が母とは呼ばるゝ事成るべきにもあらず、良人に未練は残さずとも
我が子の愛の断ちがたくば離れていよ／＼物をも思ふべく、今の苦勞を恋しがる心も出づ
か　かたち　ふしやはせ　ふさうおう
べし、斯く形よく生れたる身の不幸、不相応の縁につながれて幾らの苦勞をさする事と
あは　まさ
哀れさの増れども、 332

5. Il monologo di Oseki

きちんどま　わたし　このひと　とし
木賃泊りに居なさんすやうに成らうとは思ひも寄らぬ、私は此人に思はれて、十二の年よ
あけく　たび　ゆくゆく　あ　あそこ
り十七まで明暮れ顔を合せる毎に行々は彼の店の彼処へ座つて、新聞見ながら商ひするの
はか　いぞん　いれ
と思ふても居たれど、量らぬ人に縁の定まり、親々の言ふ事なれば何の異存を入られやう、
たばこ　さ　き
烟草やの録さんにはと思へどそれはほんの子供ごゝろ、先方からも口へ出して言ふた事は
こちら　なほ　とり　やう　おも　き　しま
なし、此方は猶さら、これは取とまらぬ夢の様な恋なるを、思ひ切つて仕舞へ、思ひ切つ
よめい　そのきわ
て仕舞へ、あきらめて仕舞うと心を定めて、今の原田へ嫁入りの事には成つたれど、其際
わす
までも涙がこぼれて忘れかねた人、 333

332 Ibid., pp.287-288.

333 Ibid., p.297.

4

Con oggi io a casa non ci torno più. Ma con quel bimbo che pur volendo non potrebbe smettere di amare, anche in quel suo dire tanto risoluto, le parole hanno tremato.

Suo padre sospira: lo capisco, dev'essere dura per te continuare a vivere con Harada, è una situazione difficile ormai. E così dicendo, osserva sua figlia per un po'. Il cerchietto d'oro stretto attorno alla grande crocchia dei capelli, la giacca di seta nera crespata: proprio niente da dire. È suo padre, sì, ma adesso trova che è diventata una vera signora. Legarsi i capelli alla bene e meglio, mettersi un grembiule di stoffa grezza e fasciarsi le maniche per piegarsi a lavare in terra; come farebbe? E poi c'è Tarō. Per una sfiammata d'ira, mandare in fumo cent'anni di felicità. Sarebbe lo zimbello di tutti, e una volta tornata la figlia di Saitō Kazue, potrebbe piangere o ridere quanto vuole, non sarebbe mai più la madre di Harada Tarō. Per il marito non avrà anche alcun rimpianto, ma dall'amore di un figlio è difficile separarsi. Dopo essersene andata continuerebbe a ripensarci e inizierebbe ben presto a rimpiangerle queste sue sofferenze di adesso. Esser venuta su tanto bella e diventare un'infelice per quel legame tanto ineguale, che pena deve provare; a pensarci la tristezza cresce sempre più.

5

Chi l'avrebbe mai pensato che sarebbe finito a dormire in camere a locanda. Io gli piacevo allora: tra i dodic'anni e i diciassette, ad ogni nostro incontro, che prima o poi noi due, seduti in quel locale, un po' a far affari un po' a legger giornali...ci si pensava anche allora. Poi si è deciso di sposarmi con chi mai avrei immaginato. Del resto come avrei potuto oppormi a quel che avevano detto i miei? Roku della tabaccheria, eccome se ci pensavo... Cose da bambini, proprio: da parte sua nemmeno una parola, e io lo stesso. Un amore stupido come un sogno... E poi, non pensarci più, non pensarci più! Lasciar perdere tutto, era deciso: la sposa di Harada. Fino ad allora però, quante lacrime per quel ragazzo che non riuscivo a scordare più.

BIBLIOGRAFIA

1. Prime edizioni dei racconti di Higuchi Ichiyō.

1892 (Meiji 25)

- *Yamizakura* 31 marzo, «Musashino» n. 1
- *Wakarejimo* inizio aprile – 18 aprile, «Kaishin Shinbun»
- *Tamadasuki* 17 aprile, «Musashino» n. 2
- *Samidare* 23 luglio, «Musashino» n. 3
- *Kyōtsukue* 18 – 25 ottobre, «Kōyō shinpō»
- *Umorigi* 20 novembre, 4 e 18 dicembre, «Miyako no hana» nn. 95, 96, 97

1893 (Meiji 26)

- *Akatsuki-zukuyo* 19 febbraio, «Miyako no hana» n. 101
- *Yuki no hi* 31 marzo, «Bungakukai» n. 3
- *Koto no ne* 30 dicembre, Bungakukai» n. 12

1894 (Meiji 27)

- *Hanagomori* 28 febbraio e 30 aprile, «Bungakukai» nn. 14, 16
- *Yamiyo* 30 luglio, 30 settembre, 30 novembre, «Bungakukai» nn. 19, 21, 23
- *Ōtsugomori* 30 dicembre, «Bungakukai» n. 24

1895 (Meiji 27)

