



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

**Come diventare autore globale:  
La ricezione occidentale di Murakami  
Haruki**

Relatore  
Prof. Luigi Marfè

Laureanda  
Chiara Visintin  
n° matricola  
1234661 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022



## Indice

Introduzione .....	5
Capitolo I: Il fascino della letteratura giapponese e il suo approdo in Occidente.....	9
Un punto di vista globale.....	9
La letteratura giapponese e la ricezione occidentale .....	13
Il crescente interesse italiano .....	17
Capitolo II: Il caso Murakami Haruki .....	21
L'incontro col mondo occidentale.....	21
I modelli letterari .....	23
Il fenomeno Murakami .....	27
Le traduzioni.....	30
Capitolo III: Analisi ravvicinata al successo murakamiano.....	37
La figura del narratore: il "Boku" .....	37
<i>Nel Segno della Pecora</i> .....	40
<i>Norwegian Wood</i> .....	44
<i>L'uccello che girava le viti del mondo</i> .....	50
I riconoscimenti internazionali .....	56
Bibliografia .....	59



## Introduzione

Ricordo ancora perfettamente la sensazione che provai in quel momento: avevo afferrato qualcosa che era sceso volteggiando dal cielo. Non sapevo perché fosse venuto ad atterrare proprio sul palmo delle mie mani. Non lo capivo allora, e non lo capisco oggi. Ma era successo, qualunque fosse la ragione. Era stata una sorta di rivelazione. O forse sarebbe meglio definirla un'epifania. Tutto quello che posso dire è che la mia vita è cambiata drasticamente in quell'attimo, quando Dave Hilton, al Jingū Stadium, conquistò quella splendida seconda base<sup>1</sup>.

Sono queste le parole con cui Murakami Haruki fa riferimento all'improvvisa illuminazione che lo avrebbe portato a scrivere il suo primo romanzo e, successivamente, lo avrebbe fatto diventare un vero e proprio fenomeno internazionale. Sono passati ormai più di quarant'anni dall'esordio dello scrittore nipponico, che, fino ad oggi, non ha mai smesso di essere produttivo, cimentandosi nella stesura di romanzi, racconti, saggi e traduzioni di rilevanti opere della letteratura "pop" americana, di cui coltiva la passione sin dall'adolescenza.

Questa citazione illustra perfettamente il suo sbarco nel mondo letterario che, come per magia, nasce da una volontà fulminante di descrivere una scena che aveva davanti agli occhi. Murakami in quegli anni gestiva un jazz bar (il *Peter Cat*<sup>2</sup>) con la moglie, Takahashi Yōko, dove trascorreva la maggior parte delle giornate. Da sempre lo scrittore nutre un particolare interesse per il baseball ed è per questo che, nell'aprile del 1978, si trova seduto sugli spalti del Jingū Stadium (Tokyo) per assistere alla partita inaugurale della stagione degli Yakult Swallows contro gli Hiroshima Carps: è proprio in questo contesto che viene colto dall'"epifania" che lo porta a voler intraprendere la carriera letteraria. Questo, oltre ad essere un momento importante per la vita dell'autore, è anche fondamentale per capire l'oggetto di questa tesi e la personalità enigmatica dello scrittore che ha affascinato milioni di lettori in tutto il mondo. La scelta di sviluppare quest'argomento, infatti, nasce dal sempre crescente interesse per la letteratura giapponese nel mondo occidentale: Murakami si è, quindi, rivelato l'autore perfetto per affrontarne uno studio sui modelli e sulla ricezione (prima generale e poi specifica dello scrittore).

---

<sup>1</sup> H. Murakami, *Vento & Flipper*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2016, p. 6.

<sup>2</sup> Dal nome del gatto dell'autore.

Lo scopo, dunque, di questa tesi è di analizzare, passo per passo, come uno scrittore possa arrivare ad essere conosciuto ed apprezzato in tutto il mondo e, di conseguenza, poter essere considerato un “autore globale”. Nel caso particolare di Murakami, è stato preso in esame un punto di vista principalmente occidentale, sebbene siano di fondamentale importanza anche le opinioni della critica e del pubblico generale giapponese. Per questi motivi, all’interno dell’elaborato, è stato utile sviluppare anche delle comparazioni tra la ricezione nipponica e quella occidentale, avendo cura di riportare da un lato le parole di alcuni critici giapponesi, dall’altro degli studiosi americani ed europei dell’autore. Ciò, in realtà, è stato non solo necessario per riuscire ad avere una panoramica compiuta dell’argomento, ma è stato anche un passaggio relativamente obbligato, in quanto il materiale disponibile per questo tipo di lavoro è in primo luogo proveniente da critici giapponesi. Ma, oltre alle riprese degli studi da lingua nipponica, si possono trovare altrettanti articoli, saggi e testi in inglese sull’argomento: importanti studiosi dello scrittore sono infatti Jay Rubin, Matthew Carl Strecher e Susan Fisher, fondamentali per la stesura di questa tesi. Per quanto, invece, concerne gli studi italiani, si può notare la ancora scarsa reperibilità di materiale, sebbene gli studi di Giorgio Amitrano (il traduttore italiano dello scrittore nipponico) siano stati particolarmente utili a tracciare le difficoltà che si possono riscontrare nel tradurre l’autore.

