

Quasi lo stesso *monogatari*: trasposizioni in giapponese moderno de *La storia di Genji* nell'ultimo decennio

LUCA MILASI

Il 2008 costituisce un *annus mirabilis* nella sempre crescente popolarità della *Storia di Genji*.¹ In occasione di quello che si ritiene essere il millesimo anniversario dal completamento dell'opera si è verificato un vero e proprio "Genji boom", ovvero sia un incremento esponenziale di quel processo, già in atto da tempo,² di riappropriazione del testo da parte di un pubblico più ampio, processo caratterizzato da una diffusione capillare dell'opera attraverso vari media: nuove traduzioni e riscritture, commenti, ma anche sussidi di lettura e di declamazione. Il mood di questa celebrazione è esemplificato, ad esempio, dal volume *Sekai no Genji monogatari* ("La storia di Genji" nel mondo), pubblicato nel 2008 grazie agli sforzi congiunti di Random House e Kōdansha, sotto l'egida di una "commissione per il centenario dell'opera",³ e contenente saggi di Donald Keene, Setouchi Jakuchō, Hirakawa Sukehiro e altri nomi molto noti nell'ambito degli studi della letteratura sull'importanza del *Genji* nel contesto globale e la rilevanza della traduzione di Waley. A proposito di quest'ultima, come vedremo, esiste anche un caso singolarissimo di una recentissima riproposizione di una "doppia traduzione" del testo, tradotto nuovamente in giapponese proprio dalla versione di Waley, per ben due volte, la prima nel 2008,⁴ la seconda, progetto di maggior risonanza mediatica, iniziata nel 2017.⁵ L'operazione testimonia il caso singolarissimo di una traduzione che benché a suo tempo assolutamente funzionale a consacrare l'opera nel panorama globale, potrebbe oggi apparire datata al pubblico anglofono – se non altro per la quantità di versioni successive poi prodotte – e che tuttavia, mantenendo alto il proprio prestigio di grande opera di divulgazio-

¹ L'imponente opera, la cui versione oggi considerata "standard" consta di 54 sezioni (*maki*) è attribuita almeno in gran parte alla mano di un'anonima dama di corte passata ai posteri con il soprannome di Murasaki Shikibu. Completa presumibilmente intorno all'anno 1009 (da qui l'iniziativa di celebrarne il millenario dalla redazione proprio nel 2008), è oggetto di moltissimi saggi e studi dedicati in più lingue. Il lettore non del tutto familiare con il *Genji monogatari* può consultare la lunga introduzione alla traduzione italiana di Maria Teresa Orsi (2015), il più completo riferimento sull'opera in lingua italiana.

² Si veda la summenzionata introduzione in Orsi (2015: XXXI-XXXVIII).

³ Nella copertina, in calce al volume, composto in un'edizione a colori in grande formato, si legge *Genji monogatari sennenki iinkai suisen* 源氏物語千年紀委員会推薦.

⁴ A opera di Samata Hideki (Samata et al. 2008-9).

⁵ La versione cui ci si riferisce, la cui pubblicazione è appena stata conclusa, è, stavolta, quella di Mariya, Moriyama e Waley (2017-2019).

ne, e adattamento culturale forte, il pubblico giapponese si sforza di conoscere e vorrebbe leggere, si suppone, anche per la patina di esotismo che la localizzazione “in stile vittoriano” del traduttore sembra conferire al testo. Quanto al volume sul *Genji* nel conteso globale, possiamo dire a buon diritto che il trend, confermato con la pubblicazione sempre nel 2008 di uno studio di Hirakawa Sukehiro sulla traduzione inglese di Waley,⁶ era stato abbondantemente anticipato con la pubblicazione in giapponese, avvenuta nel 2005, delle interviste a Edward Seidensticker, altro notissimo traduttore dell’opera, con la curatela dello studioso e specialista Ii Haruki.⁷

La canonizzazione del *Genji*, che ha comportato l’ascrizione dell’opera nel novero dei migliori esempi di letteratura autoctona non è, ovviamente, fenomeno degli ultimi anni, ma ha radici lontane, e anche facendo riferimento solo allo specifico contesto delle sue traduzioni in lingua diversa dalla giapponese, non è qui possibile riassumerne la storia.⁸ Ciò che mi preme sottolineare non è quindi come l’opera continui ad essere considerata parte integrante del retaggio letterario giapponese, quanto individuare come questo processo di canonizzazione, nell’ultimo decennio, sia ulteriormente virato verso nuovi assunti. Infatti, se la critica letteraria propriamente detta ha confermato quanto *La storia di Genji* fosse ammirata e studiata anche altrove, pure non sembra essere stata in grado di proporre strategie in grado di ampliare il pubblico dell’opera in terra natia; il tentativo, da parte di scrittori giapponesi più noti per le proprie opere originali che per lo studio della filologia, di proporre trasposizioni integrali del testo, sembra voler colmare detto gap, originato dagli studiosi maggiori. Eredi quindi di un patrimonio culturale che per una inveterata tendenza si considera l’origine della lunga tradizione del romanzo, senza tuttavia essere capaci di accostarsi alla lettura integrale dell’opera che ne costituisce l’acme, i giapponesi non specialisti sembrano accordare ancora, comprensibilmente, la loro piena attenzione a qualsiasi nuova resa si riproponga. In altre parole, il *Genji monogatari* come “romanzo moderno” è, potremmo dire, il figlio di una “cattiva maestra”, l’ossessione contemporanea di incoronare quest’opera esempio principe di una “world literature”.

