

Visibile e invisibile
nei racconti brevi di Kawabata Yasunari

Volando in alto
si rimane da soli
I-Ching

Indice

Jobun	p.4
Introduzione	p.6
Primo capitolo	p.8
Secondo capitolo	p.21
Terzo capitolo	p.29
Quarto capitolo	p.41
Quinto capitolo	p.49
Bibliografia	p.49

序文

本論文では川端康成の短編しょう説を分析する。

川端は日本文学において革新的な作家であり、新感覚派野文学運動をはじめた。新感覚派による主要な革新は諸感覚使うわ言語の実験である。

すなわち言葉はその意味することよりも一定の効果を取るために使われる。「手のひらの小説」は若い時の作品である。かれはこの作品二様々な状況を描くが、それは日々の生活から、また想像や心残った状況から取られている。

短編しょうではこのさくひんを分析し、その文体を理解しようと努めた。

さらに、川端康成の成熟期小説の分析も試みた。「水槽画像」と「片腕」である。この二作においては、より複雑で技巧的である。

「手のひらの小説」はよりさから強い。

これらの短編小説は独特の形を持っている。形は詩でもなく小説でもない。

「手の平の小説」はとても面白い作品である。

それでも「雪国」、「眠れる美女」、「山の音」などの川端の長編小説は短編以前に訳されている。

かわばたは家庭をもたず、ももたなかった。たぶんこのことが川端作品がそれぞれ異なった特徴をもつことに関係しているかもしれない。

「手の平のしょうせつ」はこの状況を受けている。そのため、揺れ動き、宙ぶらりんになった印象を与えるのである。

Introduzione

Da sempre Kawabata Yasunari è ammirato e studiato per le sue sperimentazioni linguistiche, nonché per la resa del testo che stupisce sempre ed è ricca di suggestioni per il lettore.

In questo trattato ho cercato di approfondire le tematiche che si trovano nell'opera di Kawabata, in particolare nelle opere più brevi. Secondo me queste ultime sono infatti più trascurate dalla critica tradizionale, che pone invece l'accento per lo più sui romanzi, come *Yukiguni* (Il paese delle nevi), *Yama no oto* (Il suono della montagna) e *Nemureru bijō* (La casa delle belle addormentate).

Infatti la produzione breve è molto affascinante e ha come peculiarità la vividezza e la fantasia, nonché l'incisività, dovuta alla sua forma breve, che include altresì la capacità di sintesi.

Ho affrontato tanti e diversi racconti cercando di spiegare per quanto possibile il significato di temi e personaggi trattati, e di tutto ciò che è invenzione letteraria all'interno di essi. Ne è emersa una grande quantità di significati e di tematiche da sviluppare che hanno offerto altrettanti spunti di riflessione. Ho spaziato da "*Tenohira no shōsetsu*" (Racconti in un palmo di mano), l'opera che ho trattato in maniera più estesa, a "*Kataude*" (Il braccio), a *Suishō gensō* (Immagini di cristallo), cercando di analizzare la forma e il contenuto, facendo emergere le sensazioni di protagonisti, autore e lettore, secondo il mio punto di vista. Ho ritratto Kawabata come l'autore della molteplicità, come lo sono le sfaccettature del cristallo. Ho fatto vivere i suoi personaggi approfondendo i diversi aspetti della loro personalità, e il contesto in cui essi sono inseriti, con le loro caratteristiche, complessità, curiosità e inusualità.

Kawabata è un maestro in questo processo di generazione di forme ed espedienti letterari, e denota spesso un senso di nostalgia unito ad una sorta di vivacità, che con impercettibile tatto coinvolge il lettore nel racconto, con note e colori originali, sfuggenti, stupefacenti.

"Visibile e invisibile nella produzione breve di Kawabata" perché appunto si cerca di far respirare il testo, di coglierne i significati più reconditi, di prendere in esame le parti di non detto. Questo naturalmente l'ho fatto secondo la mia sensibilità. Infatti ho cercato di seguire il testo, e descrivere

il dispiegarsi di eventi e atmosfere, secondo il mio intuito nonché dalla mia conoscenza della poetica di Kawabata.

L'autore ci lascia un'eredità dal valore incommensurabile, come dimostra il costante interesse della critica. Questo mio trattato infatti non ha né la pretesa di essere esaustivo, né di dare un quadro generale della poetica Kawabatiana. Si pone infatti come un'analisi di parte delle sue opere, e con un punto di vista abbastanza soggettivo, tuttavia lucido e indagatore. Il cuore del trattato sono i *Racconti in un palmo di mano*, un'opera giovanile dalla forma indefinibile: si tratta di racconti brevi, ma si potrebbe dire anche delle brevi poesie. Il mio scopo era di offrire una proposta di analisi che cogliesse la loro forma particolare e la rispettasse nell'ambito dell'interpretazione di essi.

Ho analizzato opere di diversi periodi perché ho trovato interessante come la forma breve sia stata utilizzata da Kawabata in modi diversi secondo i periodi della sua vita a cui appartenevano. Comunque trovo che, nonostante la diversità, abbiano tutte un valore e un interesse cospicuo.

È importante delineare come dalla produzione giovanile di Kawabata a quella più matura ci siano stati significativi cambiamenti. L'autore ha scelto di proposito forme diverse; in opere come "Immagini di cristallo" si nota maggiore coesione e un'analisi psicologica più affinata ed esplicita, mentre nei *Racconti in un palmo di mano* si riscontra una tensione verso la sintesi e verso il particolare. Ma è un argomento che tratterò in seguito.

Primo capitolo

Kawabata Yasunari fu segnato già in tenera età da vari accadimenti che lasciarono in lui delle ferite molto profonde e modellarono la sua personalità, il suo atteggiamento verso la vita, e verso la morte. La sua infanzia fu caratterizzata dall'essere un bambino, a detta di lui, "senza casa né famiglia", e sempre secondo il suo punto di vista, visse sempre in una dimensione di vagabondaggio. Oltre che a Tokyo visse nella penisola di Izu, dal 1936 a Kamakura, e negli anni della maturità anche a Kyoto. Non ebbe mai una residenza stabile, e non si identificò mai fortemente con i luoghi in cui di volta in volta viveva.

Per molti scrittori il senso di identità con un luogo e il legame con esso è essenziale, per altri l'assenza di una residenza fissa, di un punto di riferimento stabile, è il fatto scatenante della loro poetica. Kawabata Yasunari appartiene ovviamente alla seconda categoria, e possiamo dire che in lui coabitano sia un senso di solitudine legato alla perdita di legami affettivi, sia paradossalmente, l'attrazione verso una vita fatta di continui viaggi e spostamenti, il desiderio di vivere tutti gli aspetti di questo tipo di vita.

Molto spesso questo vagabondaggio fu fonte di ispirazione per lui, e infatti Kawabata stesso afferma che più della metà delle sue opere è stata scritta in alberghi e locande.

Così come questa condizione caratterizza l'autore, anche nelle sue opere si trovano spesso personaggi inseriti in un contesto di viaggio, di vagabondaggio. Il più famoso esempio di ciò è il racconto breve "*Izu no Odoriko*" (La ballerina di Izu), che è anche tra le opere più chiaramente autobiografiche. In questo racconto il protagonista sceglie di seguire una compagnia di ballerini girovaghi e si innamora di una giovane ballerina. Il modo in cui ritrae questo personaggio, caratterizzato da fragilità e delicatezza, è incentrato su un innalzamento di essa in un'immagine quasi idealizzata e intoccabile, irraggiungibile, pura, perfetta. Inoltre la caratterizza in modo da renderla avvolta in un'aura di inafferrabilità, vaghezza fatta di sfumature, solitudine e distacco dal mondo. Eppure lei nella sua fragilità contiene anche un elemento di forza, la forza della sua giovane

età, della sua femminilità, e quella collegata invece alla intrinseca debolezza del protagonista che ne è profondamente affascinato.

Ogni dettaglio presenta in maniera vivida, ma allo stesso tempo soffusa e ricca di ambiguità, i personaggi e la atmosfera che dominano questo racconto di viaggio.

Precedentemente al 1926, anno di pubblicazione di *Izu no odoriko*, Kawabata scrisse i *Tenohira no shōsetsu* (Racconti in un palmo di mano), dei racconti molto brevi che appartengono alla sua prima produzione. I *Racconti in un palmo di mano* furono un'opera a cui Kawabata rimase sempre profondamente legato. Lui stesso affermò: «Di tutte le mie opere, quelle che amo di più e che più vorrei far conoscere, sono i *Racconti in un palmo di mano*. Molti scrittori in gioventù scrivono poesie. Io al posto delle poesie ho scritto questi racconti». Si tratta forse di un'opera appartenente alla sfera più personale di Kawabata, quasi come se con questa frase volesse rivelarci che quest'opera non fosse solo il frutto di un intento di espressione di sé, della sua poetica, ma piuttosto il risultato di un impulso naturale di espressione di una sua dimensione più intima e spontanea, come d'altra parte la giovane età è caratterizzata da questi tratti. Inoltre, sapendo che durante la guerra Kawabata strinse maggiormente il suo rapporto con i capolavori della letteratura classica, come il *Genji monogatari* (Storia di Genji, il principe splendente), quasi a volersi isolare in un mondo estetico e perfetto, nel mezzo degli sconvolgimenti politici e sociali dell'epoca, ciò rivela un intento dello scrittore di conservare e quasi prendersi cura di una sua inclinazione a difendere e proteggere la sua sfera più interiore, più riflessiva e meditativa. Oserei dire una tendenza a far fiorire le cose più piccole e delicate, in confronto alla grandezza mostruosa della guerra, ciò in uno spirito prettamente giapponese.

Infatti come ben sappiamo, lo Shinkankakuha, scuola della nuova sensibilità di cui Kawabata faceva parte, fu un movimento puramente estetizzante, che non si avvaleva di contenuti sociali e politici.

In quanto alla forma di quest'opera, l'autore ha scelto una forma breve, molto più vicina alla poesia che al racconto, probabilmente anche perché la poesia è la forma che maggiormente permette

l'espressione di un'esigenza spontanea di comunicazione del vissuto dell'autore, non esente dalla sua innata e costante tendenza alla sperimentazione.

Questi racconti si potrebbero definire quasi degli schizzi, delle situazioni che, sempre a detta di Kawabata, nascono da scene o persone che di volta in volta catturavano il suo interesse. Così da questo punto di partenza egli inventava degli accadimenti che potevano coinvolgere le suddette persone. Spesso da questo episodio poteva trarre origine un eventuale sviluppo della storia.

Edward G. Seidensticker definisce questa forma come qualcosa alla stregua dello "happening", sottolineandone la grande modernità. In questo metodo di creazione possiamo tuttavia leggere la profonda solitudine dell'autore, anche se troviamo delle difficoltà nel definire questa sensazione di fondo con parametri occidentali. Si tratta infatti non tanto di una solitudine tinta di angoscia e sofferenza, quanto piuttosto di uno stato d'animo fatto di pienezza, di una condizione che apre un mondo molto vivo, eclettico, vario e dinamico, caratterizzato da infinite sfumature e imprevedibili invenzioni. Sicuramente i meandri in cui la sua fantasia si spingeva erano frutto di questo stato. Già nella sua infanzia era portato all'introversione e al rinchiudere, al tempo stesso amplificandolo, un mondo immaginario che era nato sia relativamente alla sua forma mentis di girovago, sia durante la sua vita quotidiana nelle lunghe ore trascorse ad osservare il nonno intento ad eseguire i rituali buddhisti. Tuttavia, a mio parere non bisogna fermarsi allo stereotipo del giovane che matura una personalità introversa in seguito ad un'infanzia difficile: ciò infatti che secondo me sorprende e affascina di più di Kawabata, è la grande capacità comunicativa, una sorta di apertura mentale e generosità intellettuale. Ciò che spicca nel suo stile è la sapiente capacità di comunicare una miriade di concetti, sensazioni, immagini in una sintesi brillante, vivida ed esteticamente bellissima.

Lo stile che cominciava a maturare, già si delineava nel *Juroku sai no nikki* (Diario di un sedicenne), che scrisse non ancora quindicenne, mostrando già un sorprendente talento precoce.

Già in un'opera come questa comincia il formarsi delle atmosfere tipiche di Kawabata, permeate da

un'indefinibile coabitazione di pathos e freddezza, di compassione e odio.

Anche nei *Racconti in un palmo di mano* ritroviamo questi accostamenti peculiari di sentimenti diversi, in uno stesso racconto. E vengono inoltre trattati di volta in volta temi diversissimi tra loro. La forma è molto più sintetica, lo spazio per definire un personaggio o una situazione è brevissimo, e l'opera si concentra anche solo in una o due pagine.

Nonostante ciò Kawabata mantiene la sua indiscutibile maestria nella caratterizzazione dei personaggi e la sua capacità di svariati virtuosismi stilistici. Alla descrizione di ogni personaggio sono concesse di volta in volta solo poche righe, oppure il suddetto acquisisce la sua caratterizzazione psicologica attraverso la vicenda in cui è coinvolto. E il racconto resta nella mente del lettore come un'apparizione. Non ci sono necessariamente un inizio e una fine, bensì il lettore viene piuttosto avvolto da un'atmosfera, e rapito da subitane immagini, con una sensazione di leggerezza rispetto all'apparente incompletezza del racconto, come sospeso e al tempo stesso stimolato dal fatto che il racconto termini in un'apertura piuttosto che in una chiusura, in una conclusione vera e propria.