Detto ciò, si può ora entrare nella vera e propria organizzazione di questo elaborato: partendo da un punto di vista globale e dal complicato e discusso concetto di “Oriente”, nel primo capitolo di questa tesi viene delineata una panoramica sull’evoluzione e la conseguente fama della letteratura giapponese contemporanea in Occidente (mettendo in evidenza le differenze tra il concetto di letteratura “pura” e “popolare” e passando in rassegna la narrativa di alcuni dei principali scrittori odierni) per giungere poi ad una riflessione sull’influenza e l’interesse italiano per questo *topic*. Questo primo capitolo è quindi utile come introduzione alla letteratura giapponese (e al caso particolare di Murakami), in quanto risulta fondamentale compiere un’iniziale indagine su come viene (e veniva) effettivamente visto il mondo orientale da occhi etnocentrici. Il fine è quello, dunque, di partire da specifici studi sul tema<sup>3</sup> e tracciare un bilancio generale sull’attuale visione occidentale di questa letteratura, per riuscire ad avere un’idea sulla mentalità e i gusti della ricezione che si va successivamente ad approfondire con lo studio specifico sull’autore.

È, dunque, con il secondo capitolo che si inizia a parlare del vero protagonista di questa tesi: Murakami Haruki. Suddiviso in quattro paragrafi, il capitolo comincia tracciando le prime fasi di vita dell’autore e il suo incontro precoce col mondo occidentale (già in età adolescenziale con la lettura di classici americani e russi), per analizzare poi i modelli che l’hanno ispirato e che vengono spesso ripresi all’interno delle sue opere. Si giunge, quindi, al terzo paragrafo che delinea

---

<sup>3</sup> Particolare rilevanza assumono gli studi di Edward Said e Gayatri Spivak.

il concetto di “fenomeno Murakami” e l'ondata di popolarità scatenatasi nel 1987 dopo l'uscita del romanzo *Norwei no mori* (*Norwegian Wood*): particolare rilievo viene dato alle parole trapelate dalle interviste a cui l'autore, sebbene restio alle apparizioni pubbliche, prende parte e alle opinioni dei critici, i quali, rimanendo ancorati ad una visione antica della letteratura giapponese, non riescono a considerarlo uno scrittore di rilievo<sup>4</sup>. Infine, nell'ultimo paragrafo, dopo una rassegna di alcune delle più famose e rilevanti traduzioni dello scrittore<sup>5</sup>, vengono raccolte le opinioni dei traduttori (americani ed europei) dell'autore, che, tramite la stesura di articoli, hanno illustrato le tecniche e le difficoltà di traduzione ed esplicitato i vari riferimenti intertestuali a testi cardine della letteratura occidentale.

Il terzo e ultimo capitolo di questa tesi, infine, prende in esame un'analisi ravvicinata delle opere murakamiane: comprendente cinque paragrafi, il primo illustra il punto in comune tra tutti gli scritti dell'autore (il cosiddetto “Boku”, ovvero il narratore in prima persona), utile per facilitare lo studio approfondito nei tre paragrafi seguenti, dedicati all'analisi delle opere *Hitsuji o meguru bōken* (*Nel segno della pecora*, 1982), *Norwegian Wood* e *Nejimaki-dori kuronikuru* (*L'uccello che girava le viti del mondo*, 1994), tre capisaldi della narrativa dello scrittore. Questi tre romanzi sono analizzati partendo da una breve stesura della trama, per poi fare riferimento allo stile e a fattori intertestuali (come riprese di altri autori o delucidazioni sui possibili significati di elementi o personaggi del testo), con lo scopo di andare ad indagare i contenuti che tanto sono stati apprezzati dal pubblico occidentale. Per concludere, l'ultimo paragrafo stila un elenco dei riconoscimenti ricevuti dall'autore sia per tutta la sua narrativa, sia per alcune opere prese singolarmente.