La continua opera di adattamento del testo, particolarmente nell’ultimo decennio, assume grande rilevanza anche nel confronto con le prime e più famose versioni moderne: proprio nel confronto con le precedenti traduzioni, le nuove trasposizioni che del *Genji* sono state fatte a partire dall’anno delle celebrazioni per il millenario dell’opera mostrano le loro più interessanti peculiarità, prima fra tutte, la piena co-

⁶ Nel saggio in questione Hirakawa si produce in una disamina che prende in esame la biografia di Waley, dalla formazione sinologica allo studio della poesia cinese e del dramma Nō, sino al completamento della traduzione del *Genji*, pubblicata presso un editore londinese fra il 1925 e il 1933. In particolare l’autore presenta molte fonti (dichiarazioni di intellettuali, articoli di giornali inglesi dell’epoca) che mettono in luce l’ampissima risonanza del testo nella versione prodotta dall’orientalista inglese, e descrive il successo della pubblicazione come l’occasione che permise alla letteratura giapponese di diventare “il fulcro” (*center court*) del panorama mondiale, consentendo all’occidente di sbirciare (*kaimamiru*) nell’essenza della narrativa Heian (Hirakawa 2008: 116-121).

⁷ Il libro intervista è Seidensticker et al. (2005).

⁸ Il lettore potrà consultare l’eccellente survey in Emmerich (2013)

scienza degli autori degli adattamenti di doversi confrontare non tanto e non solo con le versioni del testo tradite in epoca storica, considerate, con un pizzico di ingenuità, lo “standard”, bensì anche con l’insieme delle sue riscritture e reinterpretazioni, se non altro quelle caratterizzate da una risonanza tale presso il pubblico da farle entrare in una sorta di canone parallelo. In altre parole, la questione posta da Linda Hutcheon⁹ sotto il profilo teorico dell’adattamento inteso come capacità dell’autore della trasposizione di coinvolgere un pubblico le cui aspettative egli tenta di indovinare, collegata a una concezione del testo di partenza inteso come storia che necessita continuamente di essere rinarrata, trova proprio nello specifico contesto di riferimento delle nuove traduzioni del *Genji* un esempio estremamente calzante e valido. Appare pertanto necessaria una riflessione approfondita in merito alla rilevanza, nel panorama culturale della contemporaneità giapponese, di quelle trasposizioni più recenti del *Genji monogatari* le cui caratteristiche si rivelano utili non solo per l’interesse che la riscrittura di un’opera maggiore riveste in sé, ma anche come chiave interpretativa del fenomeno della trasposizione letteraria nel suo complesso, toccando quindi anche la delicata questione del rapporto sussistente fra la teoria della traduzione così come è stata formulata nei suoi capisaldi maggiori, e le specificità e peculiarità culturali e linguistiche che le rese in lingua moderna dell’opera, intese come case study, presentano.

Per orientarsi in un’interpretazione di fondo, si può affermare che il pubblico giapponese dei non specialisti è diviso fra la consapevolezza dell’importanza di un’opera come *La Storia di Genji* e la sua enigmatica inaccessibilità. Non sorprende quindi che sia invogliato ad accostarsi per il tramite di ogni forma di “traduzione” possibile. In questo contesto il virgolettato si riferisce proprio all’intera gamma delle mediazioni possibili, da quella che Umberto Eco, facendo propria – non senza qualche nota cautelativa – la definizione di Jakobson in un saggio del ’59, definiva traduzione “intra-linguistica”, fino alla trasposizione del testo di partenza in formato “prodotto” di *subcultura*, il cosiddetto livello traduttivo “intersemiotico” (da un linguaggio all’altro, nel caso specifico una trasposizione dell’originale classico in manga o pièce di teatro Takarazuka).¹⁰ Detta ripartizione, sicuramente utile, in qualche misura, ai fini dell’analisi del *Genji boom*, va di necessità calata nello specifico contesto dell’unicum che le trasposizioni del *Genji* rivestono come vero e proprio caso letterario. Le categorie jakobsoniane, se applicate al contesto di un’opera giunta a noi in una redazione che rappresenta uno stadio della lingua tardo-antica, e ritradotta non solo direttamente in una versione contemporanea della lingua giapponese, ma addirittura a volte in giapponese da una versione moderna inglese, mostrano di fatto tutti i limiti del loro essere una categorizzazione astratta, ancorché utile: particolarmente nella ritraduzione dall’inglese al giapponese, si tratta di una traduzione interlinguistica o intra-linguistica? La prima risposta, dato il doppio passaggio

⁹ Hutcheon (2006: XIV)

¹⁰ Eco (2007: 225-6).

giapponese antico-inglese-giapponese contemporaneo, sembrerebbe quella giusta. Pure, la riproposizione dell'intero testo nella versione di arrivo tradotta in giapponese dall'inglese ne ricrea interamente la struttura originale, frase per frase, riflettendo scelte che non son proprie solo del traduttore in altra lingua (livello interlinguistico), ma anche del traduttore in giapponese, data la distanza linguistica che l'originale rappresenta in prospettiva diacronica, oltre che diatopica.¹¹ Scelte che nessun traduttore può esimersi dal fare.