- *Takekurabe* 30 gennaio (Cap. I – II – III), 28 febbraio (Cap. IV – V – VI), 30 marzo (Cap. VII – VIII), 30 agosto (Cap. IX – X), 30 novembre (Cap. XI – XII), 30 dicembre (Cap. XII – XIV), 30 gennaio 1896 (Cap. XV – XVI), «Bungakukai» nn. 25, 26, 27, 32, 35, 36, 37
- *Noki moru tsuki* 3 e 5 aprile, «Mainichi Shinbun»
- *Yukukumo* 5 maggio 1895, «Taiyō» n. I, 5
- *Utsusemi* 27 – 31 agosto, «Yomiuri Shinbun»
- *Nigorie* 20 settembre, «Bungei kurabu» n. I, 9
- *Jūsan'ya* 10 dicembre, «Bungei kurabu» n. I, 12

1896 (Meiji 28)

- *Kono ko* 1 gennaio, «Nihon no katei» n. 2
- *Wakare michi* 4 gennaio 1896, «Kokumin no tomo» n. 277
- *Uramurasaki* 5 febbraio, «Shinbundan» n. II, 2 (incompiuto)
- *Ware kara* 10 maggio 1896, «Bungei kurabu» n. II, 6

2. Elenco delle traduzioni dei racconti di Higuchi Ichiyō in lingue dell'area euro-americana (ordine alfabetico)

◆ *Jūsan'ya*:

- *A moonlight night* (trad. di Tsuda Umeko), in «The Student» *Eibun Shinshi*, Eibunshishisha, Tokyo. Pubblicata in nove successivi inserti fino al 15 settembre dello stesso anno. Singole uscite: 1) Vol.1, Nos.20-21, May 1, 1904, pp.45-46, 2) Vol.1, No.22, May 15, 1904, pp.6-8; 3) Vol.1, No.23, June 1, 1904, pp.7-8; 4) Vol.1, No.24, June 15, 1904, pp.7-8; [sul numero 25 del primo luglio la traduzione non compare]; 5) Vol.2, No.26, July 15, 1904, pp.7-8; 6) Vol.2, No.27, August 1, 1904, pp.8-10; 7) Vol.2, No.28, August 15, 1904, pp.9-11; 8) Vol.2, No.29, September 1, 1904, pp.7-8; 9) Vol.2, No.30, September 15, 1904, pp.9-10.
- *The thirteenth night*. Trad. di Hisako Tanaka, in «Monumenta Nipponica» 16 (1960-61), 157-74.
- *La tredicesima notte*, (trad. di Atsuko Ricca Suga), in *Narratori giapponesi moderni*, a cura di Atsuko Ricca Suga, introduzione di Maria Teresa Orsi, Bompiani, Milano, 1965; poi in *Antologia delle letterature coreana e giapponese*, Fabbri, Milano 1969.
- *The thirteenth night*, (trad. di Robert Lyons Danly), in Robert Lyons Danly, *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Trinadtsataya noch'*, (trad. di Elena Diakonova), in Elena Diakonova, *Sverstniki / Higuti Itië*, Giperion, Sankt Peterburg 2005.
- *Trzynasta noc*, (trad. di Monika Szychulska), in *Chrestomatia współczesnych opowiadań japońskich : Meiji (1868-1912)-Taishō*

(1912-1926), Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005.

- *Noche de plenilunio*, (trad. di Virginia Meza e Hiroko Hamada), in *Cerezos in tinieblas*, Ediciones Kaicron, Buenos Aires 2006.
- *Die Nacht der Herbstmondfeier*, (trad. di Michael Stein), in Michael Stein, *In finsterner Nacht: und andere Erzählungen*, Iudicium München 2007.
- *La treizième nuit*, (trad. di Claire Dodane) in *Higuchi Ichiyô, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres 2014 (premiere tirage 2008).

◆ **Koto no ne:**

- *The sound of koto*, (trad. di Robert Lyons Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Le son du koto*, (trad. di Claire Dodane) in *Higuchi Ichiyô, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres 2014 (premiere tirage 2008).

◆ **Nigorie:**

- *Palude mortifera*. Traduzione con proemio critico-biografico e uno studio sull'opera di Harukichi Shimoi, in *Sakurà. Fior di ciliegio. Prima rassegna europea dell'arte e della vita dell'Estremo Oriente*, (Collana dei Rami Fioriti di "Sakurà"), direttore Harukichi Shimoi, Napoli, Sakurà, 1921 (un estratto della traduzione era già comparso nell'omonima rivista «Sakurà» I, 5-6, dicembre 1920 – marzo 1921, pp. 123-126).
- *Borongó felhok*, (trad. di Thein Alfréd), in *Mai Japan Dekameron*, Nyugat, Budapest 1935.
- *Le Ruisseau Trouble (Nigorié)*, nouvelle, par Ichiyo HIGOUCHI (sic.), (trad. di Kuni Matsuo e Andrée Ito), in «France-Japon» [3^e Année-N°19 1936 (capitoli I, II, III), e ibid. 4^e Année-N°21 Juillet-Août 1937 (capitoli IV, V, VI, VII, VIII)], Paris. Rivista uscita in 49 numeri tra l'ottobre del 1934 e l'aprile del 1940, poi ripubblicata in «France-Japon : revue

mensuelle de liaison culturelle entre la France et le Japon» (sette volumi), Yumani Shobō, Tokyo, 2011 (la traduzione di *Nigorie* si colloca tra i volumi secondo e terzo).