Questo lavoro, dunque, ha rilevato come un autore, anche scrivendo il suo primo romanzo alla soglia dei trent'anni, possa diventare un fenomeno mondiale, qualora riesca a distinguersi e spiccare tra i tanti che ci provano. Murakami in questo è stato il maestro: tramite le sue passioni per la cultura occidentale, ma, allo stesso tempo, il riconoscimento delle sue origini giapponesi, è riuscito a diventare contemporaneamente estraneo e familiare a tutti coloro che lo leggono. Sicuramente, infatti, bisogna evidenziare che la scelta della trattazione di questo scrittore è stata influenzata proprio dalla reputazione di Murakami di autore “americanizzato” per le sue ampie riprese alla cultura pop statunitense all'interno delle sue opere. Questo fattore ha favorito la divulgazione e la fama delle sue opere nel mondo occidentale, ma suscitato le condanne più aspre di critici giapponesi come Ōe Kenzaburō e Masao Miyoshi che vedono nello scrittore il decadimento della letteratura “pura” giapponese al fine di compiacere il pubblico occidentale: “Murakami fa mostra di un Giappone esotico, nella sua versione internazionale, per gli acquirenti

---

<sup>4</sup> Viene in particolare evidenziata la critica di Ōe Kenzaburō.

<sup>5</sup> Oltre ad essere uno scrittore, Murakami si cimenta anche nella stesura di traduzioni di romanzi americani.

stranieri. [...] solo pochi potrebbero essere tanto sciocchi da dedicarsi ad una lettura approfondita”<sup>6</sup>. Allo stesso tempo, però, ciò a cui Murakami ambisce (e che riesce a mettere egregiamente in pratica) è mantenere un “equilibrio tra due mondi”, che, come analizzato in questa tesi, è proprio ciò che lo porta ad ottenere un successo internazionale. È per questo motivo, dunque, che la conclusione di questo elaborato è composta dai riconoscimenti che lo scrittore si è aggiudicato: questi premi sono infatti la constatazione finale di come l’autore sia riuscito a creare un sentimento quasi universale in coloro che sono aperti alla sua ricezione, generando a volte familiarità, a volte straniamento, e riuscendo a creare una sorta di sintonia catartica tra scrittore e lettore che riesce ad oltrepassare la mera logicità della lingua scritta. Questa sorta di sentimento empatico con lo scrittore non ha solo fatto in modo di rendere Murakami Haruki un autore globale, ma ha anche contribuito al raggiungimento del suo obiettivo: usare la scrittura come una sorta di terapia, con la convinzione che, in questo mondo oscuro, qualcuno provi e viva le sue stesse sensazioni<sup>7</sup>, in quanto “quando decidiamo di scrivere un libro, cioè di creare una storia dal nulla servendoci di parole e frasi, necessariamente estraiamo e portiamo alla luce un elemento tossico che fa parte del nucleo emotivo dell’essere umano”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> M. Miyoshi, *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*, Harvard University Press, Londra, 1991, pp. 234-237.

<sup>7</sup> J. Wesley Harding, and Haruki Murakami, “Haruki Murakami” *Bomb*, 46, 1994.

<sup>8</sup> H. Murakami, *L'arte di correre*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2013, p. 83.

## Capitolo I: Il fascino della letteratura giapponese e il suo approdo in Occidente

### Un punto di vista globale

“Oriente” è da sempre una parola che suscita fascino e curiosità a uno sguardo etnocentrico e stereotipato della cultura. Fin da tempi antichi, infatti, questa parola veniva associata all’esotico, allo stato di natura, a qualcosa di differente e più affascinante: ciò che destava interesse era una visione condizionata tra l’io e l’“altro” che è inevitabilmente “diverso da me”. Chiaramente questo tipo di visione nel tempo si è trasformata, ma è necessario affermare che molto spesso anche oggi ciò che può incuriosire un ipotetico lettore è ciò che non conosce, di cui può creare una personale proiezione mentale e darne una propria interpretazione, ergo ciò che potrebbe farlo immedesimare in un mondo differente e approdare anche in una sorta di alienazione dal proprio<sup>9</sup>. Un’opera di riferimento che tratta questa questione è sicuramente *Orientalism* (1978) di Edward Said, studioso di origine palestinese, cresciuto al Cairo ed educato in America. Quest’opera, sebbene sia stata fonte di critiche da molti e lo stesso Said sia intervenuto nel 1993 con *Culture and Imperialism* (una sorta di parabola che tiene conto dei pareri negativi sull’opera del 1978), è comunque fondamentale e rilevante per capire quest’ottica etnocentrica e quasi feticizzata dell’Oriente che, anche se in minor misura, è ancora in parte marcata.