Questo stile, che possiamo definire frammentato, appartiene a tutta la produzione kawabatiana, compresi i romanzi. Lo stesso *Yukiguni* (Il paese delle nevi), uno tra i più famosi romanzi di Kawabata, non ha una fine ben precisa, ed è stato pubblicato a puntate in una rivista. La stesura è iniziata poco prima della guerra, e dopo varie modificazioni apportatevi nell'arco di un periodo di circa dodici anni, è stato ultimato nel 1948. E anche qui, nonostante la lunghezza dell'opera, troviamo una totalità sottomessa alle parti.

La produzione dei primi anni di Kawabata è già legata allo Shinkankakuha, corrente letteraria che nacque nel 1924 sulla scia di movimenti d'avanguardia europei come il dadaismo o il surrealismo.

La definizione "Shin kankaku ha" fu coniata dal critico letterario Chiba Kameo, e si riferiva a una proposta di sensibilità che cogliesse intuitivamente la realtà e il senso della vita. Traducendo questo termine si aprivano delle sfumature che ponevano maggiormente l'accento sul fatto di

percepire intuitivamente la realtà oppure sul fatto di cogliere quest'ultima attraverso la percezione immediata dei sensi.

Ciò, secondo la mia osservazione portava come conseguenza l'uso dei termini, e in particolar modo degli aggettivi, non secondo il loro significato più comune né quello più apparente, bensì secondo il loro potere evocativo, secondo un eventuale significato recondito, o ancora dall'accostamento di essi con altri termini in maniera piuttosto inusitata, in modo da provocare una sensazione, quasi in un'implosione di significato.

Nello Shinkankakuha troviamo l'origine delle varie influenze che hanno investito la letteratura di Kawabata Yasunari, vale a dire molta letteratura europea in traduzione. Il movimento prese infatti ispirazione da Morand, Andrejev, Croce, Bergson, Strindberg, Schnizler, Wilde, oltre a svariate traduzioni da Valery, Cocteau, Eliot, Joyce, Rilke. I movimenti europei che maggiormente influenzarono lo Shinkankakuha, oltre ai già citati surrealismo e dadaismo, furono: futurismo, cubismo, espressionismo, simbolismo, strutturalismo, realismo.

Le tematiche e le sperimentazioni effettuate da tutte queste correnti furono utilizzate dagli esponenti dello Shinkankakuha, che oltre a Kawabata annoverava tra le sue presenze di spicco Kataoka Teppei e Yokomitsu Riichi, da una parte per arricchire e rinnovare la produzione letteraria nazionale, e dall'altra per rinforzare le posizioni del movimento, che si basava sul preservare la priorità dell'estetica nella letteratura.

Il movimento si poneva quindi in una posizione antitetica all'eccessivo autobiografismo del watakushi shosetsu (romanzo dell'io), e inutile dirlo, alla puroretaria bungaku (letteratura proletaria), che esaltava l'importanza di contenuti politici e sociali.

Nel movimento Kawabata non aveva una posizione dominante, tuttavia le posizioni moderniste dello Shinkankakuha, soprattutto per quanto riguarda le sperimentazioni linguistiche tese ad allargare le prospettive del romanzo giapponese, furono di vitale importanza nella formazione dello

stile dello scrittore.

L'opera principale con cui Kawabata diede un importante contributo alla teoretica dello Shinkankakuha è intitolata *Shinshin sakka no shinkeiko kaisetsu* (La nuova tendenza degli scrittori d'avanguardia), fu pubblicata nel 1925, e adduce argomenti a sostegno di nuove percezioni, nuovi canali di espressione e nuovo stile. Enfatizza inoltre l'importanza per lo scrittore delle percezioni sensoriali. Nel suo trattato Kawabata spesso elude molti rilevanti problemi legati al complesso tema delle nuove percezioni, tuttavia sottolinea molto chiaramente la necessità di un nuovo linguaggio che sostituisca quello esistente, definito da lui stesso un "linguaggio narrativo oggettivo e privo di vita". Spesso per descrivere il tipo di linguaggio auspicato dallo scrittore vengono usati termini come "dadaista", "freudiano", "di libera associazione", "soggettivo, intuitivo e sensuale".

Queste espressioni non vengono definite e spiegate approfonditamente, tuttavia inserite nel contesto del trattato di Kawabata suggeriscono l'esigenza di un determinato stile. Il suo obiettivo era creare un linguaggio che riflettesse in maniera molto immediata i pensieri umani allo stato grezzo, i sentimenti, le esperienze sensoriali.

L'uso di frasi sintatticamente complete veniva ridotto, in favore di una modalità secondo cui l'autore o i personaggi potevano parlare attraverso dei frammenti, che non solo ritraevano più direttamente il punto di vista dell'autore su una determinata situazione, ma anche permettevano al lettore di avere un'immagine più ampia dei personaggi e del contesto in cui sono inseriti. In questo tipo di linguaggio, chi vede non è separato dall'oggetto che viene visto, e il parlante non è separato da ciò che viene detto. Per spiegare questo punto, Kawabata adduce due frasi: "I miei occhi erano rose rosse", e "I miei occhi videro delle rose rosse", tuttavia senza chiarire la questione. Ma il concetto si basava sul fatto che il lettore potesse entrare con immediatezza nel sentimento o nella sensazione che l'autore voleva trasmettere. Inoltre secondo le parole del già citato Kataoka Teppei, il lettore doveva avere la possibilità di ritrovare la sua individualità a discapito del linguaggio "generale, comune e pubblico" che normalmente creava le

restrizioni al lato più individuale e particolare di ognuno.

D'altra parte, l'originalità di una particolare espressione, nonché la sua inusualità, non garantiva sempre la sua efficacia sul piano della percezione immediata. C'era infatti una certa apparente vaghezza nello Shinkankakuha, che si può tuttavia capire, visto che queste tematiche emersero nel 1920, quando anche i dadaisti e altri movimenti di avanguardia muovevano i primi passi verso fondamentali cambiamenti nello stile letterario.

Un fatto un po' curioso riguardante lo Shinkankakuha è che i suoi esponenti erano fermamente convinti che le teorie alla base del loro movimento fossero in origine occidentali. Inoltre sostenevano che la modernizzazione del romanzo doveva passare per forza per una sua occidentalizzazione.

Kawabata, insieme alle altre importanti figure della Scuola della Nuova Sensibilità, rielaborarono teorie lette in riviste europee ed americane, senza dare grande importanza a concetti che erano già presenti nella tradizione giapponese dello haiku e dello waka, in cui troviamo appunto l'arte dell'evocazione, della giustapposizione, così ben radicate nella sensibilità orientale, alogica e intuitiva, e inoltre la potenza dell'immagine e la sintesi, qualità proprie di queste forme poetiche. Erano quindi già presenti gli elementi necessari al rinnovamento della prosa convenzionale, e non si sarebbero dovuti apportare cambiamenti al giapponese idiomatizzato. Se gli esponenti dello Shinkankakuha avessero letto le opere di Ezra Pound o Ernest Fenollosa, che era vissuto in Giappone per 15 anni verso la fine del secolo, avrebbero appreso che ciò che i surrealisti europei stavano cercando, esisteva già nel loro metodo poetico indigeno, quello dello haiku e dello waka, nonché nella stessa forma ideografica. A mio modesto parere, senza dilungarmi poiché questo non è un trattato che ha pretese di approfondire le letterature comparate, si potrebbe citare anche un capolavoro della letteratura giapponese classica come le *Note del Guanciale* di Sē Shonagon, per affermare che la rottura della forma classica del romanzo con una trama, e invece la presenza di annotazioni e riflessioni senza un ordine cronologico o una struttura precisa, anticipavano già le libertà che si presero James Joyce e Virginia Woolf con il flusso di coscienza e il monologo

interiore, anche se naturalmente si tratta di forme molto diverse. Anche la struttura stessa dell' *e-maki*, rotolo dell'epoca classica che conteneva opere letterarie con relative immagini, aveva la forma di due lembi che appunto non rappresentavano, come in un libro, la classica struttura che implicava un inizio e una fine, bensì lasciavano al lettore la possibilità di aprirlo in punti diversi, scardinando così la forma comune in occidente di un'opera con una struttura più rigida e definita.

Kawabata è sicuramente un originale innovatore e al tempo stesso un amante delle tradizioni nazionali; resta comunque il suo parere sulla direzione che all'epoca stava prendendo la letteratura giapponese, cioè che si andava verso una modernizzazione che implicava la nascita di nuove correnti, come il naturalismo, la letteratura proletaria, il surrealismo, cioè un corso simile a quello che stava prendendo la letteratura europea.

Al decennio seguente a questo manifesto che potremmo definire "modernista", appartengono alcune opere che hanno un forte legame con la Scuola della Nuova Sensibilità. Si tratta di racconti e opere più lunghe come *Bara no yurei* (Il fantasma della rosa), del 1927, *Asukusa kurenai dan* (La banda rossa di Asakusa), scritto negli anni 1929 e 1930, *Suishō gensō* (Immagini di cristallo), del 1931, e i *Tenohira no shōsetsu* (Racconti in un palmo di mano), scritti tra il 1922 e il 1950. In "Immagini di cristallo" troviamo un lungo monologo interiore, che potremmo accomunare ad esempi occidentali come *Mrs Dalloway* e all' *Ulisse* rispettivamente di Virginia Woolf e James Joyce di cui sopra, anche se quest'opera presenta caratteristiche diverse, per inciso emergono molto di più il pathos e il senso estetico di Kawabata, e oserei dire che si tratta di uno stile un po' più complesso con un ritmo spesso più serrato che privilegia anche una sorta di apparizioni e sensazioni piuttosto che semplicemente seguire un flusso di pensieri.

Ne *La banda rossa di Asakusa* troviamo un linguaggio spesso caratterizzato da costruzioni asintattiche; nei racconti in miniatura che furono poi raccolti sotto il titolo di *Tenohira no shōsetsu* troviamo un largo uso di immagini e anche qui uno sconvolgimento della sintassi

tradizionale.

In tutte queste opere troviamo temi e ambientazioni moderne. I personaggi sono inseriti in un ambiente urbano e hanno spesso uno stile di vita occidentale. Per citare un esempio, il personaggio della moglie in “*Immagini di cristallo*“ si trova in gran parte del racconto in una stanza occidentale, con mobili occidentali, e siede alla sua specchiera togliendosi lo smalto e guardando verso l’esterno.

Il suo flusso di coscienza potrebbe essere quello di una donna europea, e il racconto, visti i suoi riferimenti, è decisamente cosmopolita.

Tuttavia, il concetto di cosmopolita è piuttosto legato alla cultura occidentale. E Kawabata immette numerosi riferimenti al modo di vivere occidentale; tuttavia i suoi personaggi, se osservati dal punto di vista della loro sfera emozionale, sono giapponesi. Nel caso di *Immagini di cristallo*, il personaggio della moglie viene posto in un contesto di tensione tra i suoi interessi medici e le sue fantasie sessuali, tensione che è palpabile e viene suscitata nel lettore anche attraverso accostamenti insoliti e quasi stridenti, ritmo serrato delle immagini e scelte di queste ultime dettate da una sensibilità piuttosto cupa e sotterranea.

Questa situazione è piuttosto insolita per una donna giapponese di quel tempo, tuttavia se vediamo il personaggio inquadrato nella relazione con il marito, ci appare tipicamente giapponese. Mi riferisco soprattutto all’atteggiamento di lei verso il consorte, che ci appare piuttosto morboso, pieno di sfumature, e come nel classico tratto di Kawabata, viene suggerito senza essere svelato completamente. Non è volutamente chiaro infatti il sottile gioco tra i due: di volta in volta si dipana e si interrompe in un susseguirsi di immagini che mostrano lo sdegno di lei, che spesso si stempera in una silenziosa insofferenza. Questi sentimenti vengono accostati con maestria in un equilibrio di momenti di apparente calma e altri di angoscia, in un turbinio di passaggi in cui il lettore viene trascinato e dove i flash fanno da protagonisti.

Il personaggio del marito, che ci appare piuttosto freddo e la cui caratterizzazione è legata alla sua professione, è solo un contorno all’universo emotivo di lei, che fa da protagonista seduta alla sua specchiera. Potremmo affermare che il personaggio di lui resta in ombra e meno

caratterizzato, quasi fosse in funzione di lei, come un perno un po' sterile da cui scaturisce la potenza espressiva di lei. E' attornata dagli agi e dalle comodità tipiche della vita moderna, ma la varietà di emozioni che mostra nell'affrontare le diverse situazioni, pur essendo queste ultime dei normali eventi della vita quotidiana, ci rivela una donna che probabilmente non trova la massima espressione di se' nel ruolo in cui è inserita. Si avverte nelle immagini che ci vengono presentate, fatte di oggetti piccoli e sterili come quelli medici, quasi un senso di sottile frustrazione. Ella è in un certo modo inserita in questo contesto con una sorta di latente inconsapevolezza mista a scarsa forza di volontà, ma in ogni caso spontaneamente vive ogni momento della sua vita con grande intensità e, perché no, creando anche un suo universo emotivo nei cui meandri non sempre il marito può penetrare. Qui si fa strada una sfumatura del carattere di lei, cioè la sua indipendenza, che potremmo attribuire alla volontà di Kawabata di creare un personaggio abbastanza moderno. Tuttavia questa è solo una mia ipotesi, e può apparire anche poco sostenibile se si considera che comunque la società giapponese era anticamente, in particolar modo nel periodo Heian, matriarcale.