Volendo schematizzare le nuove proposte relative all'opera nell'ultimo decennio, possiamo individuare riassunti o riduzioni dell'opera, traduzioni o trasposizioni integrali e commenti alle traduzioni in formato di saggio, collegati alle altre categorie dall'ampio uso delle traduzioni propriamente dette. Nell'economia dell'analisi delle trasposizioni intese come adattamento, o riedizione integrale dell'opera, vorrei soffermarmi su quella, fra le varie, che ritengo la tipologia esemplificativa ai fini di una teorizzazione, ossia le riproposizioni integrali dell'opera in forma di "romanzo", che potremmo considerare, con qualche cautela, traduzioni "vere e proprie". I capostipiti di questo genere sono le rese, fra gli altri, di letterati influenti come Tanizaki Jun'ichirō, Enchi Fumiko, Setouchi Jakuchō, tentativi divenuti a propria volta versioni autorevoli nell'economia delle nuove trasposizioni proposte dopo il Genji boom. Mi soffermerò quindi con qualche dettaglio sulle due traduzioni di Hayashi Nozomu (Shōdensha 2010-2013 in 10 voll., rist. 2015-2017 in 5 voll.) e Kakuta Mitsuyo, in assoluto la più recente (il primo volume è stato pubblicato nel 2017, nella collana *Gendai nihon bungaku* diretta da Ikezawa Natsuki per i tipi di Kawade shobō shinsha, e si è conclusa con la pubblicazione del terzo volume nel novembre del 2019).

Dopo le versioni di Yosano Akiko, Tanizaki, ed Enchi Fumiko, che avevano tentato di proporre una resa in lingua contemporanea del testo originario contraddistintasi per la qualità e la bellezza della prosa letteraria, il tentativo di popolarizzazione dell'opera di fumettiste come Yamato Waki e scrittrici come Setouchi Jakuchō che pure ha avuto il merito di avvicinare nuovamente il pubblico dei più giovani all'intricata trama dell'originale, confermando la voglia delle giovani generazioni di accostarsi all'opera in base alle sue varie trasposizioni, la strada, al di là delle celebrazioni per il millenario, era aperta per consentire al saggista e scrittore Hayashi Nozomu di produrre una propria versione, *Kin'yaku Genji monogatari* (La Storia di Genji: una versione modesta), recentemente ripubblicata in un'edizione economica riveduta e corretta (2017), che promette, dalla terza di copertina, fruibilità pari a

¹¹ Secondo Hutcheon (2006: 6-10), l'adattamento di un'opera è meglio definito come un prolungato ed esteso sforzo applicato a ricrearne la struttura o trama, anche mediante l'alterazione dovuta al passaggio in altri media (livello intersemiotico). Trattandosi di una "ripetizione" del testo senza "replicazione" esatta dello stesso (*repetition without replication*), essa ammette un margine di ricreazione originale variabile, nel quale la ritraduzione in giapponese da una versione inglese può essere concettualmente incluso. Se si accetta questa definizione, tutte le traduzioni integrali del Genji, comprese le doppie versioni, costituiscono un adattamento dell'originale.

quella di un “moderno romanzo” (*gendai shōsetsu*), ed effettivamente costituisce una notevole opera di adattamento. Vediamo l’incipit di questa resa:

Sate, mō mukashi no koto, are wa dono mikado no miyo deatta ka... kyūchū ni wa, nyōgo to ka kōi to ka iu kurai no kisasi-gata mo ōkatta naka ni, tobinukete kōi no iegara no de to iu no de mo nakatta Kiritsubo no kōi to iu hito ga, hoka o assHITE mikado no go-chōai o dokusen shite iru, sō iu koto ga atta (Hayashi, 2017: 9).

Come evidente anche solo dalle prime battute qui trasposte dal noto incipit, la scelta traduttologica di fondo è improntata alla massima semplicità e scorrevolezza del testo, obiettivo ottenuto mediante chiose esplicative (un esempio è nell’aggiunta *kōi to ka iu kurai no kisasi-gata* 高位とかいいう位の妃がた che segue titoli delle varie cortigiane), quindi un costante impiego di scelte definibili come “interpretative”, più legate al contesto storico-sociale che al testo di partenza, in cui dette definizioni sono assenti. La traduzione, come si vede dall’estratto riportato, è sicuramente più esplicativa rispetto alla stringatezza del testo sorgente. Le inserzioni dell’autore seguono tuttavia un criterio notevolmente coerente in quanto si inseriscono laddove il lessico o altri aspetti del testo sorgente sembrano richiedere uno sforzo interpretativo anche da parte del lettore più competente: detto sforzo si traduce, nella trasposizione, in un’operazione di mediazione manifesta, fatta di piccole aggiunte congegnate in modo da risultare stilisticamente uniformi al resto del testo, esteticamente gradevoli, e nel contempo finalizzate a chiarire il contesto letterario di riferimento senza appesantire di note a latere il testo. A proposito di questa particolare trasposizione, quindi, è bene sottolineare che l’autore dell’adattamento sembra aver colto un aspetto fondativo del testo sorgente, in quanto la stringatezza elusiva dell’originale ingenera nel lettore familiare col testo di partenza quasi una sorta di urgenza di glossare mentalmente il testo con elementi esplicitati, così come il traduttore sembra fare per iscritto. Se Eco aveva definito la presenza di una nota al testo come il fallimento del traduttore, ribaltando detta ottica, Hayashi Nozomu riesce a tradurre molte sottigliezze del testo senza impiegare un congruo apparato di note, il che, per una trasposizione che si pone come destinatario un pubblico di non specialisti, che si specula poco familiare con il contesto culturale di riferimento dell’opera, non è da poco. Il brillante superamento dell’impasso originata già dalle prime battute del testo, in cui compaiono termini come *nyōgo* e *kōi*, sicuramente non familiari al lettore non specializzato, che hanno indotto i vari traduttori sia in giapponese moderno sia in altre lingue a inserire nelle prime battute una nota culturale estesa, viene risolto così in ottemperanza alla promessa pubblicizzata sulla bandella e nella terza di copertina di poter leggere “tutto d’un fiato” il lungo testo; l’inserzione di un’eventuale nota a margine avrebbe sì il pregio di chiarire meglio l’antefatto in relazione all’ambiente dell’aristocrazia femminile, ma d’altro canto spezzerebbe inevitabilmente la lettura del testo. Hayashi risolve allungando tutto sommato di poco l’originale, e fornendo una resa che è insieme traduzione e spiegazione del testo (da qui la “traduzione modesta” del titolo).