Per questo motivo e per un incremento dell’interesse a livello globale a tematiche culturali, etniche, sociali e di tutto ciò che concerne la salvaguardia e il riconoscimento dell’esistenza di minoranze in tutti gli ambiti e livelli della società, oggi appaiono fondamentali i *Cultural Studies* che, per le ragioni sopracitate, hanno «superato i confini europei ed euro-statunitensi inserendosi in un dibattito globale e incrociando gli studi postcoloniali che [...] ripropongono su scala planetaria alcune questioni [...] caratteristiche degli studi culturali: la capacità e le forme di resistenza dei subalterni, la legittimità di un’idea elitista della cultura, l’etnocentrismo»<sup>10</sup>. Per questi motivi occorre cercare una prospettiva che riesca in primis ad abbandonare l’ottica di “asse Occidente/Oriente come asse privilegiato del confronto

---

<sup>9</sup> Per le informazioni sul romanzo globale e la sua ricezione, cfr. R. Ceserani, G. Benvenuti, *La letteratura nell’età globale*, Bologna, il Mulino, 2012; S. Calabrese, *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005; F. Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.

<sup>10</sup> R. Ceserani, G. Benvenuti, *La letteratura nell’età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 105.

interculturale”<sup>11</sup>. Questo concetto è in particolare discusso da Gayatri Spivak che propone uno sguardo che punta alla “planetarietà”: la proposta si basa sull’abbandono della visione globale stereotipata e influenzata dal capitalismo che tende a offrire immagini prefabbricate della cultura, cercando di tralasciare il mero fattore di interpretazione (in quanto probabilmente condizionato da fattori interni ai soggetti) e incentivando, invece, l’immaginazione e l’elaborazione di metodi discorsivi innovativi. Ciò consente di poter essere raccontati, senza garanzie, da altre culture e aspira alla creazione di un livello di collettività che risponda in modo spontaneo e senza costrizioni essenzialistiche alla faticosa domanda “chi siamo noi?”. Il metodo “immaginativo” di Spivak ha indubbiamente dei limiti, ma sottolinea l’esistenza della “differenza” in tutte le sue forme e il bisogno di prenderla per quella che è, evitando di inciampare in interpretazioni che rischierebbero di ridurla, omologarla o integrarla ad un qualcosa che propriamente non l’appartiene e che sopprimerebbe la propria identità individuale.

Per poter parlare di punti di vista e riuscire a leggere opere di altre culture ci sono vari fattori da tenere in considerazione, che sono gli stessi che poi possono portare un autore o il suo lavoro a essere considerati globali: quello editoriale e delle traduzioni. Infatti, per raggiungere un pubblico più vasto, un libro ha sicuramente bisogno di un alto numero di copie stampate e, soprattutto, di essere tradotto in più lingue possibili, in modo da poter essere di facile fruizione per tutti coloro che ne hanno il desiderio. Per quanto concerne la panoramica editoriale, ha una certa influenza anche la stampa di un libro, i tipi di edizione e sicuramente anche la pressione che gli *editors* possono mettere sugli autori stessi o traduttori per rendere l’opera interessante non solo nazionalmente, ma anche internazionalmente: in questo senso, ad esempio, non solo al titolo (il primo elemento che colpisce l’immaginazione del lettore) sarà richiesta una certa malleabilità, ma spesso anche agli stessi contenuti che devono sapersi adattare e conformare ad un mercato editoriale più vasto. Un esempio significativo è la scelta della traduzione dei titoli di due romanzi di Murakami Haruki, *IQ84* (2009) e *Norwegian Wood* (1987), compiuta da Giorgio Amitrano, traduttore italiano dell’autore. In un articolo, infatti, lo studioso spiega come si sia battuto per mantenere questi due titoli tali e quali agli originali o a una iniziale traduzione inglese: nel caso di *IQ84* è evidente il riferimento al romanzo di George Orwell, *1984* (1949), in quanto il numero nove in giapponese si pronuncia in modo molto simile alla lettera “q” e una traduzione che mantenga questo senso sarebbe risultata molto complicata. Sebbene ci sia stata questa spiegazione da parte del traduttore, gli editori italiani volevano una traduzione in quanto “nessuno avrebbe saputo come pronunciare il titolo e le persone avrebbero potuto sentirsi scoraggiate ad acquistare

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 125.

il libro”<sup>12</sup>. Dopo varie proposte (come la sostituzione della lettera “q” al posto del quattro e non del nove per richiamare l’iniziale del numero) il titolo, fortunatamente, mantenne la sua forma originaria. Diversamente andò la situazione nel caso di *Norwegian Wood*: qui Amitrano fu costretto a trovare un’alternativa valida (sebbene il titolo richiamasse una canzone dei Beatles di significato centrale all’interno del romanzo) in quanto non conforme col mercato italiano e sempre per motivi di comprensione del significato stesso. Il traduttore, quindi, optò per *Tokyo Blues* che, pur rimanendo un titolo inglese, risultava di più semplice pronuncia e più facile da capire. Col passare del tempo, però, gli editori cambiarono idea e ripresero l’originale *Norwegian Wood* come titolo principale, per utilizzare poi, come una specie di sottotitolo, la proposta di Amitrano.