Quindi è difficile definire l'indipendenza di un personaggio femminile, perché è molto labile il confine tra quanto esso sia intriso di caratteristiche appartenenti al passato, oppure di nuove sfumature acquisite dai cambiamenti in atto nella società moderna. Non è facile capire cosa Kawabata voleva mettere in evidenza maggiormente in questo caso. A mio parere in questo disegno psicologico modernità e tradizioni giapponesi coabitano in uno splendido equilibrio.

C'è sicuramente un intento da parte dell'autore di arricchire il personaggio con elementi tratti da modelli occidentali, ma il grande spazio, l'importanza data ai personaggi femminili e la maestria nella loro caratterizzazione, che troviamo in tutte le opere di Kawabata, dipende sicuramente dall'influenza che hanno avuto sullo scrittore opere come *Genji monogatari* [Storia di Genji, il principe splendente], di Murasaki Shikibu, in cui troviamo una grande varietà di figure femminili e un'indiscutibile raffinatezza nel definire le loro ora umbratili e ora vivide personalità.

Inoltre c'è l'innata predisposizione di Kawabata a creare dei personaggi femminili in modo eclettico

e la sua ben nota profonda conoscenza della psicologia femminile, che va di pari passo con la sensibilità che fa sempre da protagonista in questi ritratti di donne. Lo scrittore accoglie, ammira, contempla senza invadere, atteggiamento che potremmo sintetizzare con quell'immagine di *Izu no odoriko* [La ballerina di Izu], in cui lei si staglia nuda davanti a lui, nella sua perfezione e inafferrabilità adolescenziale, e lui resta come incantato, quasi sopraffatto da una creatura ideale e superiore a lui, in cui perdersi all'infinito.

La donna per Kawabata è fonte incessante di immagini sensuali. Lui stesso la paragona alla ceramica, in una sorta di enfasi in cui la pelle della donna quasi si confonde con la liscia superficie di una ceramica, perfetta nella sua purezza e nella sua grana sottile.

Nel racconto breve *Yowaki utsuwa* (Vaso delicato), appartenente ai *Tenohira no shōsetsu* (Racconti in un palmo di mano), in particolare alla raccolta *Kanjō sōshoku* (Suggerzioni e artifici), la donna viene paragonata a un vaso delicato, più che altro dal punto di vista psicologico che non ponendo l'accento sulla sensualità; al centro del racconto c'è l'immagine onirica della dea Kannon che raccoglie i cocci della sua stessa statua che si è frantumata, successivamente, nella parte finale del racconto l'io narrante riflette sulla fragilità delle giovani donne e di come esse stesse, nell'atto di amare, si frantumino.

L'immagine della porcellana viene quindi usata per rappresentare la fragile psiche della donna. Il racconto è di stampo onirico, con una parte finale in cui il narratore fa delle considerazioni sul sogno descritto.

Sembra che questo racconto, come anche *Hi ni yuku kanojo* (La mia donna alle fiamme), *Shashin* (La fotografia) e *Amagasa* (L'ombrello), sia riferito a uno degli amori giovanili di Kawabata, una ragazza di sedici anni con cui lo scrittore fu fidanzato per un breve periodo. *Hi ni yuku kanojo* (La mia donna alle fiamme), è un breve racconto in cui il protagonista e narratore ci presenta inizialmente una serie di immagini, tutte legate al fuoco e alla sua potenza trasformatrice. Il lettore viene immerso in un paesaggio in cui domina il silenzio, quasi a richiamare lo stato d'animo del narratore, la sua solitudine e un sottile senso di paura e precarietà. Non si tratta

affatto di un silenzio calmo, quanto piuttosto pesante e pieno di turbamento, anche se tuttavia statico.

In questo paesaggio l'occhio si perde in immagini ora calme e immobili, ora dinamiche e paurose, per introdurre l'immagine principale del racconto, ossia un villaggio in fiamme. Quando il narratore annuncia l'arrivo di lei, la sua amata, si ha ancora un contrasto di immagini. Nonostante il lettore immagini il caos dell'incendio nel borgo, allorchè appare lei, il narratore descrive la situazione nonché i propri sentimenti, come "un mondo misteriosamente senza suono". La scena precipita così in un'atmosfera irreali, in cui risalta l'immagine di lei che discende il pendio. Lei si dirige verso le fiamme, forse senza un motivo apparente, e dimostra di non seguire i consigli di lui e di disinteressarsi a lui, nel dialogo "mentale" immediatamente successivo. La brevità dei discorsi di lei e la sua freddezza la fanno apparire pervasa da uno stato d'animo quasi ipnotico, sicuramente distaccato dalla realtà. Questo personaggio rappresenta i recessi della mente, l'inconscio, il mistero, l'imperscrutabile, nonché l'ingovernabile, come lo è anche il fuoco.

Lei è anche strettamente legata all'immagine del fuoco, del divenire, della potenza, e anche titolo sono in evidenza lei e il fuoco. Lui, che sente e al tempo stesso comunica l'atmosfera di silenzio, è invece come statico e solamente spettatore delle azioni di lei. Si nota anche qui, come altre volte ricorre in Kawabata, come la donna sia quasi immaginata, preponderante, splendente, ricca di una miriade di aspetti, mentre l'uomo ne resta affascinato e rimane solo e vive come in funzione di lei, che è avvolta dal mistero.

Come è tipico di Kawabata, volutamente non viene svelata completamente la volontà di questa donna. Lo stesso io narrante, che da questo sogno si risveglia con una lacrima che gli riga il viso, si ripiega su se stesso analizzando i propri sentimenti per lei e ammettendo che i sentimenti di lei sono qualcosa che vive unicamente dentro di lui. Alla fine egli viene colto da un senso di vuoto.

Naturalmente non si tratta del concetto di vuoto occidentale, caratterizzato per lo più da nichilismo; si tratta piuttosto di un vuoto che non ha connotati né positivi né negativi. Troviamo un'immagine

simile anche alla fine di *Izu no odoriko* [La ballerina di Izu]. Si parla sempre di un senso di vuoto, che però è piuttosto pienezza, una sorta di fusione, di perdersi nella bellezza, nella profusione di sentimenti e nell'infinità di sensazioni provate in un unico momento. Si avverte qualcosa di molto simile ad un picco di lirismo, tuttavia con un sottofondo di profonda calma.

Certamente le due situazioni nei due diversi racconti presentano delle differenze, prima di tutto perché chiudono racconti di lunghezza e forma diversa: il primo brevissimo e vicino al componimento poetico, il secondo un po' più lungo, un po' più esplicito e descrittivo. Inoltre lo sviluppo delle due storie è diverso. In *La mia donna alle fiamme* il senso di vuoto va a completare lo stato d'animo del protagonista che già viene descritto in precedenza come triste e un po' sconfitto innanzi all'impossibilità di essere sentimentalmente corrisposto dalla protagonista femminile. In parte la frase finale è un continuum dei sentimenti esposti in precedenza, e in parte porta con sé un

Nel caso di *Izu no odoriko*, i sentimenti evocati in precedenza sono spesso stupore, felicità, che scaturiscono dalla vivacità della vita dei ballerini girovaghi che inevitabilmente irrompe nella solitudine del protagonista, unitosi a loro per un breve viaggio. C'è poi l'importante figura della giovane ballerina di cui il protagonista è innamorato, che rappresenta l'irraggiungibile, nella sua perfezione e nella sua bellezza adolescenziale, che la rendono intoccabile e inafferrabile.

Lui, rapito dal suo innocente fascino, viene sconvolto da una varietà di sentimenti. Ed è ancora la donna che determina l'uomo, la donna che irrompe, trasgredisce, inventa, trasforma.

Il finale è una sorta di catarsi, o forse la nota finale di una sinfonia che ci ha trasportato nei sentimenti e nelle emozioni più disparate.

Secondo capitolo

Nell'analizzare lo stile di Kawabata Yasunari si riscontrano evidenti radici nel passato, come per esempio il debito verso classici del passato come la letteratura haikai e i classici come il *Genji Monogatari* (Storia di Genji, il principe splendente) da una parte, e la prolifica ed esplosiva spinta verso la sperimentazione e verso la modernità dall'altra.

Spesso Kawabata ha citato degli Haiku all'interno di romanzi, come in *Utsukushisa to kanashimi to* (Bellezza e tristezza):

Il vento del fiume porta
fino alle canne solitarie
la freschezza della sera

di Matsuo Basho, un frammento tratto da una composizione in prosa detto haibun, intitolato *Shijō kawara no suzumi* (Le ore fresche sul greto a Shijō).

Anche nel discorso del nobel, *Utsukushii Nihon to watashi* (La bellezza, il Giappone e io), esordisce con due poesie:

In primavera i fiori di ciliegio
in estate il cuculo
in autunno la luna
e in inverno la neve
limpida e gelida

Luna d'inverno
uscita dalle nubi
per tenermi compagnia
è penetrante il freddo del vento

è gelida la neve?

Scritte rispettivamente dal maestro zen Dogen, e dal monaco Myoe¹.

La stessa capacità di sintesi che mostra nei *Racconti in un palmo di mano*, rivela un amore di carattere estetico per questo tipo di componimenti, da cui scaturiscono questi piccoli gioielli la cui comunicatività verso il lettore è fatta di brevi immagini, quasi intraviste, fuggevoli, e un'implosione di significato data dall'uso di termini che esprimono direttamente una sensazione, e dall'alone di non detto che sempre permea il testo. Non è escluso inoltre da questo tipo di estetica letteraria, il cogliere un attimo, caratteristica dello Haiku.

A mio parere questo saldo perno nella letteratura buddhista dà alle opere di Kawabata una sorta di staticità contemporanea al dinamismo, che la differenzia di molto da opere come quelle di Joyce e della Woolf. In molte opere di Kawabata troviamo un tipo di sperimentazione molto simile a quella del flusso di coscienza e del monologo interiore. Quantomeno vi si coglie l'influsso della libera associazione. Tuttavia c'è una sfumatura molto diversa, in quanto ci si sente avvolti in una sorta di staticità, di immobilità. Mentre per esempio in *Mrs Dalloway* c'è un flusso di pensieri che è ora vivo, ora più calmo, poi ritorna a pensieri precedenti, esattamente ritraendo un monologo interiore, in Kawabata, per esempio in "Immagini di cristallo", le immagini sono più statiche, ferme, non c'è un preciso intento di ritrarre un flusso di pensieri, bensì un tipo di sperimentazione che va oltre ciò.

La fermezza è quella della meditazione, nonostante l'intensità dei sentimenti espressi. E l'intento è più che altro estetico, quello di studiare uno stile completamente nuovo.

Il tributo alla letteratura buddhista si può scorgere ovunque nella scrittura di Kawabata, da questo amore per le piccole cose e i dettagli, come in *Kurutta ippegi* (Una pagina folle), nel gesto della moglie, attenta e attirata da un piccolo bottone strappato alla giacca del marito:

¹ Cfr. *La bellezza del Giappone ed io*, da *Kawabata Romanzi e racconti* a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003 p.1237

Prima di uscire dalla stanza, tenta di appuntarsi ai capelli il bottone della sera prima, come se fosse un fermacapelli.

Il bottone rotola sul pavimento, più e più volte.

Le infermiere nel vedere ciò, ridono.

Poi da questo piccolo oggetto si apre al lettore un'immagine di grande poesia:

La moglie mima l'atto di truccarsi davanti a uno specchio immaginario.

Uno specchio si materializza sulla parete.

Vi appare riflessa l'immagine di lei nei giorni della sua bellezza.

La moglie esce dalla stanza.²

O ancora l'attenzione per una piccola e inosservata parte del corpo, ovvero un neo, nell'omonimo racconto, *Hokuro no tegami* (Il neo).

Questo solo per citare qualche esempio, riguardante l'amore per le piccole cose, che ad una sensibilità generalizzante potrebbero apparire di poca importanza, secondarie, per così dire, in ombra.

In quanto alla staticità contemporanea al dinamismo, di cui parlavo prima, effettivamente le immagini si susseguono velocemente, ma c'è in loro una insita fermezza, come se, paragonandole ad un suono, non vi si potesse che apporre il silenzio.

Kawabata elaborò uno stile senza eguali, se si pensa a questo suo tributo alle sue radici, e alla sua fantasiosa e ricca tensione allo sperimentare; in *Shinshin sakka no shinkeiko kaisetsu*

(Un'esposizione delle nuove tendenze dei nuovi scrittori), afferma:

«Al giorno d'oggi l'espressione “nuova sensibilità” è ormai inseparabile da espressioni come “nuovi scrittori” o “nuova era”. [...] E' necessario sviluppare una riflessione senza precedenti sul posto che occupano le sensazioni nella vita degli uomini, e applicare praticamente nel mondo della

² Cfr *Una pagina folle*, da *Kawabata Romanzi e racconti* a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003, p.1068

letteratura e nel mondo dell'arte questa nuova sensibilità»

Si rende così promotore di un nuovo movimento, un nuovo fermento, ed evidenzia la necessità di un forte rinnovamento nella letteratura.

L'elaborazione di un nuovo stile si fa strada così, tra influenze buddhiste, della letteratura classica, psicanalisi e rottura della sintassi tradizionale. Nasce così una scrittura molto originale, in cui l'innovazione non sta semplicemente nel seguire il pensiero in maniera grezza, ma è molto più ricco e libero; l'invenzione va oltre, trasmette al lettore delle sensazioni, e le immagini sono ferme, come tese al raggiungimento di una maggiore profondità, di una maggiore incisività, da una parte colpiscono, dall'altra sono esposte come per essere ammirate e contemplate.