È interessante confrontare la resa di questo difficile esordio narrativo con la più recente ritraduzione dall'inglese di Waley, della quale, date le peculiarità d'impiego della tecnologia di scrittura *kanji-kana-rōmaji-furigana*, si riporta l'originale:

いつの時代のことでしたか、あるエンペラーの宮廷での物語でございます。 *Itsu no miyo no koto deshita ka, aru enperā no kyūtei no monogatari de gozaimasu.*

ワードローブのレディ (女御)、ベッドチェンバーのレディ (更衣) など、後宮にはそれはそれは数多くの女性が使えておりました。その中に一人、エンペラーのご寵愛を一身に集める女性がいました。

Wādorōbu no redi [rubi: nyōgo], beddochenbā no redi [rubi: kōi] nado, kōkyū ni wa sore wa sore wa kazu ōku no josei ga tsukaete orimashita. Sono naka ni hitori, enperā no gochōai wo isshin ni atsumeru josei ga imashita. (Mariya et al. 2017-2019, vol. 1: 9)

Nello stralcio citato, in grassetto è il testo *rubi* (posizionato dove solitamente compare il *furigana*, ma in realtà in logogrammi) con cui i traduttori giapponesi glossano i termini presi direttamente dalla resa inglese di Waley, ワードローブのレディ (*Wardrobe no Lady*) e ベッドチェンバーのレディ (*Bedchamber no Lady*), in *katakana*, inclusi nel corpo del testo principale in luogo degli usuali titoli dell'aristocrazia femminile Heian. I corrispondenti termini dell'originale, rispettivamente *kōi* 更衣 *nyōgo* 女御, son posizionati sopra i termini stranieri, a mo' di glossa. Chiaramente l'originale così ricomposto ritiene il sapore della domesticazione del testo operata da Waley, altrove impegnato a rendere comunque il testo "orientale" passaggio per passaggio (con alcune eccezioni), talché i due incipit sono abbastanza sovrapponibili. Da notare è che ciò che appare poco comprensibile all'ipotetico lettore della versione di Hayashi, ossia i titoli dei ranghi di corte in originale, sembra fungere da glossa comunque comprensibile per agevolare la lettura dei termini inglesi in *katakana* nell'altra versione. Il confronto fra questi due incipit in traduzione è utile se non altro per enfatizzare uno dei tanti paradossi dietro ai tentativi di interpretare il *Genji*, ovvero sia che il filtro di una traduzione multipla giapponese-inglese-giapponese vorrebbe il lettore comune ignorante della cultura legata alla classicità giapponese solo fintantoché non è posto di fronte a una classicità distante spazialmente, oltre che temporalmente, come quella della nobiltà vittoriana. Chiaramente il fatto che l'esordio del capitolo "Il padiglione della paulonia" (*Kiritsubo*) sia in assoluto uno dei passaggi più noti dell'opera ha un peso nelle scelte, a volte quasi "obbligate", di queste traduzioni. L'intento dell'autore della trasposizione è comunque chiaro fin dalle prime battute. Nonostante la chiosa del titolo, sorta di professione di inadeguatezza, la trasposizione del *Genji* di Hayashi Nozomu vuole essere scorrevole e precisa nel chiarire il contesto di riferimento, rappresentando senz'altro un'operazione ambiziosa. L'intento di fornire una mediazione forte è altrettanto chiaro in un altro volume che lo scrittore dedica al *Genji*, che potremmo annoverare fra i commenti critici all'opera, come in fondo tanti ne sono stati prodotti; il saggio tuttavia ha le caratteristiche di un'operazione di singolare commistione fra traduzione diretta di ampi

stralci del testo e commento a latere, altrettanto audace di quanto non lo sia la già citata “versione modesta” in dieci tomi. Il saggio critico, intitolato *Kin'yaku Genji Monogatari shishō: ajiwaitsukusu jūsan no shiten* (*La storia di Genji*, versione modesta: tredici punti di vista che permettono di apprezzarla a pieno), è stato pubblicato nel 2014, un anno dopo la conclusione dell’impegnativa opera di traduzione integrale del testo. In esso lo scrittore torna sulla propria traduzione con un autocommento in cui inserisce alcune personali interpretazioni dell’opera, insistendo ulteriormente nel perseguire l’ambizioso progetto di stabilire nuove linee interpretative e soprattutto avvincere, anche grazie a un tono smaccatamente confidenziale, un più ampio pubblico, proponendo una personale visione di tredici supposti “capisaldi” dell’opera. Vediamo un estratto dal capitolo dedicato a Kokiden no nyōgo:

Tuttavia, quando una superstar così veementemente opprimente quale Genji effettivamente era [...], fa la sua comparsa, anche una consorte di gran lunga più conciliante e ben disposta [di Kokiden] non sa certo fingere di nulla e mantenere il sorriso. Di contro, è necessario ribilanciare la supposta “cattiveria” della consorte ponendola nella giusta prospettiva. Giova molto riflettere e autointerrogarsi chiedendosi, se al posto di Kokiden ci fossi stata io, come mi sarei comportata?¹² (Hayashi 2014: 15)

Dai molti passaggi nel testo di tenore analogo a quello succitato si evince l’assoluta originalità di approccio del commentatore, desideroso di ritagliarsi uno spazio di familiarità nei confronti dell’opera condiviso dai lettori neofiti, più che dal pubblico degli specialisti. Fatto finora largamente inedito alla saggistica più accademica, il commento di Hayashi Nozomu fa ampio uso di citazioni, in cui è presente l’originale, ma puntualmente corredate anche dalla sua traduzione, che rendono lo svolgimento logico del saggio chiaro e coerente, dato che la maniera in cui il testo è congegnato è peculiare e riflette lo stile originale dell’autore. Dette scelte originano una tipologia testuale inedita nel contesto di riferimento, sorta di romanzo-saggio.

Il panorama delle trasposizioni integrali dell’opera può vantare, più o meno in coincidenza con gli anni di attività a essa dedicati da Hayashi Nozomu, almeno altre due trasposizioni complete, la prima dovuta al filologo e studioso Nakano Kōichi, la seconda alla scrittrice di successo Kakuta Mitsuyo. Di notevole interesse il confronto fra la resa di Hayashi e la traduzione, più recente, in quanto la sua lavorazione si è appena conclusa, di Kakuta, già affermata come prosatrice, che dietro esplicito invito del curatore della collana in cui il testo è inserito, Ikezawa Natsuki, ha accettato, non senza qualche iniziale riluttanza, di cimentarsi in una personale trasposizione del testo.

Proprio quest’ultima traduzione e i commenti che la accompagnano, per la rilevanza culturale della collana in cui è inserita, chiariscono quali sono le caratteristiche comuni a questa nuova ondata di traduzioni, e la prospettiva di fondo, inedita rispetto

¹² *Moshi kore ga Kokiden denakute, ‘anata jishin’ dattara dō na no ka, to, sono yō ni zehi jimon shite goran ni naru to yoi.*

anche alle precedenti versioni. Innanzitutto, è necessario premettere qualcosa circa la collana stessa: si tratta della nuova collettanea (*zenshū*) in sessanta volumi (trenta dedicati alla letteratura dell'arcipelago, *Nihon bungaku*, e trenta alla letteratura mondiale, *sekai bungaku*) diretta da un intellettuale e scrittore ormai novantenne, noto anche come rappresentante della letteratura delle minoranze in Giappone. L'editore, Kawade shobō, ha avuto un ruolo storico nella diffusione della letteratura *en masse* con la formulazione di fortunate operazioni editoriali nei decenni passati. La nuova collana ha ottenuto un notevole successo di pubblico: secondo la bandella del volume commemorativo dell'iniziativa *Ikezawa Natsuki, Bungaku zenshū o amu* (Ikezawa Natsuki mette insieme la letteratura completa, Kawade shobō shinsha henshūbu 2017), nel settembre del 2017, momento in cui si propone al pubblico il libro commemorativo, la collana ha venduto in totale già ottocentocinquantamila copie. Il volume che la casa editrice dedica al curatore dell'opera, composto da interviste che lo vedono protagonista assieme a letterati del calibro di Ōe Kenzaburō, premio Nobel per la letteratura nel 1994, e corredato da saggi di scrittori e personaggi noti al grande pubblico, chiarisce in ogni aspetto le scelte che sottendono alla ritraduzione non solo della *Storia di Genji* a opera di una scrittrice che per sua stessa ammissione non si era mai cimentata con la filologia della lingua, ma anche alla relazione con le altre traduzioni di letteratura classica presenti nella collana e le opere di letteratura globale inserite nella collana parallela.

Nella succinta prefazione (*chogen*) al volume di accompagnamento alla collettanea, il curatore accenna alla logica che lo ha spinto a concepire una *zenshū* fatta di capolavori del passato e del presente, spiegando di aver incontrato il favore e l'appoggio degli scrittori propriamente detti (*sakka*), una volta maturato il proposito di ritradurre tutte le opere classiche incluse nella collana (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 8-9). Proprio in questi cenni di apertura, Ikezawa dice del *Genji*, ancora in corso di serializzazione nel momento in cui è pubblicato il volume di commento alla collana, che lo considera la degna conclusione di questa monumentale opera di adattamento al gusto moderno, pianificata con giusta e necessaria calma. Nella *long interview* che apre la parte argomentativa del volume, in cui discute con Yamamoto Takamitsu, noto opinionista e editor di videogiochi, Ikezawa chiarisce poi come la volontà di rifare di sana pianta tutte le traduzioni di opere classiche inserite nella collana origini da un'idea della redazione: lui, dal canto suo, aveva inizialmente ipotizzato, anche per la difficoltà della redazione, di riproporre le migliori fra le traduzioni esistenti, ma una volta ottenuto il via libera dell'editore aveva confessato la sua personale insoddisfazione con le versioni edite, sentendosi incentivato a farle ritradurre. Incalzato dalle sagaci domande di Yamamoto, interlocutore perspicace anche in termini di marketing editoriale e presa sul grande pubblico, Ikezawa conferma di aver volutamente stravolto il "canone" (da Yamamoto definito senza troppi complimenti "paternalistico") della creazione di una "biblioteca esemplare" per la formazione dei giovani, proponendo una versione estremamente personale della raccolta, della quale ritiene la responsabilità in toto, anche sull'esclusione di alcuni capolavori. Detta