Tramite questo esempio, dunque, si può già comprendere come la funzione editoriale sia certamente centrale per la fortuna di un libro, in quanto si può e deve tenere in considerazione il gusto attuale dei lettori e ciò che può suscitare fascino a livello internazionale. Quest’operazione chiaramente non è semplice, dato che si dovrebbe presupporre che, a livello globale, la maggior parte del mondo condivida interessi e aspettative comuni rispetto a un libro: per questo è fondamentale anche la funzione dei traduttori, che devono cercare non solo di creare un’opera che sia il più fedele possibile all’originale, ma anche di utilizzare un titolo e uno *slang* della lingua di arrivo che riesca quasi a “nascondere” il fatto che si tratti di una traduzione. Ma, oltre a ciò, si deve pure tenere in considerazione le motivazioni che possono portare alla traduzione di un’opera in una determinata lingua: infatti, “più una lingua è diffusa, più i testi scritti in tale lingua sono soggetti a traduzione”<sup>13</sup>. Questo chiaramente implica che la maggior parte dei testi tradotti sono da (o verso la) lingua inglese, in quanto lingua internazionale che ha il primato di lingua più parlata al mondo, se si sommano il numero dei parlanti totali (nativi e non). E questo suggerisce anche che, solitamente, nel momento in cui si va a tradurre un’opera non in inglese, quest’ultima sarà la prima lingua a cui fare riferimento per una traduzione e, solo successivamente (e molto spesso a partire da questa traduzione), si può pensare ad un possibile trasferimento anche in altre lingue. Prendendo in considerazione, ad esempio, le lingue asiatiche (in particolare il giapponese, in quanto base letteraria fondamentale internazionalmente) prima di arrivare a una traduzione in una lingua minoritaria si parte da quella inglese e solo in seguito, sulla base anche del successo dell’autore (se già conosciuto) in una determinata nazione, sulla stima delle copie che ipoteticamente l’opera venderà o anche solo delle copie vendute nei paesi dove l’opera è già

---

<sup>12</sup> G. Amitrano, “Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki’s Fiction”, *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, p. 213 (trad. mia).

<sup>13</sup> S. Calabrese, *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005, p. 63.

disponibile e sulla possibilità di diventare *best-seller*, ci si adopera ad una futura traduzione in altre lingue<sup>14</sup>.

Date queste dinamiche sociali ed editoriali, per arrivare alla definizione di *global novel* bisogna sottolineare ora dunque, a prescindere da fattori editoriali e di traduzione, come si può effettivamente raggiungere un vasto pubblico e come quindi un autore riesca a creare un romanzo mondiale che si svincoli dalle singole tradizioni nazionali per giungere invece ad un'estetica internazionale:

Il Novecento favorisce senza tregua questa ricerca di forme romanzesche *condivise*, cui non è estranea neppure l'utopia strutturalista di una grammatica narrativa universale: i grandi conflitti mondiali, il declino del colonialismo, l'incessante erosione dei nazionalismi a partire dal secondo dopoguerra consentono a narratori di diversa estrazione geo-culturale di incontrarsi su un unico terreno per battezzare un ipotetico, germinale *global novel*<sup>15</sup>.