Si tratta di una scrittura che a mio parere si potrebbe definire "pittorica", essendo il fine estetico, e visto l'amore e la dedizione che Kawabata mette nella scelta delle immagini, non solo per il loro potere evocativo, ma anche e soprattutto per la loro bellezza. I sentimenti e le sensazioni di cui il lettore si sente avvolto, ricordano quasi l'atmosfera che caratterizza l'entrata in un tempio buddhista. Non si tratta solo di un luogo di culto come capita per l'architettura sacra occidentale, quanto piuttosto di un luogo in cui la persona che vi entra e che vi si trattiene, è circondata da una profusione di immagini, colori, suoni, che tendono come a concretizzare il paradiso del Buddha, un mondo di raffinata sensualità, in cui il corpo non è separato dallo spirito bensì è esso stesso protagonista; sono importanti l'udito, l'olfatto, la vista, il tatto, come i pensieri che vengono alla mente spontanei e senza barriere logiche. E così anche la scrittura Kawabatiana, si fa veicolo di un contatto del lettore con la realtà dei sensi, con l'uso di termini e immagini in cui non solo la sintassi è scardinata, bensì l'invenzione dello scrittore arriva al lettore così com'è, diretta, trascendendo il significato tradizionale delle parole, e portando al lettore qualcosa di indefinito, libero, soggettivo; sensazioni e impressioni che a volte turbano, a volte commuovono, o ancora portano la mente ai livelli più eccelsi di piacere estetico.

Non è inoltre assolutamente avulso alla storia di Kawabata il forte legame dello scrittore con l'arte:

nel settembre del 1932, dopo la morte del pittore Koga Harue, scrive *Matsugo no me* (Gli occhi negli ultimi istanti), saggio riguardante il rapporto tra l'arte e la morte. Anche qui, volendo scorgere un inscindibile legame delle opere di Kawabata con il buddhismo, vediamo come egli sente un legame, oltre che di profonda amicizia con il pittore, con le sue opere, quando dice:

Koga ha certo tentato di inserire nella sua produzione lo spirito della cultura moderna occidentale, ma nel fondo del suo cuore fluiva sempre l'innocente melodia del buddhismo.[...] Questo antico canto infantile parla anche al mio cuore.³

La sua tensione verso l'arte, anche se in modo più indiretto, è testimoniata anche dal fatto che "Una pagina folle" era un progetto per una trasposizione cinematografica sperimentale, in cui il potere dell'immagine, oltretutto essendo un film muto e in bianco e nero, assume una posizione preminente. E non solo, anche altri romanzi e racconti si sono prestati splendidamente a trasposizioni cinematografiche, come *Tampopo*, *La banda scarlatta di Asakusa*, *Mille gru* (di cui esiste anche una trasposizione teatrale), e *Il lago*, la cui versione cinematografica è intitolata *Il lago delle donne*. L'importanza dell'immagine si confà quindi perfettamente alla forma cinematografica.

L'innovazione apportata da Kawabata va oltre le influenze della letteratura occidentale moderna anche nella sua influenza con il surrealismo. Un racconto che può esemplificare il particolare rapporto con le avanguardie storiche europee è *Kataude* (Il braccio), definito un racconto dalle influenze surrealiste.

Ma fino a che punto si può parlare di influenza surrealista, e fino a che punto di un'invenzione altra, che concerne piuttosto il formarsi di un'idea totalmente nuova, un uomo che rende proprio il braccio di una ragazza, e che lo porta con se' mentre esso vive una vita propria. Certamente

³ Cfr *Gli occhi negli ultimi istanti*, da *Kawabata Romanzi e racconti* a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori Milano, 2003, p.1219

l'impianto della storia deve molto al surrealismo, ma penso che in questa situazione che anima il racconto ci sia piuttosto l'intento dell'autore di trasportare il lettore in una situazione molto distante dalla realtà, che dà quasi un senso di straniamento, di alienazione. Ciò è legato probabilmente ad un sentimento che l'autore vuole comunicare, il sentirsi fragile e schiavo di questo suo desiderio e senso del possesso nei confronti del braccio della donna. Questo suo vagare, come perso, con il braccio nascosto nel soprabito, rivela la sua solitudine, il suo disorientamento, talmente tanta è la passione che lo trafigge e che lo rende piccolo e quasi impotente verso questo oggetto di adorazione feticistica. E il lettore è in una realtà altra, che evoca in lui gli stessi sentimenti, ma anche altri.

Forse un senso di disorientamento cupo, forse curiosità, forse un vago senso di repulsione..l'elenco potrebbe essere lunghissimo. Ed è naturalmente necessario dire che questo tipo di tecnica implica che l'immagine e la sensazione si completi nella mente del lettore.

E in questo racconto troviamo un altro tributo alla donna, il cui braccio è desoggettivizzato, ossia in un certo senso idealizzato, come posto in una posizione di superiorità. E' questa una tematica che ricorre, di mettere la donna al di sopra di tutto, come un'entità alta e intoccabile dall'uomo.

Il racconto si conclude con il braccio che rotola giù dal letto e il protagonista lo raccoglie e lo stringe a se' "come si stringe il proprio amato bimbo la cui vita si sta raggelando"⁴

La conclusione ha una nota cupa, ma come spesso troviamo nella poetica di Kawabata, c'è un senso di incompiutezza, ed egli stesso lascia incompiuti dei romanzi e li pubblica ugualmente; possiamo infatti considerare tale caratteristica in modo neutrale, non con l'accezione classica che si dà solitamente all'opera incompiuta. E' infatti una peculiarità della produzione Kawabatiana, un tratto imprescindibile dell'autore. Tipico anche di una sorta di leggerezza, di levità che caratterizza lo stile dell'autore.

Questo senso di alterità che caratterizza il racconto *Il braccio*, a mio parere si può trovare anche in *Nemureru bijo* (La casa delle belle addormentate). L'autore qui si sospinge verso un'idea estrema, quella di un uomo anziano che può solo osservare delle giovani fanciulle addormentate

⁴ Cfr *Il braccio*, da *Kawabata Romanzi e racconti* a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003, p.1204

artificialmente. L'idea è anche qui molto lontana dal reale, costruita abilmente con un'immaginazione che sconfinava nel turbamento, in lati angusti e non scoperti -segreti, inconfessabili- della mente umana. Ed è così che Kawabata sposta l'attenzione del lettore, la cattura, e la porta in un mondo misterioso, diverso. L'attenzione è così concentrata in un oggetto, che essendo così alieno rende la concentrazione più semplice, libera da ogni legame al logico e al reale, a briglia sciolta, libera di esplodere. L'autore in questo modo esprimendosi, dà come la possibilità anche al lettore di esprimersi, e in un certo modo di legarsi a lui.

Questo alone di diversità così estrema, è certamente terreno dell'interiorità dell'autore, ma è anche e soprattutto una forma di tensione. Rende l'immagine come inarrivabile, poco tangibile; non si tratta tuttavia di una tensione che appesantisce, quanto piuttosto di uno spazio vuoto, elemento che nell'arte giapponese prevale sul pieno, e al tempo stesso di un'indefinibile turbamento.

Se si parla di tensione, secondo me ciò ci potrebbe suggerire un collegamento, anche se forse pecca della soggettività della sottoscritta: perché non associare questa forma di tensione anche alla corrente artistica dell'espressionismo tedesco? Sicuramente il paragone è un po' indiretto, ma direi che oltre al vissuto dell'autore si possa addebitare questa sfumatura ad una delle caratteristiche salienti dell'arte tedesca espressionista.

Coglierei questa tensione per esempio nell'*Autoritratto* di Egon Schiele. Ecco una forma di trasmissione diretta di sensazioni e sentimenti, in una forma molto cupa e che evoca inevitabilmente turbamento, angst.

Se si analizza formalmente un'opera letteraria, nella fattispecie *Il braccio, La casa delle belle addormentate* o anche altre che non cito immediatamente, vi si coglie un aspetto appunto di tensione, paura, inquietudine, un lato di distanza, di freddezza, che si tramuta in sentimenti sconvolgenti.

O ancora se si pensa alla fragilità di quegli schizzi grafici in bianco e nero di nudi del suddetto

Schiele, come non si può non pensare a quel mignolo di donna nel racconto *Il braccio*:

Soltanto le flessuose dita di una ragazza potevano riuscirci, inarcare il dito a quel modo sarebbe stato impensabile per me, per le mie dure mani di uomo.

Il mignolo era piegato dalla giuntura ad angolo retto verso il dorso, e la seconda falange del dito, e poi la terza, erano tutte ugualmente piegate, così che il mignolo veniva a formare un quadrato, il cui ultimo lato era costituito dall'anulare.⁵

Questa minuzia di particolari, come nel preciso segno di Schiele, questi corpi distorti e tesi in forme che non sono le loro; segni di malattia, vedi la bruttezza dei nudi del pittore, e l'afflato di sofferenza con cui il braccio della ragazza afferra quello del protagonista.

Le visioni ricorrenti ci riportano ad un immaginario turbato, subdolo, sottile, quasi dei suggerimenti che si insinuano nei meandri della mente del lettore. Togliendogli il respiro.

⁵ Cfr. *Il braccio*, da *Kawabata Romanzi e racconti* a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003, pp.1199-1200

Terzo capitolo

I *Tenohira no shosetsu* (Racconti in un palmo di mano), di cui ho approfondito tematiche e stile già in precedenza, analizzandone alcuni (*Vaso delicato* e *La mia donna alle fiamme*), sono a mio parere un'opera che merita un capitolo a se' stante, vista l'originalità della forma scelta rispetto a tutto il resto della produzione, ed essendo il mio scopo di prendere in analisi la produzione breve di Kawabata.

Questa raccolta di racconti brevi si può dividere cronologicamente in tre periodi: centotrenta racconti scritti dal 1921 al 1935, diciannove scritti tra il 1944 e il 1942, e altri 17 tra il 1962 e il 1964.

Altresì si può fare una divisione tematica, che è quella che ci suggerisce lo stesso autore, ripartendo l'opera in cinque tipologie. Il primo è un filone che viene da egli stesso definito "bucolico", in cui troviamo richiami alla prima giovinezza, a pensieri allo stato grezzo, ambientazioni con forte valenza autobiografica e spontaneità, tra cui annoveriamo *Vent'anni*, o anche *In pieno sole*. Il secondo filone è caratterizzato piuttosto da una componente simbolista, che scorgiamo in modo più o meno evidente: tra questi, *L'indagine di una moglie*, *La mediazione del passero*. C'è poi un gruppo i cui racconti sono pervasi da un elemento erotico: *Onobu Jizō*, *Il porto*, *Il fiore bianco*. Un quarto gruppo è improntato a una forte istintualità, tra cui: *Vita vagabonda delle ballerine*, *L'anello*. Infine un gruppo in cui il tema è un distacco, un'emancipazione, come ne *Il mare* e *Le scarpette estive*.

Un filone a parte sarebbe anche quello onirico, in cui potremmo inserire *La mia donna alle fiamme*, *Neve* e *Serpenti*.

In questo breve spazio vorrei prendere in considerazione alcuni tra i racconti che mi hanno colpito di più, in relazione sia al mio interesse, sia agli spunti di analisi che suggeriscono, sia agli elementi che costituiscono, pur nella loro particolarità che risiede nella forma breve dei

Tenohira no shōsetsu, dei topoi letterari delle letteratura Kawabatiana.

Il racconto *Gasshō* (Mani giunte), si divide in tre paragrafi: nel primo l'io narrante è un uomo che in un susseguirsi di visioni e di rapportarsi all'ambiente circostante, si rapporta alla propria sposa. Il racconto si apre con la descrizione di un paesaggio che l'uomo vede dalla finestra: è una natura selvaggia e cupa, che lo spaventa. Spesso troviamo nelle opere di Kawabata la natura che spaventa l'uomo, è un'entità di cui egli è solo una piccola e infinitesimale parte, e da cui egli è spesso sovrastato.

Quando si girò nel letto, lo spavento lo gelò.⁶

La natura, come anche ne *La mia donna alle fiamme* di cui ho parlato precedentemente, è spesso sinonimo o veicolo di morte. Può esserlo più esplicitamente, come ne *La mia donna alle fiamme*, o più implicitamente, come qui all'inizio di *Mani giunte*. Non viene infatti rivelato cosa sia esattamente che spaventa l'uomo, ma la nostra immaginazione è come accompagnata dall'autore dall'immagine naturale a quella dell'uomo nel letto che l'ha appena vista.

Il leit motiv della morte c'è in molte fra le opere di Kawabata, ed è spesso correlata alla natura; essa è infatti veicolo di morte nel senso che rappresenta per l'uomo lo sconosciuto, il mistero, la grandezza, ed esprime sensazioni che sono un tutt'uno con le sensazioni dell'io narrante, esprimono in modo grande, vasto, indefinito, incommensurabile ciò che l'espressione umana sola non può fare. Con questo espediente narrativo, sapientemente studiato, vengono così amplificati i sentimenti dell'io narrante nel momento in cui l'attenzione viene spostata sull'elemento naturale, in cui lo sguardo vaga, si perde, ne viene avvolto.