- *Muddy bay*, (trad. di Hisako Tanaka), in «Monumenta Nipponica» 14, No.1/2 Apr.-Jul. 1958.
 - *In the gutter*, (trad. di Seizo Nobunaga), in *Takekurabe*, Tōkyō Information Publications 1960.
 - *V kalném proudu*, (trad. di Miriam Jelínková), in *5 Japoniských Novel*, Praha, Czechoslovakia Odeon 1969.
 - *Trübe wasser*, (trad. di Jürgen Brendt), in *Träume aus zehn Nächten. Moderne japanische Erzählungen*, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1975 (poi in *Träume aus zehn Nächten, Japanische Erzählungen des 20. Jahrhunderts*, Ausgewählt und mit einem Nachwort von Jürgen Berndt, Theseus Verlag Zürich, München 1992).
 - *Troubled waters*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
 - *Mutnyj Potok*, (trad. di Elena Diakonova), in *Sverstniki / Higuti Itië*, Giperion, Sankt Peterburg 2005.
 - *Aguas cenagosas*, (trad. di Rieko Abe), in *Cerezos in tinieblas*, Ediciones Kaicron, Buenos Aires 2006.
 - *Eaux Trubles*, (trad. di Claire Dodane) in *Higuchi Ichiyō, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres 2014 (premiere tirage 2008).
 - *Acque Torbide*, (trad. di Andrea Fioretti), in Higuchi Ichiyō, *Due racconti*, a cura di Andrea Fioretti, Vecchiarelli 2013.
 - *Turbid Bay*, (trad. di Mei Yumi), in Mei Yumi's *Japanese Literature*, Hjosui Publishing Japan 2014 (*ebook*) e Createspace 2014 (formato *paperback*).
- ◆ **Ōtsugomori:**
- *The last day of the year*, (trad. di Fujiu Tei), in *Hanakatsura*, Ikuseikai, Tōkyō 1903.

- *Pod novyi god*, (trad. di I. L'vova), in «Vostochny Almanakh», Vol. 1, Moscow 1957.
- *On the last day of the year*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Le trente et un decembre*, (trad. di André Geymond), in *Anthologie de nouvelles Japonaises contemporaines (avant-propos de Yasushi Inoue)*, Vol. 1, Editions Gallimard, Paris 1987.
- *Am letzten Tag des Jahres*, (trad. di Michael Stein), in *In finsterer Nacht: und andere Erzählungen*, Iudicium München 2007.

◆ **Takekurabe:**

- *They compare heights*, (trad. (parziale) di W. M. Bickerton), in «Transactions of the Asiatic Society of Japan» 7, 1930.
- *Growing up*, (trad. di Edward Seidesticker), in *Modern Japanese Literature*, edited by Donald Keene, New York Grove Press 1956.
- *Teenagers vying for tops*, (trad. di Seizo Nobunaga), in *Takekurabe*, Tōkyō Information Publications 1960.
- *Die liebe der kleinen Midori*, (trad. di Oscar Benl), in *Der Kirschblütenzweig*, Nymphenburger, Munich 1965.
- *Child's Play*, (trad. di R. L. Danly), in *In the Shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Qui est le plus grand?*, Editions Philippe Picquier, Arles 1993 e 1996 (trad. di André Geymond).
- *Sverstniki*, (trad. di Elena Diakonova), in *Sverstniki / Higuti Itië*, Giperion, Sankt Peterburg 2005.
- *Dejando la infancia atrás*, (trad. di Virginia Meza e Hiroko Hamada), in *Cerezos in tinieblas*, Ediciones Kaicron, Buenos Aires 2006.
- *Schiena contro schiena*, (trad. di Andrea Fioretti), in Higuchi Ichiyō, *Due racconti*, a cura di Andrea Fioretti, Vecchiarelli 2013.
- *Red Lips and Green Sleeves*, (trad. di Mei Yumi), in Mei Yumi's *Japanese Literature*, Hjosui Publishing Japan 2014 (ebook) e Createspace 2014 (formato paperback).

◆ Wakare michi:

- *The parting of the ways*, (trad. di W.M.Bickerton), in «Transaction of the Asiatic Society of Japan» 7, 1930, pp.120-30.
- *Separate ways*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Caminhos opostos*, (trad. di Margarete Mitico Takehara), in *Contos da Era Meiji*, Centro de Estudos Japoneses da USP, Sao Paulo 1993.
- *Encrucijada*, (trad. di Virginia Meza e Hiroko Hamada), in *Cerezos in tinieblas*, Ediciones Kaicron, Buenos Aires 2006.
- *The Way to Go*, (trad. di Mei Yumi), in Mei Yumi's *Japanese Literature*, Hjosui Publishing Japan 2014 (*ebook*) e Createspace 2014 (formato *paperback*).

◆ Warekara:

- *Who Did It First*, (trad. di Mei Yumi), in Mei Yumi's *Japanese Literature*, Hjosui Publishing Japan 2014 (*ebook*) e Createspace 2014 (formato *paperback*).

◆ Yamiyo:

- *Encounters on a dark night*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *In finsterer Nacht*, (trad. di Michael Stein), in *In finsterer Nacht: und andere Erzählungen*, Iudicium München 2007.

◆ Yamizakura:

- *Kirschblüte in der dämmerung*, (trad. di Shigeko Matsuno), in *Das Junge Japan II*, 1925/26, S. 73-75, pp. 99-103.
- *Flowers at dusk*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*,

Norton, New York-London 1981.

- *Cerezos in tinieblas*, (trad. di Virginia Meza e Hiroko Hamada), in *Cerezos in tinieblas*, Ediciones Kaicron, Buenos Aires 2006.
- *Fleur de cerisiere dans la nuit*, (trad. di Claire Dodane) in *Higuchi Ichiyô, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres 2014 (premiere tirage 2008).