Si tratta dunque di fenomeni storico-sociali che hanno portato ad una necessità di unificazione in ambito letterario e che, quindi, hanno dato anche luogo a macro-temi e riferimenti che tutti potessero capire senza sforzi in quanto assimilati già a partire da una simile educazione oggettiva collettiva. Chiaramente rimarranno sempre delle differenze, in quanto non si può prescindere dal luogo di nascita, crescita e educazione e da fattori dei lettori che, sulla base della propria cultura e maturazione, svilupperanno autonomamente le proprie preferenze; ma è indubbio come questa retorica universale possa colpire fattori oggettivi e farli giungere alla collettività mondiale. Questo può anche avvenire in quanto, riprendendo il ragionamento sopracitato di Spivak, si deve puntare ad un'immaginazione e non a una interpretazione dell'altro, dato che quest'ultima chiamerebbe in causa anche e soprattutto criteri di valutazione e analisi prettamente soggettivi. E anche se una cosa come il gusto e il piacere di un'opera è puramente soggettivo, bisogna comunque distinguere l'interesse personale dalla comprensione di ciò che si legge: se infatti un'opera contiene una buona percentuale di contenuti comprensibili anche in contesti culturali diversi da quello di origine, sicuramente ciò che rimane di più difficile comprensione risulterà ad un lettore più affascinante e lodevole di ricerca per proprio interesse personale. Se un'opera è di principio oscura, invece, in primo luogo non raggiungerà un vasto pubblico, ma solo coloro interessati e informati sulla materia e risulterà anche più pesante e meno scorrevole agli occhi di un lettore che potrebbe facilmente "annoarsi" leggendola. Questo avviene anche a causa della "velocità" che

---

<sup>14</sup> Per ulteriori informazioni sulla traduzione della letteratura giapponese moderna cfr. M. G. Ryan, "Translating Modern Japanese Literature" *Journal of Japanese Studies*, 6, 1, 1980.

<sup>15</sup> S. Calabrese, *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, cit., pp. 158-159.

ormai fa parte della società odierna: l'uomo infatti ha generalmente bisogno di scioltezza in ciò che fa (soprattutto per quanto riguarda gli *hobbies*) poiché tutto ciò che lo circonda scorre molto velocemente, compresa l'attenzione dell'individuo, che tende a dissolversi più facilmente nel momento in cui si trova davanti un'attività o, in questo caso, una lettura più ostica. Questo bisogno di procedere velocemente per stare al passo col tempo che scorre fa in modo che molto spesso si escludano attività che richiedono più tempo e concentrazione e si prediligano, invece, tutte quelle più scorrevoli e appaganti, in quanto eseguite con meno fatica. Questo concetto va anche di pari passo con la propensione odierna ad un elogio (anche autoindotto) che punta all'esaltazione della quantità piuttosto che alla qualità, notoriamente di più difficile comprensione. C'è anche da evidenziare, però, che non necessariamente un'opera di facile comprensione sia qualitativamente inferiore rispetto a una più complicata: non sempre, infatti, un linguaggio più aulico è portavoce di contenuti più raffinati. Per questo bisogna trovare il giusto compromesso che vada a suscitare l'interesse del pubblico in tutti i campi, che riesca a stimolare loro genuina curiosità intellettuale e allo stesso tempo a muovere anche emotivamente l'animo dei lettori.

### La letteratura giapponese e la ricezione occidentale

La letteratura giapponese è, ad oggi, riuscita a raggiungere un pubblico e interesse mondiale. Questo è potuto avvenire grazie alla formazione di opere e autori globali che hanno contribuito con il loro lavoro a far primeggiare la propria nazione e a suscitare un certo fascino e aura attorno a questo paese. Ma per riuscire a focalizzare l'espansione e la ricezione di questa letteratura in Occidente, risulta importante soffermarsi anche sulla nascita del concetto di cultura giapponese che “è stato costruito quando il Giappone è emerso come uno stato nazionale moderno alla fine del diciannovesimo secolo, mentre esercitava il potere coloniale su altre parti dell'Asia”<sup>16</sup>. In questo periodo, infatti, una parola che risultava centrale era “civilizzazione” e si avvertiva la necessità di diventare una nazione civilizzata tanto quanto lo erano i paesi occidentali. Per queste ragioni bisognava iniziare a inculcare un'idea di amore e lealtà per lo stato partendo dall'educazione dei giovani: dunque, si voleva dare un'idea di unicità del Giappone, che si doveva collocare in posizione diametralmente opposta alla cultura *mainstream* americana. Per arrivare a questo sono stati chiaramente adottati dei meccanismi che, come detto, sono partiti

---

<sup>16</sup> E. Tai, “Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture” *Japanese Language and Literature*, 37, 1, 2003, p. 9 (trad. mia).

dall'educazione e hanno influenzato non solo le pratiche strettamente politiche ed economiche dello stato, ma anche la vita di tutti i giorni della popolazione comune<sup>17</sup>.