poetica è paragonata, nelle parole del commentatore, Yamamoto, a quella “exofonia” propria di autori come Tawada Yōko, (oltre che di Ikezawa come scrittore). L’intervistatore conclude il passaggio qui parafrasato con un commento sulla destinazione della collana, rivolta a giovani cresciuti in un’ottica globalizzata, dove grazie alla cultura digitale è più facile accedere anche alle opere classiche, financo nella riproduzione visiva della loro forma manoscritta, e tuttavia la “letteratura” ormai non è che una nel pool di molte categorie diverse dell’informazione e della comunicazione (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 13-14; 18). Il volume contiene anche copia della lettera che Ikezawa asserisce di aver inviato a tutti i traduttori coinvolti nella riedizione di opere giapponesi classiche in seno alla collana, introducendo un paragone, speculare, con la concezione di Mishima, secondo il quale la letteratura classica era una “fanciulla celeste” (*tennyo*), algida, da non corrompere con la volgarità del gusto moderno; proprio in aperta provocazione rispetto a Mishima, Ikezawa asserisce di volere vedere questa fanciulla abbigliata in «jeans e maglietta», e puntualizza che nel creare un’occasione di incontro dei lettori, è bene dischiudere una porta «sufficientemente ampia», rappresentata dalla traduzione in giapponese contemporaneo, anche per favorire il passaggio concettuale del lettore che eventualmente fosse interessato ad accedere all’ampia pubblicistica che esiste, sempre in giapponese moderno, sull’opera. A detta del curatore della collana pertanto, diversamente dalla letteratura straniera che pure vi figura, dove l’accesso del lettore è di necessità mediato dalla traduzione, nel caso delle opere giapponesi il passaggio operato dalla trasposizione prelude alla scelta di letture informative nell’ambito della letteratura secondaria intorno all’opera stessa, giustificando la coerente volontà del curatore di affidare le traduzioni non a filologi e classicisti bensì a romanzieri di successo (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 29). A conclusione delle sue note esplicative, che si concedono libertà analoghe ai succitati saggi di Hayashi Nozomu, Ikezawa arriva a definire Genji con una metafora dal sapore eminentemente moderno quale «*king of sex*» (in *katakana* nel testo), solo per ribadire, in ultima analisi, che il personaggio è emblematico di quanto la letteratura rappresenti un’astrazione, e che proprio per la natura del prodotto letterario lo scrittore è spinto a dar vita a personaggi del genere (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 37)

Da una luce di riflettori più sfumata, Kakuta a sua volta chiarisce le sue posizioni nei confronti della traduzione in un’interessantissima intervista rilasciata al quotidiano *Asahi shinbun* e comparsa nel numero del 5 settembre 2017 (*Asahi shinbun* 2017a). In essa l’autrice, che ha presentato la sua traduzione leggendo direttamente a voce passaggi dall’incipit del testo in un’iniziativa voluta dal curatore della collana, suo mentore putativo nell’impresa, sottolinea la modernità dell’opera nel modo in cui esprime i sentimenti femminili, tratto questo che forse potremmo ravvisare come una sorta di forzatura, derivato, più che dall’opera in sé, dalla grande risonanza delle sue trasposizioni in altri media fra cui il manga; in un’altra intervista rilasciata per il quotidiano *Asahi shinbun* (2017b), l’autrice osserva tuttavia molto acutamente come, dalla sua posizione di scrittrice non particolarmente infatuata dell’opera in