◆ **Yuki no hi:**

- *A snowy day*, (trad. di R. L. Danly), in *In the shade of spring leaves*, Norton, New York-London 1981.
- *Jour de neige*, (trad. di Claire Dodane) in *Higuchi Ichiyô, La treizième nuit et autres récits traduits du japonais par Claire Dodane*. 3^e tirage, Paris, Les Belles Lettres 2014 (premiere tirage 2008).

3. Raccolte di racconti in lingua originale e edizioni commentate

- *Higuchi Ichiyô, Kindai Bungagaku Kanshō Kōza 3*, (a cura di) Wada Yoshie, Kadokawa shoten, VI edizione, 1969.
- *Higuchi Ichiyô, Meiji Bungaku Zenshū 30* (a cura di) Wada Yoshie, Chikuma shobō 1972.
- *Higuchi Ichiyô Zenshū*, in 6 Volumi, (a cura di) Shioda Ryōhei, Wada Yoshie, Higuchi Etsu, Chikuma shobō 1974 (*opera omnia*).
- *Shinsen Meicho fukkoku zenshū, Kindai Bungakukan – Higuchi Ichiyô cho Takekurabe*, Horupu 1974 [riproduzione del manoscritto originale di *Takekurabe*].
- *Higuchi Ichiyô, Kanshō Nihon Gendai Bungaku 2*, (a cura di) Matsuzaka Toshio, Kadokawa shoten, III edizione, 1989.
- *Zasshi keisai tekisuto Takekurabe*, Benseisha 1995 [il testo di *Takekurabe* presentato nelle due versioni apparse su *Bungakukai* e su *Bungei Kurabu*].
- *Zenshū Higuchi Ichiyô, Shōsetsu hen 2*, Shōgakukan 1996 (ristampa

dall'originale del 1979).

- *Higuchi Ichiyō Shū. Shin Nihon Koten Bungaku Taikei, Meiji-hen 24*, (a cura di) Kan Satoko, Seki Reiko, Iwanami shoten 2001.
- *Higuchi Ichiyō Shōsetsu shū*, (a cura di) Kan Satoko, Chikuma shobō 2005.
- *Higuchi Ichiyō Nikki-Shokan shū*, (a cura di) Kan Satoko, Chikuma shobō 2005.
- *Takekurabe*, (a cura di) Yamada Yūsaku, Shūeisha bunko, IX edizione, 2007.

4 Traduzioni in giapponese moderno:

- *Takekurabe-Nigorie*, (traduzioni a cura di Enchi Fumiko e Tanaka Sumie), Gakken 1981.
- *Takekurabe Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō e Nigorie Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō* (due volumi), Kawade bunko 2004 (traduzioni uscite originariamente in *Botsugo hayakunen kinen Gendaigoyaku – Higuchi Ichiyō Zen Go Kan*, (cinque volumi), Kawade Shobō Shinsha 1996-97).
- *Gendaigoyaku Higuchi Ichiyō, Yukukumo, Takekurabe, Ōtsugomori*, (traduzioni a cura di Akiyama Sawako), Yamanichi raiburarī 2005.
- *Takekurabe, Higuchi Ichiyō – Sanshō Daiyū, Mori Ōgai*, (traduzione *Takekurabe* a cura di Enchi Fumiko), *Shōnen Shōjo Nihon Bungakukan*, Kōdansha, XX edizione, 2007.
- Ōtomo no Bōjin, *Higuchi Ichiyō kahitsuban*, “Sara sara yomu koten 2”, Gotō Shoin 2010, pp. 77-107.
- *Ōtsugomori – Wakaremichi*, (pubblicate solo in formato *ebook*), Kōkyō Bunkaisan Shuppan 2014.
- Altre traduzioni dei racconti *Nigorie, Wakaremichi, Otsugomori, Uramurasaki* e *Nokimoru tsuki* sono presenti sul sito internet “Machiko no fumizukue” (<http://machiko-o.cocolog-nifty.com/gendai/>)

FONTI CITATE

Beck, Deborah, *Speech presentation in Homeric Epic*, University of Texas Press 2012.

Bosseaux, Charlotte, *How does it feel? Point of view in Translation: The Case of Virginia Wolf into French*, Rodopi 2007.

Fludernik, Monica, *Towards a 'Natural' Narratology*, Routledge 1996

Fujii Sadakazu, *Nihongo to jikan - <toki no bumpō> wo tadoru*, Iwanami Shinsho 2010.

Ikushima, Ryōichi (e altri), *Shinchō Sekai Bungaku – Furōbēru*, Shinchōsha 1972.

Haig, Stirling, *Flaubert & the gift of speech*, Cambridge University Press 1986.

Hermans, Theo, *The translator's voice in translated narratives* (pp.23-48), in «Target. International Journal of Translation Studies» 8 (1), 1996.

Ihara, Noriko, *Hon'yaku to wahō – Katari no koe wo kiku*, Shōraisha 2011.

Ikezawa Natsuki kojīn henshū – Nihon Bungaku Zenshū 13, Higuchi Ichiyō Takekurabe (Kawakami Mieko yaku), Natsume Sōseki, Mori Ōgai, Kawade Shobō Shinsha, febbraio 2015.