In questo senso, la cultura giapponese stava venendo meccanicamente modellata in modo da poter essere vista e capita solamente dai giapponesi stessi e in modo anche da sottolineare una forma quasi di purezza, unicità e superiorità di questa cultura rispetto, in particolare, a quella americana che si voleva far identificare come normativa. Chiaramente, esercitando questo potere sulla mente dei giapponesi stessi, quest'ultimi, rendendosi conto delle proprie differenze, "preferiscono definirsi in un modo che enfatizzi il loro nucleo di credenze e valori"<sup>18</sup> e, in questo modo, risulta anche più semplice parlare della popolazione giapponese come una sorta di specchio della visione della società stessa. Seguendo questo ragionamento, si può perciò capire come l'idea fosse quella di creare una cultura omogenea nazionalista che spiccasse per la propria originalità: tutti dovevano avere un certo tipo di idee, pensiero, modi di fare e agire, si volevano inculcare idee unitarie su fattori economici, sociali, politici, storici e culturali e per tutti coloro che non aderivano a determinati schemi veniva fatto intendere di non essere davvero giapponesi e di non potersi definire tali. Detto ciò, bisogna comunque sottolineare che sarebbe anche sbagliato affibbiare un'idea di cultura omogenea totale, in quanto si andrebbe a considerare solamente l'idea teorica che si voleva propugnare della cultura giapponese, dimenticandosi propriamente della pratica:

Sebbene il mito della cultura giapponese come omogenea e unica sia stato decostruito in campo accademico, questa immagine persiste ancora in gran parte della coscienza pubblica. È anche vero che in Giappone ci sono state crescenti affermazioni di eterogeneità culturale. Il discorso di una cultura omogenea produce una discriminazione istituzionalizzata contro vari tipi di minoranze e opprime le espressioni di eterogeneità culturale tra i giapponesi in generale<sup>19</sup>.

Ed è proprio da questo che si può iniziare a parlare di letteratura giapponese contemporanea: negli ultimi anni, soprattutto gli autori dagli anni Settanta in avanti, iniziano a slegarsi dalle tematiche e dallo stile degli scrittori dei decenni precedenti, puntando invece a dei modelli occidentali. Questo avviene in quanto il Giappone si trova a dover fare i conti non più con una cultura unica e nazionalista, ma con un'interazione della propria con quella occidentale, il che implica l'assorbimento di alcuni aspetti di quest'ultima. In questo senso si può prendere come metro di

---

<sup>17</sup> Per ulteriori informazioni sulle trasformazioni contemporanee del paese nipponico cfr. F. Maraini, *Giappone. Mandala*, Firenze, Mondadori Electa, 2006.

<sup>18</sup> E. Tai, "Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture", cit., p. 15 (trad. mia).

<sup>19</sup> Ivi, p. 19 (trad. mia).

paragone scrittori antecedenti come Mishima Yukio e Dazai Osamu rispetto ad autori come Murakami Haruki o Banana Yoshimoto, due riferimenti della letteratura giapponese contemporanea in Occidente: sebbene, infatti, in entrambe le prime due figure possiamo trovare dei romanzi che hanno fatto molto scalpore e riscontrato molto successo internazionalmente, come *Kamen no kokuhaku* (*Confessioni di una maschera*, 1949) nel caso di Mishima e *Ningen shikkaku* (*Lo squalificato*, 1948) nel caso di Dazai (entrambi autobiografici, nel primo è centrale il tema dell'omosessualità, nel secondo del suicidio), nelle altre opere è ben denotato il loro stile distintamente giapponese e la centralità che vogliono dare alla propria cultura, evidenziando, ad esempio, la pratica samurai o la situazione giapponese nel dopoguerra. Per quanto, invece, concerne le figure di Murakami e della Yoshimoto è ben noto come l'influsso occidentale (dato anche da soggiorni al di fuori del Giappone) sia in ampio modo presente, tanto da essere spesso entrambi definiti "americanizzati" e "i critici dunque, spesso non sono in grado di giudicare i loro prodotti, perché non ne comprendono il simbolismo, né tantomeno li ritengono degni di essere considerati alla stregua di un tipo di letteratura «più impegnata»"<sup>20</sup>. È altresì vero, però, che sono stati proprio questi autori a riscontrare un grande successo a livello internazionale, a differenza di quelli antecedenti che sicuramente hanno contribuito alla diffusione della letteratura giapponese, ma ne hanno anche data una visione stereotipata e romantica che l'ha quindi "costretta" in una categoria letteraria predefinita da cui risulta difficile slegarsi: gli autori contemporanei, quindi, risultano facilmente interpretabili dal pubblico popolare, ma di difficile collocazione e senso per i critici ufficiali.