Questa piccola immagine mi fa venire in mente un passo importante di *Yama no oto*, [Il suono della montagna], quello in cui il protagonista, l'anziano Shingo, in una serie di visioni naturali, si sente pervadere dalla paura e nel silenzio sente un suono, il suono della montagna. Naturalmente si tratta di opere diverse, tuttavia mostrano come la concezione della natura per

⁶ Cfr. *Mani giunte*, da *Racconti in un palmo di mano* a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.278

Kawabata sia tutt'altro che naïf. Vi troviamo altresì una spinta, una tensione narrativa, la natura è così una sorta di centro propulsore del vissuto che è invece dell'io narrante.

Successivamente vi sono altre visioni spettrali, come anche gli appare il lenzuolo bianco, o immagini che evocano una debolezza estrema, come il farsi scivolare tra le palme il piede del letto, fino a cadere in ginocchio. Quindi debolezza, tristezza, impotenza, prostrazione, la prostrazione dell'uomo di fronte alla morte, all'inesorabile, all'irreparabile, alla fine.

Ed è qui che la narrazione si apre, come improvvisamente, con il dialogo con la sposa, che lo supplica di non tenere le mani giunte, poiché è "quello che si fa con i morti". Poi si ritorna ad immagini naturali, e sembra tornare la tranquillità, da cui di nuovo nasce una frase di lei, che sembra quasi un po' ingenua, semplice, spontanea, rispetto alla solennità di lui, che azzarda un bacio:

Ti prego non farlo! Quando sono sveglia mi fai di queste cose, quando dormo mi tratti come una morta...⁷

Non ci è detto delle sensazioni di lui e lei, niente è descritto, non viene approfondito il disegno

psicologico dei personaggi. Infatti il lettore rimane quasi allibito da questa frase di lei, sembra quasi ci sia un pizzico di ironia, di leggerezza, di fronte alla pesantezza di lui. C'è una sorta di salto improvviso alle sensazioni di lei, che lei esplicita, quando per tutto il racconto l'attenzione è stata su di lui. Lei con il suo rifiuto lo annulla. E altrettanto di questo paragone del sonno alla morte (molto caro a Kawabata, come ne *La casa delle belle addormentate*), non ci viene detto molto. Viene quasi detto con tono ironico, ma sottende forse a una triste e angosciata realtà. C'è come un confine labile tra una semplice battuta e la crisi di un rapporto di coppia.

Kawabata ci porta spesso, come anche ne *Il suono della montagna* a situazioni in cui le

⁷ Cfr. *Mani giunte*, da *Racconti in un palmo di mano* a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.279

sensazione prevalenti sono quelle di angoscia e di terrore verso qualcosa di “altro” ma che al tempo stesso evoca in noi (come anche nel protagonista), sensazioni di familiarità. Al punto che ciò si può paragonare al concetto freudiano di Unheimlich, il perturbante. Il concetto è di solito riferito a scompensi derivati da sensazioni di alterità, forte estraneità verso qualcosa, e al tempo stesso familiarità, il che provoca uno choc. È di fatto relativo ad opere d’arte o vaste bellezze naturali. Infatti la vastità della natura è un tema ricorrente nella poetica Kawabatiana, e oltretutto viene vista oltre che per la sua potenza, da un punto di vista estetico.

L’elemento naturale, come in *Mani giunte*, serve spesso anche per introdurre il racconto, come per accompagnare il lettore in una determinata atmosfera, aprire un paesaggio che poi è di fatto un paesaggio interiore. E poi solitamente si addentra per gradi negli accadimenti, nei personaggi, nei dialoghi.

Nel secondo paragrafo del racconto troviamo un quadretto di nonno e nipote che non può non farci pensare a un riferimento autobiografico. Come Kawabata dopo aver perso tutta la sua famiglia visse per lungo tempo accanto al nonno, spesso descrittoci come un personaggio un po’ cupo, fervidamente dedito ai rituali buddhisti, qui troviamo un bambino che vive con il nonno, che è cieco. Il nipotino era caparbio, ma il nonno, per instillargli la disciplina, ricorreva all’abate del tempio, che gli incuteva in soggezione, e da qui nacque l’abitudine del bambino di porsi a mani giunte, in un gesto di purificazione.

Purificazione anche a quegli occhi del nonno, che non vedevano:
ecco un’immagine intensa, che con un minimo suggerimento rivela l’introversione di questo bambino; se il nonno non vedeva, il mondo era tutto suo, eppure considerava quel porsi a mani giunte un gesto di estrema importanza, segno di senso del dovere e abnegazione già in tenera età. E ciò ci mostra inoltre un mondo dietro a un gesto, ci fa capire il significato alto, pur essendo l’attore solo un bambino, del gesto che intitola il racconto.

Trovo significativa anche la frase: “Intanto, non avendo parenti stretti cresceva accudito da

molti, e contro molti peccava”. Essendoci introdotti altri particolari, possiamo inquadrare il personaggio del bambino come un personaggio più rotondo. Non abbiamo più solo il suo timore e la sua dedizione, ma anche un pizzico di malizia, nonché l’inesorabile solitudine (anche qui, un cenno autobiografico) di un bambino che non era cresciuto in una famiglia tradizionale.

E poi, con che tono Kawabata immette questa frase, in un contesto di austerità in cui si parlava della disciplina inculcata da nonno e abate? Sembra quasi con un pizzico di ironia, quasi simpatizzando per il bambino. Cambiando così bruscamente l’atmosfera, e riportandoci a quel senso di levità da cui mai si separa e che spesso finemente accosta ad atmosfere cupe.

Quel bambino descritto nel paragrafo non è altro che un flashback dell’infanzia del protagonista, che si chiude in maniera secca ma conclusiva, in cui l’autore scrive che con quel gesto il bambino “Credeva, in tal modo, di comunicare a ognuno il sentire che le sue parole non sapevano esternare”: anche questa può essere considerata una sfumatura del carattere dell’autore stesso che fa dello *Shinkankakuha* una sorta di manifesto del libero fluire di emozioni e sensazioni al di là delle parole. E ci dice altresì della forza del bambino che in un gesto privato comprime delle emozioni intense, che quasi surrealmente è convinto di comunicare agli altri. Nella mente del bambino (e dell’autore?) c’è come un collegamento al mondo, alla psiche altrui, che parte da un’implosione interna. C’è una sorta di parallissi, come ne troviamo molte nelle opere di Kawabata, e soprattutto nella produzione breve, in cui ci viene detto quel che prova il piccolo protagonista, e un salto ai sentimenti altrui, a cui lui si rivolge come in un rapporto di distanza-simbiosi, che però non è spiegato, amplificando così la potenza espressiva del bambino e del suo gesto.

Il terzo paragrafo si apre con un’immagine di splendida armonia e delicatezza: “L’ombra delle giovani paulonie”... i fiori di melograno che si aprono “come lumi” ... “aveva vibrato il raggio della luna nell’incontrare la terra”. Immagini di penombra e luce delicata, e un senso di armonia

tra la luna che con il suo raggio incontra la terra. L'opposto quindi della separazione, della solitudine e della sofferenza. Non c'è confusione, non c'è chaos, ci sono solo queste velature di luci che si posano, circondano, incontrano. Niente delle immagini cupe dell'inizio del racconto.

C'è un'ellissi piuttosto evidente, che lo diventa ancora di più quando il racconto si esplicita rivelando la situazione del marito, e successivamente quella della moglie. La situazione è di un'apparente calma, anche se una calma con un fondo di tensione. La moglie infatti se n'è andata dal vecchio amante, e il marito l'aspetta. Ed ecco la lontananza, lo spazio, la staticità:

...il suo udito si era fatto finissimo. Ora era in grado di sentire il fischiotto del capostazione alla fermata distante non meno di cento metri. Come pioggia lontana poteva ormai udire gli infiniti passi della gente. E con gli occhi della mente riusciva a vedere la moglie⁸

Nel vasto silenzio e nella calma e rassegnata solitudine udiamo solo rumori sottili, dalla natura splendente si passa al protagonista al centro con la sua solitudine e desolazione, solo nello spazio e nella folla, che però gli è indifferente, i cui passi sono come pioggia lontana. Si trova in uno spazio aperto, ma è come in una sorta di cappa di vetro, che è metafora del suo ideale spazio emotivo. Infatti poi il breve passaggio, come un tocco, come una pennellata, si chiude con l'immagine "gli occhi della mente", di grande intensità e comunicatività psicologica. E' sogno o realtà?

Poi, con un'altra parallissi si passa alla realtà, al dialogo tra lui e la moglie che è apparsa, è tornata. Nel suddetto dialogo, delicato quanto ricchissimo, si passa da sfumature di indifferenza della moglie, a inaspettate manifestazioni di freddezza del marito, sgomento e disillusione della moglie, alle premure di quest'ultimo, che sapeva addirittura a che ora ella sarebbe tornata, e al momento decisivo in cui lei, dopo aver citato un altro episodio (la notte delle nozze) in cui lui si

⁸ Cfr *Mani giunte*, da *Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.280

sarebbe messo a mani giunte, gli chiede perdono dicendo che non se ne sarebbe andata mai più.

La splendida conclusione, è con un effetto di sorpresa e di rovesciamento dell'intero racconto. Egli infatti:

“...per saggiare il suo potere, smania di mettersi con tutte le donne del mondo, e su di esse giungere le mani.”⁹

Qui, inaspettatamente irrompe la forza dell'uomo, fino a quel momento succube della moglie, che si trasforma in un potenziale seduttore e padrone di tutte le donne: levità? Crudeltà? Ironia?

L'uomo ora non ha più pietà: è un uomo piccolo o un uomo grande? Kawabata ci mostra la poliedricità infinita della figura umana, e la sua umanità, il suo contatto con la terra, la sua tangibilità, il suo volare stupefacente e al tempo stesso i suoi limiti, la sua allegria e il suo cuore di pietra, la sua piccolezza adorabile.

L'innumerabile varietà che troviamo in questa raccolta di racconti rende a volte difficile un'eventuale scelta di quali prendere maggiormente in considerazione. Qui di seguito ne prenderò in esame un altro, che oltre ad essere un piccolo gioiello, spicca per la diversità della forma scelta dall'autore. Si tratta di *Kenshō no tenshitachi* (Angeli del trucco). Per questo racconto Kawabata ha scelto la forma poetica; è infatti costituito da dieci brevi poesie, tra cui ne prenderò in esame alcune.

La forma è libera, sia per lunghezza che per lo schema dei versi, che non rientra in una quantità precisa di sillabe per verso. E' piuttosto, come spesso accade in quest'opera, una forma scelta individualmente, liberamente, e creativamente dall'autore.

La prima poesia, si intitola *Cromatismi*, infatti un leit motif del breve componimento è il colore. L'altro tema su cui la poesia è incentrata, è quello tanto caro all'autore, la donna.

⁹ Cfr. *Mani giunte*, da *Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.281

La poesia si apre con una frase che è come una ventata, caratterizzata da una sorta di velocità, un pensiero abbozzato come uno schizzo, un'apparizione e al contempo un'idea che improvvisamente sopraggiunge alla mente, al cuore. Una frase estemporanea che ci comunica un'emozione: "Niente a che vedere col colore d'un sogno adolescente"¹⁰.

Così il lettore è come tuffato in un'atmosfera, ma non violentemente, bensì con la consueta delicatezza Kawabatiana, senza premesse, senza orpelli, con sintetica ed elegante semplicità.

Si tratta quasi di una frase che induce a una domanda, a una curiosità, portando al lettore un'immagine immediata intrisa di mistero. L'autore non vuole rivelare proprio niente, e la frase sembra quasi la ripresa dopo un'interruzione brusca di un discorso precedente.

Le parole più in vista sono: colore, sogno e adolescente, che suggeriscono un'apertura all'insegna dell'etereo, dell'affabile, del nostalgico. E siamo quasi invitati da quest'immagine vivida e improvvisa. Poi subentra l'azione, e una sfumatura più cupa, meno fresca della frase d'apertura, ma che ugualmente suggerisce confusione: "pareva avessi smarrita l'anima", un'immagine forte, che dà più consistenza.

E in seguito, ecco la sensualità, quella dell'aculeo che trafigge il piede, ecco il sangue, la carne.

Dall'aleatorio – sogno, adolescente, anima – si passa al corporeo, ai sensi, e il nostro stato d'animo passa dalla leggerezza alla tristezza della sensualità che rapisce, dall'ammirazione silente al coinvolgimento.

Segue l'immagine della rugiada, e il ritmo si fa già meno serrato, lo sguardo del lettore si posa. Per poi arrivare alla calma, al respiro, allorchè lo sguardo del narratore si rivolge a larghe risaie. Tutt'a un tratto una breve frase, che ci richiama all'attenzione, alla concentrazione in un punto: "Ma non c'è più che una luce", breve e sintetica, come il punto stesso della luce. Ed ecco di nuovo la materia e il colore "una panca di bambù verde", e lei, la ragazza.

Il ritmo della poesia è eterogeneo, fatto di stacchi, immagini fisse e immagini dinamiche. Lo

¹⁰ Cfr. *Angeli del trucco*, da *Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.325

sguardo si allarga, poi si restringe. Vi troviamo anche frasi piuttosto lunghe per una poesia, ma non certo molli, anzi il ritmo è piuttosto vivace, in un'allegra sinfonia di colori. Ampi spazi separano le immagini.