Inoue, Hisashi (Komatsuza), *Higuchi Ichiyō ni kiku*, Bungei Shunshū 2003.

Ishimaru, Hisashi, *Higuchi Ichiyō to Saikaku*, «Kokubungaku Kaishaku to Kanshō», marzo 1973 (Shōwa 48).

Ishimaru, Hisashi, *Higuchi Ichiyō*, «Kokubungaku Kaishaku to Kanshō», gennaio 1969 (Shōwa 44), Shibundō.

Jiji Shinpō, “*Yonjū onna no shojo saku*”, articolo del 24 maggio 1914 (Taishō 4).

Kamei, Hideo, *Kansei no henkaku*, Kōdansha 1983.

Kamei, Hideo, *Buntai sōzō no higi*, Kokubungaku 29-13, Gakutōsha, ottobre 1984 (Shōwa 59).

Kamimura, Kazuo, *Ichiyō Ura nisshi – Takekurabe no koro*, Shōgakusan 1986.

Kawaguchi, Akira, Ookuro Shunsuke, ‘*Fujin Hataraki Kyōkai*’ *Shiryō* in «Dōshisha policy and management review», 14 (1), settembre 2012.

Kumakura, Chiyuki, *Nihonjin no hyōgenryoku to kosei – atarashii “watashi” no hakken*, Chūkō Shinsho n.997, 1990.

Kumakura, Chiyuki, *Nihongo no shinsō. ‘Washa no ima-koko’ wo ikiru kotoba*, Chikuma shobō 2011.

Maeda, Ai, *Ichiyō no buntai wo megutte – katari no kōzō*, Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū, Tokushū “Joryū no zensen”, n. 25 – 15, dicembre 1980.

Maeda, Ai, *Kindai bungaku no onnatachi*, Iwanami Shoten 2003.

Manzoni, Alessandro, *I promessi sposi*, Oscar Mondadori 1990.

Masson, Bernard (présentation et notes de), *Flaubert Œuvres Complètes*, préface de Jean Bruneau, Paris, Éditions du Seuil 1964.

Miuchi, Suzue, *Garasu no kamen*, Hana to yume COMICS, Hakusensha. Episodi relativi a di *Takekurabe*: volume terzo (*Kaze no nakowo yuku*, 20 febbraio 1977); volume quarto (*Haru no arashi*, 20 maggio 1977).

Mitsutani, Māgaretto, *Ichiyō to hon'yaku – Jūsan'ya no unmei*, in “Ronshū Higuchi Ichiyō 1”, a cura della Higuchi Ichiyō Kenkyūkai, Ōfū 1996.

Nakagawa, Yukiko, *Jiyū kansetsu wahō. Eigo no shōsetsu ni miru keitai to kinō*, Kyōto Aporonsha 1983.

Nakajima, Takashi, *Saikaku 'kaiwa buntai' no enkinhō*, «Nihon Bungaku» 48, ottobre 1999.

Nakamura, Akito, *Meien to Hisseki*, Hakubunkan, 1909 (Meiji 42). Versione digitalizzata disponibile su *Kindai dejitaru raiburarii (Digital library from the Meiji Era)*, <http://kindai.ndl.go.jp/>.

Oka, Yasuo, *Ihara Saikaku to Meiji nijū nendai no bungaku – Kōyō, Rohan, Ichiyō nado wo chūshin ni*, «Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no kenkyū», maggio 1965 (Shōwa 40), Gakutōsha.

Okazaki, Kazuo, *Higuchi Ichiyō no buntai – kaiwa no katachi*, in «Kokubungaku – Kaishaku to Kanshō», Vol. 51, n. 3, marzo 1986.

O'sullivan, Emer, *Comparative children's literature*, Routledge 2005.

Ozaki, Kōyō, Watanabe Otowa (a cura di), *Kōtei Saikaku Zenshū*, maggio – giugno, Hakubunkan 1894. Versione digitalizzata disponibile su *Kindai dejitaru raiburarii (Digital library from the Meiji Era)*, <http://kindai.ndl.go.jp/>.

Pascal, Roy, *The dual voice. Free indirect speech and its functioning in the*

nineteenth-century European novel, Manchester University Press 1977.

Phillips, Hellen, *An Introduction to the Cnterbury Tales*, Palgrave Macmillan 2000

Russell, Adam, *Isabelle de Montolieu reads Jane Austen's Fictional Minds. The First French Translations of Free Indirect Discourse from Jane Austen's Persuasion*. Peter Lang 2011.

Sakakibara, Richi, *Gengokan hon'yaku wo meguru gensetsu hensei – Takekurabe, "Growing up". "Child's Play" wo shiza toshite*, in «Nihon Kindai Bungaku», 64, 15 ottobre 2000

Sasagawa, Yōkō, *Higuchi Ichiyō – Monogatariron, Gengokōi, Jendaa*, Shunpusha 2013.

Shiavi, Giuliana, *There is always a teller in a tale* (pp.1-21), in «Target. International Journal of Translation Studies» 8 (1), 1996.

Shimada, Masahiko, *Mi farò mummia* (trad. di Maria Roberta Novielli), Marsilio, 1995).

Shōen nikki (『湘烟日記』), (Fujiu Tei, Ishikawa Eiji kyōhen), Tokyo Ikuseikai, 1903 (Meiji 36). Versione in formato digitale disponibile su *Kindai dejitaru raiburarii* (Digital library from the Meiji Era), <http://kindai.ndl.go.jp/>

Soma, Gyofū, *Higuchi Ichiyō ron*, «Waseda bungaku», gennaio 1908.