principio, e confortata dall'idea che nuove traduzioni continuano a uscire, rendere il *Genji* scorrevole come un moderno romanzo è diventato il suo obiettivo. La sua visione è rinsaldata nell'intervista, più articolata, presente nel volume della Kawade shobō, dove appare evidente la completa immedesimazione emotiva e intellettuale dell'autrice della resa in lingua moderna del testo e il suo pubblico, composto, idealmente, di neofiti, che nell'accostarsi al capolavoro avvertono, come nella sincera ammissione dell'intervistatrice, una sorta di «timore reverenziale [*kei'en* 敬遠]». Kakuta, dal canto suo, portata, come anticipato da Ikezawa (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 158), a riflettere di necessità sul rapporto fra traduzione (*hon'yaku*) e redazione originale (*sōsaku*), dichiara di aver optato per quella che definisce una trasposizione “informale” (*kakushiki ga nai*), nella consapevolezza di sapersi muovere solo nell'ambito del proprio stile letterario. Kakuta compie detta operazione essenzialmente livellando l'armatura narrativa del testo nello stile piano proprio della narrativa contemporanea e della sua stessa letteratura, consentendosi quindi di appropriarsi di questo livello del testo e di riversarvi il proprio talento di affabulatrice; le porzioni dialogiche, compresi, in alcuni casi, i *waka*, che presumibilmente erano declamati, impiegano occasionalmente il *desu/masu*, altrove riproposto anche per quelle che lei avverte – in barba alle puntualizzazioni del filologo Fujiwara Katsumi sull'interpolazione della voce autoriale e narritoriale nel livello definito «di base», ossia narrativo, del testo (*sōshiji* 草子地), essere l'intervento “querulo” e leggero, in “stile manga”, di Murasaki Shikibu stessa. Alla domanda dell'intervistatrice su quanto abbia reso «di sapore moderno [*gendaigoppoku*]» le espressioni e lemmi più vetusti, l'autrice ribatte di aver semplificato il più possibile (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 200-202). Questa posizione non può sorprendere, visto che proprio nella suddetta intervista Kakuta chiarisce come ha deciso di accostarsi al testo: tormentata dalla propria ignoranza e iniziale indifferenza all'opera, letta in primis attraverso la versione ritradotta da Waley a cura di Samata (2008), poi attraverso la versione a fumetti di Yamato Waki, le traduzioni di Tanizaki e Setouchi, e infine abbandonando ogni versione pregressa, sostenuta dalla consapevolezza che la sua non è che una fra le tante versioni, e il lettore può scegliere «quella più consona» (Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 198-199). La versione da lei proposta ricrea pertanto interamente il testo scardinandone l'impalcatura retorica, così peculiare, per inserirvi, pur nella fedeltà della traduzione in particolare delle porzioni narrative, dove la resa è comunque frase per frase, una rinarrazione “senza ripetizione”, cui calza la definizione di Hutcheon: un'opera che appartiene alla traduttrice quanto alla presunta autrice del testo di partenza. Si tratta di una resa coraggiosa, che crea uno stile forse contestabile sotto il profilo filologico-linguistico, ma conferendo al testo una cifra stilistica definita grazie alla sapiente modulazione dei pochi indicatori relazionali presenti. Se l'autrice sembra proporre uno stile coerente più sulla base del suo personale talento che di un attento esame della letteratura secondaria di commento al testo, nondimeno è possibile affermare che la sua resa è senza dubbio frutto di una materia narrativa che Kakuta plasma con libertà da professionista, conferman-

dosi buona scrittrice proprio nell'inedita quanto difficile operazione di proporre una resa, passaggio per passaggio, del lungo testo di partenza. In conclusione, Kakuta non sembra attribuire grande importanza alle sue stesse innovazioni poiché dice che tradurre un capolavoro come questo le ha insegnato principalmente che la traduzione è una sorta di «versione super approfondita della lettura» (*yakusu to iu koto ga yomu to iu koto no sugoi fukai bājon da*, Kawade shobō shinsha henshūbu 2017: 205).

E forse proprio nelle scelte stilistiche – perché il timore reverenziale che il testo evoca negli scrittori di letteratura cosiddetta “seria” impedirebbe loro qualsiasi alterazione significativa – è possibile ravvisare la chiave di lettura complessiva delle trasposizioni del testo nell'era del *Genji boom*. La resa di Kakuta Mitsuyo dell'originale, in particolare per quanto riguarda gli indicatori relazionali del testo sorgente, sostituisce istintivamente la figura a metà strada fra personaggio-narratore e scrittore dell'opera evidente nell'impalcatura retorica dell'originale, che è consciamente smantellata, e interamente rimodellata secondo un'interpretazione del testo di partenza come *shōsetsu* in senso contemporaneo. Forse a questo alludeva Ikezawa Natsuki dichiarando di aver trovato naturale far tradurre il *Genji* a Kakuta (*Asahi shinbun* 2017b), anziché riproporre la versione di Enchi prevista nel piano originario dell'opera stilato nel 2013 (*Kawade shobō shinsha henshūbu* 2017: 155), e concludendo trionfante che grazie alla sua traduzione la *Storia* è diventata un “romanzo”, che si può leggere tutto d'un fiato, e per il quale non è necessaria per il lettore alcuna preparazione in pregresso (*Asahi shinbun* 2017b).

In conclusione, l'iniziale impasse professata dall'autrice della trasposizione della *Storia di Genji* più recente e discussa fra quelle prese in esame ci sembra confermare quella che appare una caratteristica precipua di un vero *classico* della letteratura: l'urgenza continua di riproporlo mediante un gioco continuo di rimandi, allusioni, riscritture. Le nuove traduzioni in giapponese moderno del *Genji*, agli albori del millennio dalla redazione dell'opera, introducono in questo quadro la novità di intrecciare una fitta rete di rimandi non solo al testo originale, ma anche di allusioni le une alle altre. A fronte del gran numero di rese, anche integrali, del testo, che li hanno preceduti, i nuovi traduttori spesso agiscono nella consapevolezza che confrontando varie versioni disponibili, è il lettore a scegliere la preferita fra le varie traduzioni. Forse proprio questo è il motivo che giustifica, più di ogni altra considerazione, il fenomeno di continua riproposizione del testo in varie versioni. Naturalmente parte dell'impresa deriva dall'intento dell'autore in relazione al pubblico ideale che egli considera il target specifico dell'opera; inoltre è vero che le traduzioni “invecchiano”. Tuttavia, come già sottolineato da Maria Teresa Orsi ([2012] 2015: Prefazione), è come se il testo, nella versione, fra quelle tradite, che oggi consideriamo lo standard, invitasse una sua continua riproposizione proprio in virtù del fatto che la sua complessità non trova mai forma definitiva in una sola riproposizione in lingua moderna, ma solo se il lettore mantiene la possibilità di un simultaneo accesso al complesso delle traduzioni sussistenti. In altre parole, la coscienza che il testo sorgente sia intriso di un'aura intertestuale, diretta conseguenza della sussistenza in