Dopo l'apparizione calma e quasi spersonalizzata della ragazza, c'è un'ellissi, il tempo ritorna in mano al narratore, che ruba la grande zucca ai suoi piedi, dono per la panca. Anche questa è una frase che cela in sé un segreto, e lascia il lettore un po' spiazzato, e al tempo stesso lo affascina con un'immagine di estrema freschezza. E la ragazza si fa come un po' complice, incidendola, ma la ragazza è avvolta dal mistero, non ci è detto molto di lei, né cosa vi incide, né ella si esprime, rimanendo in un alone di delicatezza, di incompletezza, come è anche quello dell'adolescenza.

A questo punto i sentimenti del narratore si fanno incontenibili, nella varietà del ritmo concitato del breve componimento: vi è un'esclamazione sulla bellezza di quell'arancio della polpa di zucca...è come se il narratore ci lusingasse dicendoci qualcosa di sé, e il lettore entra in modo empatico nel suo sentimento, così gioiosamente espresso, quasi con esuberanza, dopo che la poesia era fatta solo di ombre, piccole cose, suggerimenti. Tutto ciò per mettere ancora in risalto la donna, ma stavolta la donna, non una ragazza, chiedendo se mai esista una donna di quell'arancio...la donna è così sognata, ammirata, anelata, idealizzata, astratta.

La conclusione, è una richiesta di perdono al dio dei colori per aver tanto amato le ragazze, e il componimento si conclude con un'estrema dolcezza, e un senso come di perdita in se stessi, umiltà, struggente amore per la vita e per l'amore stesso.

Il breve componimento *Paesaggi*, si presenta leggero come un soffio, uno schizzo, un'immagine intravista quasi come di passaggio, e come niente è casuale nell'opera di Kawabata, con la sua brevità e semplicità, sembra quasi stemperare la tensione dopo la complessità del componimento precedente, *Cromatismi*, sicuramente più complesso e più ricco di elementi.

La piccola poesia inizia con una frase un po' nostalgica, che potrebbe apparire un po' autoironica, e sicuramente ritrae la piccolezza dell'uomo e la vanità della vita:

“Tirato su in un paese di monti e prati, avevo scordato i monti e i prati”¹¹

L'elemento “i monti e i prati” viene ripetuto, ma in due momenti temporali diversi rispetto alla vita dell'io narrante, e in soprattutto in due atmosfere diverse; c'è un senso di contrapposizione, ecco che ripetendo quelle parole l'autore vi dà importanza, le usa per esprimere che ciò che domina l'io narrante sia qualcosa di inesorabile, qualcosa che non si può cambiare. Il che è altresì espresso dal ritmo che questa ripetizione dà all'ouverture della poesia. Si tratta tuttavia di un fondo di tristezza che però non è pesante, e cela anzi una levità (caratteristica a cui ho spesso accennato) che fa trasparire un'immagine di gioia, quella dei monti e dei prati. Come se l'io narrante fosse in un'intima e rassegnata contemplazione di ricordi di un tempo felice, ormai perduto.

Dopo questo inizio di calma un po' triste, ecco che appare all'improvviso lei, la donna di nuovo protagonista. L'autore la cita come se ne avesse già parlato prima, e la sua apparizione improvvisa la innalza subito a climax del componimento, lei è il personaggio che spicca violentemente, quasi ci fosse un bisogno di lei, nella piattezza e solitudine delle riflessioni individuali dell'io narrante. E ancora la solitudine, del protagonista che vaga lungo il torrente cercando uno scenario per una fotografia con lei. Uno scenario di “scogli acque macchie”: parole che si susseguono senza sintassi, senza un ordine, come a dare uno sfondo vorticoso di una natura lussureggiante, vista così proprio come in un afflato verso di lei, come ansioso verso l'amata, alla quale non desidera che dedicare un momento semplice, una foto con lei.

La frase di chiusura, come spesso capita nei componimenti di Kawabata, è come

¹¹ Cfr. *Angeli del trucco*, da *Racconti in un palmo di mano* a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Venezia, 2002, p.326

un'affermazione che chiude e riporta il lettore alla forma della parola scritta, dopo averlo trasportato in mondi fantasiosi, e in questo caso, è isolata dal resto, riporta il lettore con i piedi per terra, e l'io narrante conquista, chiudendo in una splendida sensazione di pace, la consapevolezza della bellezza di un paesaggio.

A seguire, la breve poesia *Medicine*. In questo componimento troviamo un ritmo serrato, con un inizio esplosivo, un'esclamazione ad alta voce: "La ragazza è stata venduta!". Subito dopo, ci chiediamo quanti siano i personaggi coinvolti, visto che l'autore si rivolge come se niente fosse a un altro personaggio, di cui niente è detto, ammonendolo di non esser venuto prima.

A questo punto si arriva al tema, le medicine, che la ragazza teneva strette, supponendo che sia stato il personaggio in precedenza ad avergliele date. Il tono è piuttosto fresco ed informale, e si ha la sensazione che tutto accada in fretta, e anche in una simpatica confusione. Come altrettanto simpatico e disimpegnato è il modo in cui l'autore parla della ragazza :

"Robusta com'è, influenze per tutte quelle medicine non le buscherà in tutta la vita."

Il tipo di scrittura non solo coinvolge il lettore, ma a tratti sembra quasi rivolgersi a lui, e molto direttamente, con chiarezza dirompente e comunicatività:

"Se le è portate via con ogni cura, sai."¹²

Anche qui troviamo un contrasto: un episodio di una ragazza venduta potrebbe essere qualcosa di negativo, eppure è trattato con una certa vividezza, senza giudicarlo. Tutto il componimento è pervaso da un'atmosfera colorata, semplice, nervosa.

Alla storia con lei è dedicata solamente una frase, in cui l'autore afferma che allorchè erano insieme entrambi avevano l'influenza. Quasi ad addurre una sfumatura di tenerezza a questa ragazza e all'eventuale rapporto con lei.

E concludendo, una frase che chiude la poesia nel dubbio:

¹² Cfr. *Angeli del trucco*, da *Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Marsilio, Milano, 2002, p.326

“Deve aver creduto che fossero medicine per l’influenza”

Come spesso succede nelle conclusioni Kawabatiane, il mistero ci avvolge. Quali medicine saranno state? E anche una sensazione malevola si fa strada sottile: le medicine, la cura, la malattia, la tensione tra la vita e la morte...ma lasciamole nel cassetto...

Quarto capitolo

In questo capitolo affronterò una traduzione critica del racconto *Shojo no inori* (La preghiera delle vergini).

Il racconto si apre con un breve dialogo, e subito dopo troviamo la descrizione del villaggio, fatta con brevi cenni, introdotta senza nessuna premessa, con un'aura di irrealtà, come se il villaggio fosse sospeso nel nulla. La gente prende a radunarsi sulla collina, presumendo di aver visto una lapide rotolare giù, presagendo così una maledizione. Anche l'io narrante si unisce a loro.

Come atto di purificazione radunano le vergini che vengono esortate a ridere per esorcizzare il presagio di una disgrazia. Dal silenzio e dalla suspense precedenti, in cui la scena viene dipinta solo con piccoli tocchi, lasciando il lettore con un senso di perplessità, come se la sensazione dominante fosse l'ignoto, si passa alla scena dominante, chiara e diretta: le vergini che ridono a squarcia gola, uno degli abitanti appicca il fuoco al cimitero, e le vergini, a cui si unisce l'io narrante, girano ridendo attorno alla fiamma. Dall'immobilità si passa improvvisamente all'azione, dal pensiero indagatore alla passione spontanea e violenta. Sembra quasi catartico. La fiamma viene descritta come una "lingua demoniaca", quasi a dipingere la scena come un cerimoniale. Più avanti la scena si svolge in maniera centrifuga: dalla prima azione che è carica di tensione, a tutte le altre azioni delle vergini, stemperandosi in dettagli che le riguardano:

"I loro occhi presero misteriosamente a luccicare"

"mostrando selvaggiamente i denti bianchi "

Così a delle giovani ragazze si attribuisce forza e al contempo grazia.

L'attenzione si sposta anche agli abitanti che partecipano emotivamente, e così anche l'io narrante.

Il racconto si conclude con un dettaglio casuale, che riporta l'atmosfera alla calma: il pettine di una vergine che cade, come una foglia che si posa a terra, e l'obi sciolto di una vergine che fa inciampare un'altra, e di nuovo le fiamme. Notiamo come la chiarezza della scena madre, la musicalità, la forza, ritorna di nuovo all'ombra, al non detto, alla casualità.

Dopo questa premessa volta a introdurre il racconto, segue la traduzione.

La preghiera delle vergini

“Visto?”

“Visto.”

“Visto?”

“Visto.”

Ripetendosi l'un l'altro la stessa cosa, gli abitanti del villaggio vennero con visi ansiosi dai campi e dalla montagna, radunandosi sulla strada principale.

Il fatto che tanti paesani che lavoravano qua e là nei campi e in montagna così numerosamente, come se fossero d'accordo, guardassero nello stesso istante e nella stessa direzione, era certamente una meraviglia.

Tuttavia, sembra che chiunque avesse sentito lo stesso brivido.

Questo villaggio è una valle circolare. Al centro della valle c'è una collina. Un torrente scorre circondando la collina.

Sulla collina c'è il cimitero del villaggio.

Sembra che la gente del villaggio da un po' ovunque abbia visto rotolare giù dalla collina una lapide come uno spirito bianco.

Se si fosse trattato di uno o due, si sarebbe potuto chiarire e ridere come se fosse stata un'allucinazione, ma non si può credere che una tale folla abbia avuto la stessa visione nello stesso momento. Allora anch'io mi aggregai al gruppo degli abitanti del villaggio, e mi incamminai per un'indagine della collina.

Prima cerchiamo in ogni angolo ai piedi della collina e ai lati, ma la lapide non è caduta da nessuna parte.

Allora saliamo sul colle ed esaminiamo le tombe ad una ad una, ma le lapidi sono tutte uguali e silenziose.

Gli abitanti del villaggio, di nuovo con visi ansiosi, si scambiarono uno sguardo,

“Visto?”

“Visto.”

“Visto?”

“Visto.”

Così dicendo, mentre si dicevano la stessa cosa, scesero il colle come fuggendo dal cimitero.

Furono tutti della stessa opinione.

“Ciò non può che essere qualcosa di maligno, un cattivo presagio che accadrà al villaggio. Non può che essere la collera di un dio, di un demone, o di un morto. Per mettere in fuga lo spettro vendicativo ci vuole una preghiera. Bisogna purificare il cimitero.”

Gli abitanti del villaggio radunarono le vergini del villaggio.

Così, prima che il giorno sbiadisse, i paesani presero delle ragazze di diciassette e diciotto anni, e in un unico gruppo andarono su per il colle. Anch'io naturalmente mi confusi tra loro.

Una volta che le vergini si furono allineate al centro del cimitero, davanti a esse un anziano dai capelli bianchi recitò grave:

“O pure vergini, ridete fino a scoppiare. Ridete, ridete, ridete fino a esorcizzare la disgrazia del villaggio.”

Così l'anziano intonò:

“Uahahahaha...”

Le sane vergini di montagna tutte d'un colpo iniziarono a ridere.

“Hahaha...”

“Hahaha...”

“Hahaha...”

Anch'io che ero lì a bocca aperta davanti a tutta quella esaltazione, senza difficoltà finii per lasciarmi andare alle risate che agitavano la vallata e mi unii alle voci.

“Uahahaha...”

Un abitante del villaggio appiccò il fuoco all'erba secca del cimitero.

Come una lingua demoniaca tutto attorno al fuoco, le vergini tenendosi la pancia, contorcendo e agitando i capelli e crollando su se stesse, giravano ridendo. Una volta asciugatesi le lacrime delle prime risate, quegli occhi misteriosamente divennero luccicanti. Tempeste su tempeste di risate, al punto che si pensava che la forza dell'umanità avrebbe distrutto la terra.

Le ragazze danzavano come impazzite e mostravano selvaggiamente i denti bianchi. Come un ballo selvaggio e stranissimo.

Così, il cuore degli abitanti del villaggio che rideva fino ad essere in fin di vita, ora è luminoso come il sole; all'improvviso smettendo di ridere, mi inginocchio sulla tomba dove brilla l'erba secca che brucia.

“O dei, sono purificato.”

Tuttavia quella voce era una voce di risata talmente alta che il mio cuore non poteva sentirla.

Gli abitanti del villaggio erano in armonia con la voce delle ragazze, e la collina fluttuava alzandosi in un'onda di risate.

“Uahahahaha...”

“Ahahahahaha...”

“Uahahahaha...”

“Ahahahahaha...”

Il pettine caduto di una ragazza fece inciampare e cadere un'altra ragazza, e dall'orlo di questo divamparono le fiamme.

Nel procedere con la traduzione, mi sono chiesta innanzitutto che registro linguistico usare per questo tipo di opera, e mi sono basata su cosa l'opera nel suo complesso emanasse: semplicità, intimismo, delicatezza, umiltà, musicalità. Trovo che generalmente nei *Tenohira no shōsetsu* sia più confacente all'opera utilizzare termini il meno possibile aulici e formali, poiché l'opera non ambisce ad essere un'opera "alta"; come sappiamo già da Kawabata stesso, cioè egli in gioventù, invece di scrivere delle poesie, scrisse questi racconti. Da ciò possiamo dedurre che quest'ultima sia un'opera che lo scrittore sentiva come sua più di qualunque altra, di conseguenza, per riflettere maggiormente il sentimento di fondo con cui è stata scritta, trovo più opportuno usare tra tanti termini, quelli più semplici e immediati, piuttosto che costruire periodi monumentali e altisonanti.