Suzuki, Yasushi, *Taiken wahō (Jiyū kansetu wahō) bunken ichiran*, in Aichi Daigaku «Gengo to Bunka», N.16, gennaio 2007.

Suzuki, Yasuichi, *The acceptance of 'free indirect discourse'. A change in the representation of thought in Japanese*, in "Reported Discourse, Edited by

Tom Güldemann and Manfred von Roncador (John Benjamins) 2002.

Taivalkoski-Shilov, Kristiina, *La Tierce Main: Le discours rapporté dans les traductions françaises de Fielding au XVIII^e siècle*, Arras 2006.

Takitō, Mitsuyoshi, *Ichiyō bungaku Seisei to tenkai*, Meiji Shoin 1998.

Teruoka, Yasutaka – Higashi, Akimasa (e altri) (a cura di), “Shinpen Koten Bungaku Zenshū”, *Ihara Saikaku Shū*, voll.66-69, Iwanami Shoten 1996.

Yamada, Yūsaku, “Higuchi Ichiyō hyōgen gijutsu — *Takekurabe* wo megutta, (Tōyō Daigaku Tōyō Gaku Kenkyūjo. Kōkai kōenkai)”, «Tōyō Gaku Kenkyū» 43, 2006.

Yanabu, Akira, *Kindai Nihongo no Shisō – Hon'yaku buntai seiritsu jijō*, Hōsei Daigaku Shuppan Kyoku 2004.

Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964). Traduzione italiana *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il mulino 1978.

ALTRE FONTI CONSULTATE

Akiyama, Yūzō, *Meiji hon'yaku ibun*, Shindokushosha 2000.

Bassnett, Susan, *La traduzione teorie e pratica*, Strumenti Bompiani 1993.

Berman, Antoine, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania Romantica*, Quodlibet 1997

Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria e Di Giovanni, Elena (a cura di), *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Strumenti Bompiani 2009.

Byron, Glennis, *Dramatic Monologue*, Routledge 2003.

Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger (a cura di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Editori Laterza 1995.

Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli 2010.

Cockerill, Hiroko, *Style and narrative in translations. The contribution of Futabatei Shimei*, St. Jerome Publishing 2006.

Eco, Umberto, *Oepera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani 1962.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani 1979.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Studi Bompiani 2003.

Endō, Hiroko, "Nihongo no wahō", in «Gengo», vol.11, marzo 1982.

Fortini, Franco, *Realtà e paradosso della traduzione poetica*, (a cura di Passannanti Erimnia), Istituto di Studi Filosofici di Napoli 2004.

Fowler, Edward, *The Rhetoric of Confession. Shishōsetsu in early Twentieth-Century Japanese Fiction*, University of California Press 1988.

Fujiu, Sadakazu, *Monogatariiron Kōgi*, Tōkyō Daigaku Shuppankai 2004.

Kindai shōsetsu kenkyū hikkei – sotsuron, repōto o kaku tameni (1), Yūseidō 1988.

Graham, Masako Nakagawa, *The Yang Kuei Fei legend in Japanese Literature*, The Edwin Mellen Press, New York 1998.

Guillén, Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, il Mulino 2008.

Guglielminetti, Marziano, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Edizioni Mercurio 2007.

Hara, Takuya – Nishinaga Yosinari (a cura di), *Hon'yaku Hyakunen. Gaikoku Bungaku to Nihon no Kindai*, Taishūkan shoten 2000.

Hashimoto, Osamu, *Ushinawareta kindai wo motomete I. Genbun Itchi tai no tanjō*, Asahi Shinbun shuppan 2010.

Herczeg, Giulio, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Sansoni 1963.

Herman, David (edited by), *The emergence of mind. Representations of consciousness in Narrative Discourse in English*, University of Nebraska Press 2011.

Herman, David – Jahn Manfred – Ryan Marie-Laure (edited by), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London and New York 2005.

Ichihara, Yasuko, *Sogno e realtà del mondo di Higuchi Ichiyō*. In *Giappone Mito e Realtà – Atti del XVIII Convegno di Studi sul Giappone*, Merano (Bolzano) 27 – 30 ottobre 1994, AISTUGIA, Venezia 1995.

Ingarden, Roman, *L'opera d'arte letteraria*, Edizioni Fondazione Centro Studi Campostrini 2011.

Inoue, Ken, *Bungō no hon'yakuryoku. Kin-gendai Nihon no sakka hon'yaku. Tanizaki Jun'ichirō kara Murakami Haruki made*, Randomhouse Japan 2011.

Inoue, Ken, *Hon'yaku bungaku no shikai. Kin-gendai Nihonbunka no hen'yō to hon'yaku*, Shibunkaku shuppan 2012.

Iwami, T. – Kitada, S. – Seki, R. – Takada, C. – Yamada, Y., *Higuchi Ichiyō Jiten*, Ōfuu 1996.

Jauss, Hans Robert, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, (a cura di Matteo Giovanni Brega), Mimesis 2011.

Kamada, Osamu, “Nihongo no kansetsu wahō”, in «Gengo», vol.12, settembre 1983.

Karatani, Kōjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, Iwanami Shoten 2008

Katō, Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, Marsilio 1987.

Katō, Shūichi, *Nihon bunka niokeru Jikan to Kūkan*, Iwanami shoten 2007.