concomitanza di più rese in lingua moderna, è ciò che contraddistingue le operazioni di traduzione che del testo sono state compiute particolarmente nell'ultimo decennio. In quest'ottica, la ripresa delle trasposizioni, in particolare dal 2008, "boom" del millennio dalla redazione del *Genji*, assume rilevanza come caso editoriale, emblematico delle aspettative prodottesi intorno all'opera negli ultimi decenni, contraddistinte dalla forte tendenza, comune agli specialisti e non, di volersi riappropriare del *Genji monogatari* nel panorama globale. E così, mentre ai filologi resta l'ingrato compito di scavare nell'originale del testo per eviscerarne gli aspetti che lo rendono un unicum, culturalmente, e comprensibile solo nella misura in cui la sua poetica si possa collegare direttamente a ciò che siamo in grado di ricostruire del contesto culturale dell'epoca, le nuove traduzioni, di contro, frutto del lavoro meno specializzato di scrittori già affermati come narratori di talento, e per loro stessa ammissione meno preparati sotto il profilo filologico, riflette sì questa prospettiva, ma nel contempo tenta di offrire una propria mediazione con il testo sorgente, allineandosi alle aspettative di un pubblico contemporaneo che non vorrebbe perdersi nell'esegesi del testo. Si capisce pertanto come, pur compiendo scelte diverse e in alcuni casi opposte, tutti i nuovi autori di un adattamento nell'ultima decade sembrano nondimeno accomunati dall'intento manifesto di fornire un rimodellamento coerente dell'impalcatura retorica che sostiene l'intricata trama dell'opera, e consente al testo le sue notevoli sottigliezze stilistiche: si tratta di riscritture con un carattere definito e scelte coerenti, frutto della necessità di fornire un adattamento fruibile a partire dallo specifico contesto socio-culturale della contemporaneità. Del resto, se cimentarsi con il *Genji* li investe di una luce nuova, difficilmente scrittori navigati come autori di narrativa originale quali Hayashi Nozomu o Kakuta Mitsuyo vorrebbero incorrere nell'impasse concettuale, e di conseguenza narrativa, di toccare il temutissimo ambito della 'fedeltà' di una traduzione, già definito da Jakobson (1959: 234) un 'nodo gordiano', ed è questo voluto rigetto del livello teorico-concettuale, oltre alla loro piena coscienza della sussistenza di rese in lingua moderna del testo già investite di autorità, illuminate dalla piena attenzione del pubblico, l'elemento che guida i due scrittori nell'impresa. Da parte nostra, possiamo sicuramente dire che la continua attenzione nei confronti dell'opera rende il *Genji* una materia perpetuamente viva, in grado di rinnovarsi costantemente per suscitare, anche in noi, costante commozione e grande interesse.

Riferimenti bibliografici

- Asahi shinbun (2017a). “Kakuta Mitsuyo to Ikezawa Natsuki ga kataru *Genji monogatari*”. *Asahi shinbun*, 5 settembre 2017.
- Asahi shinbun (2017b). “Kakuta Mitsuyo-san, Ikezawa Natsuki-san, *Genji monogatari* o ‘fudangi no tennyō’ ni”. *Asahi shinbun*, 6 settembre 2017.
- Eco, Umberto (2007). *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Emmerich, Michael (2013). *The Tale of Genji: Translation, canonization, and world literature*. New York: Columbia University Press.
- Hayashi, Nozomu (2014) (a cura di). *Kin'yaku Genji monogatari shishō: ajiwaitsukusu jūsan no shiten*. Tokyo: Shōdensha.
- Hayashi, Nozomu (2015) (a cura di). *Kin'yaku Genji monogatari*, Vol. 1. Tōkyō: Shōdensha.
- Hirakawa, Sukehiro (2008). *Āsā Weirī: Genji monogatari no hon'yakusha*. Tokyo: Hakusuisha.
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jakobson, Roman (1959). “On linguistic aspects of translation”. In Fang, Achilles; Reuben. A. Brower (a cura di), *On translation*, Boston: Harvard University Press, pp. 232-239.
- Kakuta, Mitsuyo (2017-2019). *Genji monogatari*, 3 voll (*Nihon bungaku zenshū*). Tokyo: Kawade shobō shinsha.
- Kawade shobō shinsha henshūbu (2017) (a cura di). *Ikezawa Natsuki, bungaku zenshū wo amu*. Tokyo: Kawade shobō shinsha.
- Keene, Donald; Hirakawa, Sukehiro (2008) (a cura di). *Sekai no Genji Monogatari*. Tōkyō: Randamu Hausu / Kōdansha.
- Mariya, Marie; Moriyama, Megumi (2017-2019) (a cura di). *Genji monogatari: Ē Ueirīban. 4 Voll*. Tokyo: Sayūsha.
- Orsi, Maria Teresa ([2012] 2015) (a cura di). *La storia di Genji*. Torino: Einaudi.
- Samata, Hideki; Waley, Arthur David (2008) (a cura di) *Weirīban Genji monogatari*. Tokyo: Heibonsha.
- Seidensticker, Edward; Ii, Haruki (2005). *Sekai bungaku to shite no Genji monogatari: Saidensutekkā-shi ni kiku*. Tokyo: Kasama shoin.