Proprio perché l'opera era rivolta prima a sé che ad un pubblico, è da prediligere un linguaggio più umile, poiché non è così evidente un fine comunicativo rivolto ad un pubblico di lettori come in altre opere, ossia non c'è in primis una volontà di ottenere un determinato effetto sulla mente del lettore, quanto piuttosto la volontà di esprimere qualcosa.. Non c'è costruzione, c'è piuttosto spontaneità. Questo non esclude che gli espedienti letterari di Kawabata siano ricchi di effetti, ma l'opera in questione resta a mio avviso esente da un linguaggio sofisticato e altisonante. Non era lo scopo di Kawabata fare le cose in grande, quanto piuttosto comporre tanti piccoli racconti da ammirare come tanti piccoli gioielli, da scoprire e da cui farsi affascinare, e capire così l'ineffabilità di un momento, la bellezza e la peculiarità di un episodio, la nostalgia di un attimo che non ritornerà più.

Si apre quindi l'esigenza per il traduttore di valorizzare il linguaggio Kawabatiano usando termini che spesso abbiano una carica visiva, in modo da rendere quei piccoli tocchi pittorici con cui l'autore costruisce le immagini. Inoltre, fermo restando che una costante dello stile di Kawabata sia l'essere indiretto, si pone l'esigenza di non appesantire la scorrevolezza dei periodi usando un lessico abbastanza semplice e diretto, in modo da veicolare meglio le emozioni, che fanno da protagoniste in questi racconti. Di certo una frase in cui ogni termine sia pregnante di significato, rallenterebbe le percezioni emotive del lettore, che sarebbe obbligato altresì a soffermarsi, o

comunque un'eccessiva interpretatività del traduttore tradirebbe il fine dell'autore e il sentimento da cui è nata quest'opera.

A mio avviso nel tradurre i vari termini, non si deve incorrere nell'errore di portare un significato "altro", senza farsi prendere dalla smania di dire qualcosa, bensì porsi in un atteggiamento di ascolto; solo in tal modo si otterrà una traduzione più adeguata.

Personalmente sono sempre dell'opinione di tradurre in modo il più possibile fedele al testo, anche a costo di rinunciare ad espressioni o giri di parole che risulterebbero più eleganti. Non è compito del traduttore fare un suo personale esercizio di stile, bensì offrire una traduzione che abbia veridicità e sia aderente al testo originale. Deve cioè far parlare il testo, non parlare lui stesso.

Addentrandosi più nel merito del racconto *Shojo no inori*, la sua particolarità è di raccontare un fatto accaduto in un villaggio e un rito svoltosi nel suddetto. L'argomento si circoscrive abbastanza facilmente (ciò non si può dire per altri racconti), e di conseguenza mi sono posta la questione su che tipo di lessico usare nel frangente del suddetto argomento. A mio avviso, per ciò che riguarda i fatti accaduti, è più opportuno usare un linguaggio molto semplice e comune, in modo da non sovraccaricare quella che deve essere un'introduzione con della suspense, che però al tempo stesso è caratterizzato da una sorta di genericità: si tratta di un villaggio di cui non sappiamo niente, come ce ne sono tanti, e tantomeno sappiamo niente degli abitanti. Proprio questa genericità disorienta un po' il lettore, che sente un senso di estraneità, di mistero. Sta quindi a noi nella traduzione mantenere quella semplicità, quel linguaggio quasi scarno che mostra al lettore un setting piuttosto sintetico e descritto molto brevemente, e altresì degli avvenimenti che hanno un che di improvviso, senza premesse. La traduzione dev'essere quindi tangibile, solo per fare un esempio: "fuanna kao", per me dev'essere tradotto con "visi ansiosi", essendo il significato primario di fuan, ansia, è senza dubbio quel termine il più adatto a veicolare quel sentimento e a renderne partecipe il lettore, in maniera diretta e forte. Quasi a fargli percepire l'ansia di quei volti, come mettendolo in un senso di all'erta.

Inoltre altrettanto scarno dev'essere il breve dialogo che apre il racconto. "Mita" significa prima di tutto "visto", e non c'è altro da aggiungere visto che il dialogo in questione non dice nulla, anzi, fa piuttosto presagire. Quando si è presi dalla paura non si ha certo tempo di dilungarsi in preamboli. E ancora, la volontà dell'autore è di dare un'unicità a quel dialogo, a isolarlo, quindi quale migliore traduzione della suddetta: quelle poche semplici parole hanno una particolare importanza. Infatti spiccano nell'ambito del testo, e contribuiscono al ritmo e al risalto tra le immagini, nella fattispecie quelle descrittive e le parti di dialogo.

Per ciò che riguarda la descrizione del villaggio, e l'inizio del racconto, ho scelto di nuovo un linguaggio semplice, al fine di rendere la sensazione di suspense, e altresì di isolamento. Le immagini infatti sono come isolate, sono immagini che creano un ritmo, prima, le sensazioni degli abitanti, poi la descrizione del villaggio: c'è un distacco tra di esse e anche tra le immagini successive, come se fossero immagini isolate le une dalle altre. Sono immagini intrise da un alone di paura, come se il lettore venisse coinvolto dalla sensazione di paura di cui le suddette sono permeate, quasi come se ci fosse un'identità tra l'atmosfera, le sensazioni dei personaggi e ciò che il lettore percepisce.

Successivamente, con il procedere degli eventi e della suspense, ho scelto un linguaggio realista per rendere il sentore di paura che avvolge gli eventi.

Allorchè la suspense si stempera, ho usato un lessico chiaro e semplice, in modo da accompagnare lo scorrere degli eventi.

Per ciò che riguarda le parole degli abitanti che seguono, ho tradotto i termini "jin", "akuma", "shinin", rispettivamente come dio, demone, morto, in quanto sono termini difficili da tradurre senza incorrere in un tradimento del testo. Si tratta infatti di termini equivocabili in quanto di matrice religiosa. Penso infatti che "shinin" vada tradotto con morto poiché ha un campo semantico più confacente.

Si parla altrettanto di "spirito vendicativo", il termine che ho usato per rendere questa misteriosa entità. La vendetta è infatti un'ulteriore elemento che accresce la presenza del male, che è

indubbiamente uno degli elementi propulsori del leit motif di tensione e di morte del racconto stesso.

In quanto al periodo che in cui sono descritte le vergini, ho scelto un linguaggio più aderente al testo, cioè “contorcendo e agitando i capelli e crollando su se stesse”, poiché secondo me si tratta di una danza sensuale, volta al limite tra l’autodistruzione e la rigenerazione.

A questo punto il ritmo diventa più incalzante, e ho scelto infatti un linguaggio più eclatante, libero ed espressivo.

La forza dell’immagine delle ragazze danzanti è espressa anche dai termini “luccicanti” (kagayai), riferito agli occhi delle ragazze, che secondo me richiamano al fuoco. Inoltre, “selvaggiamente i denti bianchi” è un altro esempio della forza che l’immagine emana...sembra quasi che questa danza rituale abbia una potenza esorbitante.

Nella parte finale, ho scelto di tradurre la parola “ukinoboraseru” con “fluttuava”, poiché si addice molto all’immagine, che raffigura una conclusione lieve e gioiosa del rituale.

Il finale, come è tipico dello stile di Kawabata, ha un che di incompiuto, e lascia nel lettore una sensazione di angoscia e di dubbio.

Quinto capitolo

Matsugo no me (Gli occhi negli ultimi istanti), è un saggio scritto da Kawabata che tratta con eleganza e inusuale senso di riflessione, i temi della morte e dell'opera letteraria.

In quest'opera Kawabata parla in particolare del pittore Koga Harue, a cui era molto legato, e cita altresì Akutagawa Ryūnosuke, anche lui morto suicida.

L'opera si apre con una riflessione sull'arte, in cui l'autore esprime il suo punto di vista non nascondendo una certa sottile arrendevolezza e mancanza di ambizione nel mestiere di artista o letterato. È come se si perdesse in una sorta di ammirazione per la questione dell'ambizione o del senso di rinuncia nell'arte... sono forse questi interrogativi, un modo di penetrare nell'essenza profonda dell'arte, o piuttosto di guardarla da lontano, con sguardo attento?

C'è un fondo di malinconia che permea questa parte, e anche di volontà di conoscere l'immenso legame tra arte, e desiderio di porre fine alla propria vita. Non c'è più spinta, c'è solo una realtà di stasi, di morte, e di abbandono.

Il titolo *Gli occhi negli ultimi istanti*, è tratto dalle parole di Akutagawa Ryūnosuke, che si riferisce non solo ad una sensazione di tensione verso la morte, ma anche di dicotomia tra la consapevolezza della bellezza della natura e del desiderio di morire. È dal perdersi nella bellezza che ha origine la tensione verso la morte. Kawabata prova per Akutagawa un senso di ammirazione, ma non sempre condivide le sue scelte, infatti riferendosi a *La ruota dentata*, parla di un "terrore che sconfinava nella pazzia"¹³.

Kawabata cita anche Masaoka Shiki, ponendosi in contrasto con le sue scelte rispetto alla letteratura e alla morte; afferma infatti come il suo atteggiamento sia distante dalla lotta contro la

¹³ Cfr. *Gli occhi negli ultimi istanti*, da *Kawabata Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003, p.1213

morte per la realizzazione della propria opera di letterato. Egli infatti, sul punto di morire vorrebbe dimenticare la letteratura.

Come se da una parte la sua opera fosse importante, al punto che al pensiero di scrivere potesse non morire, ma dall'altra la consapevolezza di non lasciare niente di valore gli permettesse una "morte tranquilla"¹⁴. Inoltre pensa a se' stesso come se anche sul punto di morire non riuscisse a guardare la morte in faccia, come esorcizzando l'importanza della morte, forse per paura, o forse perché per lui la letteratura va oltre la morte.

Riferendosi ad Akutagawa, cita l'importanza che ha per lui la morte come un modo per diventare un dio; tuttavia la sua posizione sembra piuttosto lontana, sembra infatti più vicino all'idea del legame tra bellezza e morte. Parla anche del senso di vuoto nell'ascetismo, e di come l'aspirazione di ogni artista sia appunto questo "sguardo negli ultimi istanti".

Si avverte un distacco da Akutagawa, ma anche una sorta di ammirazione, e anche timore. Sente che il suo mondo agghiacciante gli permetterà di non morire.

Kawabata è felice e angosciato leggendo *La macchina* di Yokomitsu Riichi e mostra empatia nei confronti della sofferenza dell'amico.

Riflettendo sulla morte e l'opera letteraria, Kawabata sostiene come non sia importante avere rimpianti, quanto piuttosto arrendersi al destino, per quanto ci sia in esso qualcosa di misterioso, qualcosa che ci fa sospettare degli eventi prima che accadano. E altresì di come sia impossibile per le scienze di valutare la creazione letteraria.

Lo stesso accade con la morte del pittore Koga Harue, a cui era molto legato, e si chiede se il loro fosse un dolore condiviso.

Il suo scetticismo nei confronti delle altrui testimonianze sulla morte di amici, lo porta a sottrarre significato ad esse come cedendo all'inesorabilità della morte, come lasciando l'accaduto avvolto da un freddo e immobile silenzio.

¹⁴ Cfr. *Gli occhi negli ultimi istanti*, da *Kawabata Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, Mondadori, Milano, 2003, p. 1211

Tornando alle sue riflessioni sull'opera letteraria, cita anche Paul Valery, da *Hommage à Marcel Proust* (Omaggio a Marcel Proust). Ciò che è interessante rilevare è come in questa citazione si riveli come il romanzo è frutto di un'immedesimazione del lettore in una realtà fittizia e come però sia speculare il lavoro dello scrittore, che osservando la realtà tenta di trasferire nell'opera qualcosa di reale, anche se di fatto è inventato. È altresì interessante come venga descritta la poesia come un universo chiuso e completo in se stesso, al contrario del romanzo che è collegato alla realtà che è per quest'ultimo limite e possibilità, inteso come possibilità della creazione letteraria.

Successivamente passa ad un altro argomento: per lui il suicidio, come nella filosofia buddhista, non è l'estinzione del se', ed è quindi lontano dall'illuminazione. Kawabata vede quasi con tenerezza la morte dell'amico che se ne va in preda alla febbre, e quasi elogia la malattia come forma di porre fine alla propria vita, come se fosse l'opposto dell'esaltazione della morte, così in voga in occidente. Oltretutto per Kawabata si trattava dell'espressione della profonda interiorizzazione di un pensiero buddhista.

In seguito l'autore parla a lungo di Koga Harue, con ammirazione e una sincera preoccupazione. Si lascia trasportare dalla bellezza e complessità delle sue opere, nonché dalla questione se fosse giusto porre dei pennelli sulla sua tomba, come se dovesse dipingere anche nell'aldilà. Forse questo dubbio deriva dalla sofferenza che si riscontra nelle sue opere verso la fine della sua carriera, come se in queste opere si percepisse già qualcosa della sua fine.

Un altro personaggio che Kawabata tocca nel suo divagare è il pittore Takehisa Yumeji. Si tratta di una personalità tutt'altro che semplice, molto diversa da Koga Harue. Si sofferma in particolare sulle donne ritratte da Yumeji, di cui una gli appare nella casa del pittore, e sembra appunto identica a quelle di un suo dipinto. A differenza di Harue, lo Yumeji invecchiato sembra avere, con le parole di Kawabata "tutta la malinconia dell'individualità dell'artista". Decisamente diverso da Harue.