Keene, Donald, *Dawn to the West: Japanese Literature in the Modern Era*.

New York: Henry Holt 1984.

Konno, Shinji, *Hyakunen mae no nihongo. Kakikotoba ga yureta jidai*, Iwanami shinsho 2012.

Konosu, Yukiko, *Meiji Taishō Hon'yaku wandaarando*, Shinchōsha 2005.

Kudō, Yōko, *Ren'ai shōsetsu no retorikku. "Bovary fujin" wo yomu*, Tōkyō Daigaku shuppankai 1998.

Langbaum, Robert, *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition*, The Norton Library 1957.

Lepschy, Giulio, *Tradurre e Traducibilità. Quindici seminari sulla traduzione*, Aragno 2009.

Levy, Indra, *Sirens of the western shore. The westernesque femme fatale, translation and vernacular style in modern Japanese literature*, Columbia University Press, New York 2006.

Levy, Indra, *Translation in Modern Japan*, Routledge Contemporary Japan Series 2011.

Loretelli, Rosamaria, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Editori Laterza 2010.

Maeda, Ai, *Higuchi Ichiyō no sekai*, Heibonsha library 1993.

Maeda, Ai, *Higuchi Ichiyō "Takekurabe" – Yoshiwara-Ryūsenji machi*. In *Gen'ei no machi. Bungaku no toshi wo aruku*, Iwanami gendai bunko 2006.

Mastrangelo, Matilde, *Nigorie: l'incomprensione di una donna*, in *Immagini sullo specchio dell'acqua. Rassegna di cinema letterario giapponese*, V.

Sica-P. Lombardo (a cura di), *Asia Orientale*, 1988.

Maruyama, Masao, Katō, Shūichi, *Hon'yaku to Nihon no Kindai*, Iwanami shinsho 1998.

Matsuzaka Toshio (e altri), *Higuchi Ichiyō*, Kokugo Tenbō (bessatsu), Gendaibun kenkyū shirīzu 17, Shōgaku tosho, Tōkyō, maggio 1987.

Mazza, Caterina, *Traduzione e parodia. Le riscritture contemporanee di Kawabata*, Cafoscarina 2012.

Meldrum F., Yukari, *Contemporary Translationese in Japanese popular Literature. A descriptive study*, Lap Lambert Academic Publishing 2010.

Midorikawa Machiko, *Shifting Words from monogatari to shōsetsu: the Translation of Internal Speech in Japanese Literature*. In *Testo A Fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria* (“Tradurre il Genji monogatari”, a cura di Andrea Maurizi). Numero 51 – II semestre 2014, diretto da F. Buffoni, P. Proietti, G. Puglisi. Marcos Y Marcos, dicembre 2014.

Millett, Christine Murasaki, *Inverted Classical Allusions and Higuchi Ichiyō's Literary Technique in Takekurabe*. In «U.S. – Japan Women's Journal» English supplement. Number 14, 1998.

Miner, Earl, *Poetiche della creatività. Un saggio interculturale sulle teorie della letteratura*, Armando Editore 1999.

Mona Baker and Gabriela Saldanha (edited by), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies (Second edition)*, Routledge 2009.

Mori, Mayumi, *Higuchi Ichiyō no kimono*, Kawade Shobō shinsha, 2005.

Morini, Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques. A stylistic and*

pragmatic Analysis, Ashgate Publishing Company 2009.

Mortara Garavelli, Bice, *Prontuario di punteggiatura*, Editori Laterza 2003.

Mortara Garavelli, Bice (a cura di), *Storia della punteggiatura in Europa*, Editori Laterza 2008.

Mortara Garavelli, Bice, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso riportato*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.

Mounin, George, *Teoria e storia della traduzione* (traduzione di Stefania Morganti), Piccola Biblioteca Einaudi 2006.

Nagashima, Yōichi, *Mori Ōgai bunka no hon'yakusha*, Iwanami shoten 2005.

Nergaard, Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani 1995.

Noguchi, Takehiko, *Kindai shōsetsu no gengo kūkan*, Fukutake shoten 1985.

Noguchi, Takehiko, *Kindai Nihon no ren'ai shōsetsu*, Ōsaka shoseki 1987.

Noguchi, Takehiko, *Shōsetsu*, Sanshōdō 1996.

Palmer, Alan, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press 2004.

Patrizi, Giorgio, *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrative nel Novecento italiano*, Liguori Editore 1996.

Porciani, Elena, *Studi sull'oralità letteraria. Dalle figure del parlato alla parola inattendibile*, Edizioni ETS 2008.

Saenger, Paul, *Space between words. The origins of silent reading*, Stanford

1997.

Sata, Ineko, “ ‘Takekurabe’ kaishaku e no hitotsu no gimon”, in «Gunzō», maggio 1985.

Sato-Rossberg – Wakabayashi Judy (edited by), *Translation and Translation Studies in the Japanese Context*, Continuum International Publishing Group 2012.

Seki, Reiko, *Higuchi Ichiyō*, Iwanami juniā shinsho 2004.

Shibahara, Kōji (a cura di), *Nicchū-kan-ei kutōhō to gengo hyōgen – Chi no tairyū III*, Seibundō shuppan 2010.

Shimazaki, Hatsuyo, *Jane Austin no katari no gijutsu wo yomitoku*, Kaibunsha shuppan 2008.

Shioda, Ryōhei, *Meiji joryū sakka ron*, Nara shobō, Tōkyō 1966.

Snyder, Stephen, *Fictions of desire. Narrative form in the novel of nagai Kafū*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000.

Sonnenberg, Katarzyna, *The «Single Leaf» Abroad. The Approaches to Higuchi Ichiyō Outside Japan*, in Kraushaar Frank (Ed.) “Eastwards: Western Views on East Asian Culture”, Eurosinica Vol.13, Peter Lang 2010.

Spitzer, Leo, *Lingua italiana del dialogo*, il Saggiatore 2007.

Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Sansoni, Firenze 1984.

Takahashi, Kazuhiko (a cura di), *Higuchi Ichiyō Nikki*, Adorē, 1993.

Tanaka, Yūko, *Higuchi Ichiyō "iyada!" to iu*, Shūeisha shinshū 2004.

Testa, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi 1997.

Testa, Enrico, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Einaudi 2014.

Tonani, Elisa, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Franco Cesati Editore 2010.

Tsubouchi, Yūzō, *Kindai nihonbungaku no tanjō. Hyaku nen mae no bundan wo yomu*, PHP Shinsho 2006.

Ueda, Makoto, *Higuchi Ichiyō, Growing Up*. In *Approches to the modern Japanese Short Story*, edited by Thomas E. Swann and Kinya Tsuruta, Waseda University press 1982.

Vasio, Carla, *Come la luna dietro le nuvole*, Einaudi, Torino 1996.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A history of translation*, Routledge, London 1995; traduzione italiana di Marina Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma 1999.

Vernon, Victoria V., *Daughters of the Moon, Wish Will and Social Constraint in Fiction by Modern Japanese Women*, Institute of East Asian Studies University of California Berkley Center for Japanese Studies 1988.

Virno, Paolo, *Quando il verbo si fa carne. Linguaggio e natura umana*, Bollati Boringhieri 2003.

Walker, Janet, *The cinematic art of Higuchi Ichiyō's Takekurabe*

(*Comparing Heights, 1895 – 1896*). In *Word and Image in Japanese Cinema*, edited by Dennis Washburn and Carole Cavanaugh, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Watt, Ian, *Le origini del romanzo Borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Tascabili Bompiani 2009.

Yamaoka, Minoru, *Katari no kigōron. Nichi-ei hikaku monogatari bunseki*, Shōhakusha 2001.

Yamaoka, Minoru, *Bungaku to Gengogaku no hazama de. Nichi-eigo monogatari no gengo hyōgen bunseki*, Kaitakusha 2012.

Yanabu, Akira, *Hon'yakugo Seiritsu Jijō*, Iwanami Shinsho 1982.

Yanabu, Akira – Mizuno, Akira – Naganuma, Mikako (a cura di), *Nihon no hon'yakuron. Ansorojii to kaidai*, Hōsei Daigaku Shuppanyoku 2010.

Indice

Introduzione	p.3
I. <i>Ōtsugomori</i>: tradurre la “polifonia” di Higuchi Ichiyō	p.31
I.1 Il primo racconto di Ichiyō in traduzione	p.35
I.2 <i>Ōtsugomori</i> in traduzione	p.39
I.2.1 L’esordio	p.40
I.2.2 Le mani di Omine	p.48
I.2.3 Un <i>trompe l’œil</i> narrativo	p.51
I.2.4 Un “monologo drammatico”	p.52
I.2.5 <i>Seken no kuchi</i>	p.54
I.2.6 Il monologo interiore di Omine	p.58
II. Tradurre <i>Takekurabe</i>	p.68
II.1 <i>Takekurabe</i> nella lingua di oggi	p.68
II.2 Due traduzioni: da <i>Gare d’altezza</i> a <i>Schiena contro schiena</i>	p.75
II.2.1 Sui tempi verbali in <i>Takekurabe</i>	p.78
III. Voci interiori in <i>Takekurabe</i>	p.98
III.1 Un “discorso indiretto libero” di Chōkichi	p.98
III.2 Il silenzio di Shin’nyo	p.113
III.3 La voce interiore di Midori	p.123
IV. <i>Nigorie</i> e l’arte del dialogo in Higuchi Ichiyō	p.139
IV.1 <i>Nigorie</i> in traduzione	p.139
IV.1.1 Ambiguità dell’espressione orale	p.141
IV.1.2 Conversazioni “orientate”	p.142
IV.1.3 Equivoci e giochi di parole	p.147

IV.1.4	Voci monologanti	p.149
IV.1.5	Il monologo di Oriki	p.153
IV.1.6	Dalla parola all'azione	p.159
V.	<i>Jūsan'ya</i> e gli “abusi” dello stile indiretto libero	p.165
V.1	<i>A moonlight night</i>	p.166
V.2	<i>Jūsan'ya</i> in traduzione	p.171
V.2.1	L'esordio di <i>Jūsan'ya</i>	p.171
V.2.2	I confini del discorso	p.182
V.2.3	Piani narrativi e temporali	p.184
V.2.4	Lo stile indiretto libero in <i>Jūsan'ya</i>	p.188
V.2.5	Il monologo interiore di Oseki	p.194
	Conclusioni	p.200
	Appendici	p.206
	I. <i>Ōtsugomori</i>	p.207
	II. <i>Nigorie</i>	p.215
	III. <i>Jūsan'ya</i>	p.225
	Bibliografia	p.231
	Indice	p.254