Il saggio si conclude con un chiarimento su ciò che esso doveva essere in origine, ossia un trattato intitolato "Fogli manoscritti", ossia prevalentemente di argomento letterario. Chiude accennando al suicidio di uno scrittore.

Bibliografia

- Allioux Yves Marie, *Cent ans de pensée au Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1996.
- Aoki Michiko Y. – Dardress Margaret B., *As the Japanese see it. Past and present*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1981.
- Arima Tatsuo, *The failure of Freedom. A portrait of modern Japanese Intellectuals*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- Beasley W.G. (a cura di), *Modern Japan. Aspects of history, Literature and Society*, London, George and Allen and Unwin Ltd, 1975.
- Boardmann Petersen Gwen, *The moon in the water. Understanding Tanizaki, Kawabata and Mishima*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1979.
- Boscaro Adriana – Hood Chambers Anthony, *A Tanizaki Feast. The international Symposium in Venice*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, The university of Michigan, 1998.
- Bourdagh Michael K., *The dawn that never comes. Shimazaki Tōson and Japanese Nationalism*, New York, Columbia University Press, 2003.
- Ciapparoni La Rocca Teresa (a cura di), *Cipangu Monogatari*, Roma, Aistugia, 1996.
- Cohn Joel R., *Studies in the Comic Spirit in Modern Japanese Fiction*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 1998.
- Copeland Rebecca L. – Ramirez-Christensen Esperanza, *The Father-Daughter Plot. Japanese Lliterary Women and the Law of the Father*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2001.
- Fessler Susanna, *Wandering Heart. The Work and the Method of Hayashi Fumiko*, Albany, State University of New York Press, 1998.
- Fujii James A., *Complicit Fictions*, Berkeley, University of California Press, 1993.

- Gatten Aileen – Hood Chambers Anthony (a cura di), *New Leaves-Studies and Translations of Japanese Literature in Honor of Edward Seidensticker*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 1993.
- Gottlieb Georges, *Un siècle de romans japonaise*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 1995.
- Hibbet Howard (a cura di), *Contemporary Japanese literature. An anthology of Fiction, Film, and Other Writings Since 1945*. New York, Alfred A. Knopf, 1977.
- Hijiya - Kirschner Irmela, *Rituals of Self-Revelations. Shishōsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, Cambridge, Council on East Asian Studies, Harvard University Press, 1996.
- Ito Ken K., *Visions of Desire. Tanizaki's Fictional Worlds*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- Karatani Kōjin, *D'un dehors à l'autre. Kawabata et Takeda Taijun*, in Patrick de Vos (a cura di), *Litterature japonaise contemporaine. Essais*, Bruxelles, Éditions Labor, Éditions Philippe Picquier, 1989, pp. 32-45.
- Katō Shuichi, *A sheep's Song. A Writer's Reminiscence of Japan and the World*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- Katō Shuichi, *Letteratura giapponese. Disegno storico*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio 1996.
- Kawabata Yasunari, *Arcobaleni*, trad. di Lidya Origlia, Parma, Ugo Guanda editore, 1989.
- Kawabata Yasunari, *Autumn rain*, trad. di Makoto Ueda, in *The mother of Dreams and Other Short Stories: Portrayal of Women in Modern Japanese Fiction*, a cura di Makoto Ueda, Tōkyō, Kodansha International Ltd., pp. 21-23.
- Kawabata Yasunari, *Bellezza e tristezza*, trad. di Ricca Suga Atsuko, Torino, Einaudi, 1985.
- Kawabata Yasunari, *Beyond death*, trad. di Makoto Ueda, in *The Mother of Dreams and Other Short stories: Portrayal of Women in Modern Japanese Fiction*, a cura di Makoto Ueda, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1986, pp. 27-29.

Kawabata Yasunari, *Il disegno del piviere*, trad. di Bona Pallavicini, in *Prosa e poesia del novecento*, Milano, SE s.r.l., 1996.

Kawabata Yasunari, *Il neo*, trad. di Atsuko Ricca Suga, in *Narratori giapponesi moderni*, vol.1, a cura di Atsuko Ricca Suga, Milano, Bompiani, 1996, pp.335-366.

Kawabata Yasunari, *Il paese delle nevi*, trad. di Atsuko Ricca Suga, Torino, Einaudi, 1993.

Kawabata Yasunari, *Il suono della montagna*, trad. di Atsuko Ricca suga, Milano, Bompiani, 1969.

Kawabata Yasunari, *Immagini di Cristallo*, trad. di Lidya Origlia, Milano, Sonzogno, 1991.

Kawabata Yasunari, *Japan, the Beautiful and Myself*, trad. Di Edward G. Seidensticker, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1974.

Kawabata Yasunari, *Koto*, trad. di Mario Teti, Milano, Rizzoli, 1968.

Kawabata Yasunari, *L'album degli schizzi-Racconti in un palmo di mano*, a cura di Ornella Civardi, Venezia, Marsilio, 1996.

Kawabata Yasunari, *Les servantes d'auberge*, trad. di Suzanne Rosset, Parigi, Albin Michel, 1990.

Kawabata Yasunari – Mishima Yukio, *Correspondances*, trad. di Dominique Palmé, Parigi, albin Michel, 2000.

Kawabata Yasunari, *One Arm*, trad. di Edward Seidensticker, in *the Shōwa Anthology. Modern Japanese Short Stories*, vol. 2, a cura di Van C. Gessel- Tomone Matsumoto, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1984, pp. 266-283.

Kawabata Yasunari, *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amitrano, Milano, Mondadori, 2003.

Kawabata Yasunari, *Racconti in un palmo di mano*, a cura e trad. da Ornella Civardi, Venezia, Marsilio, 2002.

Kawabata Yasunari, *Récits de la paume de la main*, trad. di Anne Bayard-Sakai e Cécile Sakai, Parigi, Albin Michel, 1999.

Kawabata Yasunari, *Socks*, trad. di Makoto Ueda, in *The Mother of Dreams and Other short Stories: Portrayal of Women in Modern Japanese Fiction*, a cura di Makoto Ueda, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1986.

Kawabata Yasunari, *The Mole*, trad. Di Edward Seidensticker, in Donald Keene, *Modern Japanese Literature*, Londra, Thames and Hudson, 1956, pp. 366-374.

Kawabata Yasunari, *The Moon and the Water*, trad. Di George Saitō, in *Modern Japanese Stories. An Anthology*, a cura di Ivan Morris, Rutland, Charles E. Tuttle Company, 1962, pp. 245-257.

Keene Donald, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Fiction*. New York, Holt Rineheart and Winston, 1984.

Keene Donald, *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Poetry, Drama, Criticism.*, New York, holt rineheart and Winston, 1984.

Keene Donald, *Travelers of a hundred Ages. The Japanese as Revealed through 1000 Years of Diaries*, New York, Columbia University Press, 1999.

Kimball Arthur G., *Crisis in Identity and Contemporary Japanese Novels*, Rutland, Charles E. Tuttle Company, 1973.

Kokusai Bunka Shinkokai, *Synopses of Contemporary Japanese Literature*, Tōkyō, Kokusai Bunka Shinkokai, 1970.

Kuribayashi Tomoko – Terasawa Mizuho (a cura di), *The Outsider Within. Ten Essays on Modern Japanese Women Writers*, New York, university Press of America, 2002.

Layoun Mary N., *Travelers of a Genre. The Modern Novel and Ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Liman A.V., *A Critical Study of the Literary Style of Ibuse Masuji. As Sensitive as Waters*, Leewinston, the Edwin Mellen Press, 1992.

Lippit Noriko Mizuta, *Reality and Fiction in modern Japanese Literature*, Londra, the Macmillian Press Ltd. 1980.

McDonald Keiko I., *From Book to Screen. Modern Japanese Literature in Film*, New York, M. E. Sharpe, 2000.

Miner Earl (a cura di), *Principles of Classical Japanese Literature*, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

Miyoshi Masao, *Accomplices of Silence. The Modern Japanese Novel*, Berkeley, University of California Press, 1974.

Miyoshi Masao, *Off Center. Power and culture Relations between Japan and the United States*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

Muccioli Marcello, *Letteratura giapponese*, Milano, ed. Francesco Vallardi, 1969.

Murakami Fuminobu, *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*, Assen, Van Gorkum and Co., 1996.

Napier Susan J., *Escape from the Wasteland. Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukyo and Ōe Kenzaburō*, Cambridge, Council on East Asian Studies, Harvard University Press, 1991.

Nikuny Wilson Michiko, *Gender is Fair Game. (Re)Thinking the (Fe)Male in the works of Ōba Minako*, New York, M. E. Sharpe, 1999.

Nishikawa Nagao, *Le roman japonaise depuis 1945*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1988.

Okada Sumie, *Japanese Writers and the West*, houndmills, Palgrave Macmillian, 2003.

Orsi Maria Teresa, *La narrative giapponese dalla metà dell'ottocento ai giorni nostri*, Napoli, OperaUniversitaria, Istituto Universitario Orientale, 1979.

Pollack David, *Reading against Culture-Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Londra, the Macmillian Press Ltd., 1983.

Richie Donald, *Japanese Literature Reviewed*, New York, ICG Muse, 2003.

Rimer J.Thomas, *Pilgrimages. Aspects of Japanese Literature and Culture*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1988.

Rogers Lawrence, *Tōkyō Stories. A Literary Stroll*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Sakai Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise*, Parigi, Éditions l'Harmattan, 1987.

Sakai Cécile, *Kawabata, le clair-obscur.essai sur une écriture de l'ambiguïté*, Parigi, Presses Universitaires de France, 2001.

- Sas Myriam, *Fault Lines. Cultural Memory and Japanese Surrealism*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Schlant Ernestine – Rimer J. Thomas (a cura di), *Legacies and ambiguities-Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, Washington D.C., Woodrow Wilson Center Press, 1991.
- Seidensticker Edward, *This Country, Japan*, Tōkyō, Kodansha International Ltd., 1980
- Shirane Haruo, *Early Modern Japanese Literature. An Anthology 1600-1900*. New York, Columbia University Press, 2002.
- Slaymaker Douglas N., *The body in Postwar Japanese Fiction*, Londra, Routledge Curzon, 2004.
- Snyder Stephen – Gabriel Philip (a cura di), *Ōe and beyond. Fiction in Contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.
- Starrs Roy, *Soundings in Time. The Fictive Art of Kawabata Yasunari*, Richmond, Japan Library, 1998.
- Suzuki Tomi, *Narrating the Self. Fictions of Japanese Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Tachibana Reiko, *Narrative as a counter-Memory. A Half Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, Albany, state University of New York Press, 1998.
- Takata Hideki (a cura di), *Novelle e saggi giapponesi*, Roma, Istituto Giapponese di Cultura, 1985.
- Tokuda Shūsei, *Arakure. La ribelle*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1992.
- Tsuruta Kinya - Swann Thomas E. (a cura di), *Approaches to the Modern Japanese Novel*, Tōkyō, Sophia University, 1976.
- Ueda Makoto, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1976.
- Vernon Victoria V., *Daughters of the Moon. Wish, Will and Social Constraint in Fiction by Japanese Women*, Berkeley, Institute of East Asian Studies, 1988.

Washburn Dennis – Tansman Alan (a cura di) *Studies in Modern Japanese Literature. Essays and Translations in Honor of Edwin McClellan*, Ann Arbor, Center for Japanese Studies, the University of Michigan, 1997.

Washburn Dennis, *The Dilemma of the Modern in Japanese Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Yamamoto Traise, *Masking Selves, Making Subjects. Japanese American Women, Identity, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Yamanouchi Hisaaki, *The Search for Authenticity in Modern Japanese Literature*, Cambridge University Press, 1978.

Testi in lingua giapponese

Hamakawa Katsuhiko, *Watashi no naka no watashi. Kawabata Yasunari teki futae mi* [L'io dell'io interiore. Il corpo duplice Kawabatiano], Kokubungaku, Kaishaku to kyōzai no kenkyū, 3, Tōkyō, Gakutōsha, 2001, pp.16-19.

Kasaba Eiko, *Shoki Kawabata bungaku ni okeru ongaku no isō* [La topologia della musica nella letteratura dei primi anni di Kawabata], Kokubungaku, Kaishaku to kyōzai no kenkyū, 3, Gakutōsha, 2001, pp. 44-49.

Kosuge Ken'ichi, *Kawabata Yasunari no hyōgen ishiki no kakuritsu. Bungaku to bijutsu no kessetsu ten kara* [Il consolidamento della coscienza espressiva di Kawabata Yasunari. Dal punto focale di letteratura e arte], Kokubungaku, Kaishaku to kyōzai no kenkyū, 3, Tōkyō, Gakutōsha, 2001, pp. 64-70.

Takahara Eiri, *Kawabata Yasunari no shōnen ryōiki* [La sfera giovanile di Kawabata Yasunari], Kokubungaku, Kaishaku to kyōzai no kenkyū, 3, Tōkyō, Gakutōsha, 2001, pp. 104-114.

Takayama Hiroshi, “*Bukimina mono ga...*” *Kawabata gensō bungaku no atarashisa. “Kataude” “Nemureru bijō” ni furete.* [“Le cose inquietanti...”. La novità della letteratura visionaria di Kawabata. Trattando “Un braccio” e “La casa delle belle addormentate”], Kokubungaku, Kaishaku to kyōzai no kenkyū, 3, Gakutōsha, 2001, pp. 78-85.