In generale, dunque, si può iniziare a parlare di una sorta di occidentalizzazione generale del Giappone che gli ha fatto acquisire consensi e fama globale: basti semplicemente pensare al sempre più crescente numero di stampe e creazione di dizionari di traduzione o alle nuove immagini di società di consumo di massa che rispecchiano una nazione che si muove velocemente e che deve stare al passo del frenetismo quotidiano. Questo chiaramente comporta una frattura non solo tra i critici che, come già anticipato, non riescono a categorizzare questa letteratura come "impegnata", ma anche tra gli stessi lettori giapponesi, soprattutto per i più nostalgici che non riescono più a indentificarsi con la letteratura nazionale. C'è anche da dire, però, che alcune opere contemporanee hanno avuto un *boom* di vendite anche in Giappone: per questo è importante delineare un breve resoconto degli autori contemporanei che stanno spopolando globalmente con i propri romanzi<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> A. Ranieri, "Murakami Haruki: Un viaggio nella fiction giapponese contemporanea", *Il Giappone*, 39, 1999, p. 177.

<sup>21</sup> Per ulteriori informazioni sugli autori giapponesi contemporanei cfr. K. Shūichi, *Storia della letteratura giapponese*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 2002.

Innanzitutto, bisogna sottolineare che, per attirare le nuove generazioni di lettori, la letteratura giapponese degli anni Novanta, come già anticipato, inizia ad assottigliare la differenza tra letteratura “pura” e “popolare”, tanto essere denominata *J-Literature*, ispirandosi alla musica (*j-pop*) e ai fumetti (*j-comic*). Addentrandosi nell’analisi degli autori di questo periodo, possiamo trovare in primo luogo Banana Yoshimoto, che con il suo romanzo debutto *Kitchen* (1988) ha scatenato in Giappone il cosiddetto “Banana boom”. La Yoshimoto, “usando il suo lirismo elaborato e misterioso, [...] ritrae le relazioni delle coppie giapponesi che si trovano in ogni angolo delle città urbanizzate. Gli amanti nelle sue storie ottengono un momento di chiarezza dopo aver risolto le loro lotte emotive riguardanti il passato e il presente”<sup>22</sup>. Sicuramente, dunque, ritrarre delle storie amoroze e intrecciando ad esse un fattore più propriamente sociale, soffermandosi sulla rappresentazione più o meno nascosta del tempo che scorre e del nuovo concetto di città giapponese (molto più vicino a quello occidentale), fa in modo che la ricezione internazionale della Yoshimoto sia molto differente rispetto a quella del proprio paese. L’autrice, infatti, “nonostante abbia vinto diversi importanti premi letterari [in Giappone], [...] è vista come una scrittrice di letteratura popolare”<sup>23</sup>. Ciò accade per il suo modo di percepire gli stereotipi dell’esotismo, diverso rispetto a quelli della critica giapponese, ma coerente con una cultura che, in superficie, ricorda le sue controparti a New York o Parigi. Per questo, si può affermare che la sua narrativa sia una sorta di espressione inconsapevole della sua stessa generazione, tant’è che “lei stessa cita i manga come la sua ispirazione per diventare una scrittrice”<sup>24</sup> e sarà proprio questa la chiave del suo successo che l’ha portata a far affermare il suo nome a livello mondiale.

Un altro nome ben noto è quello di Yoriko Shōno che inizia il suo percorso verso il successo nel 1991 con l’opera *Nani mo Shitenai (I Did Nothing)*. È importante ricordare il suo nome in quanto non è rilevante solo all’interno della letteratura cosiddetta postcoloniale, ma anche per quanto concerne gli studi di genere: il suo obiettivo, infatti, è condannare e combattere la figura dominante dell’uomo all’interno della società giapponese, usando nelle sue opere elementi fantastici e avventurosi e quindi mescolando elementi realistici con quelli inventati. Per questa sua inclinazione e per l’aura che riesce a creare attorno ai suoi racconti, è sicuramente una figura di spicco nella panoramica della letteratura giapponese.

Le ultime due figure da prendere in considerazione sono due uomini che condividono lo stesso cognome: si tratta di Murakami Ryu e Murakami Haruki. Per quanto riguarda il primo, bisogna citare il tenore politico delle sue opere: in *Topāzu (Tokyo Decadence, 1988)* e *Rabu ando*

---

<sup>22</sup> Y. Fukushima, “Japanese Literature, or ‘J-Literature,’ in the 1990s.” *World Literature Today*, 77, 1, 2003, p. 43 (trad. mia).

<sup>23</sup> M. Chilton, “Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana” *Journal of Narrative Theory*, 39, 3, 2009, p. 407.

<sup>24</sup> Ibidem.

*Poppu Topāzu Tū* (*Topaz II*, 1996) troviamo la storia realmente accaduta di giovani studentesse che si trovano a intraprendere delle relazioni di tipo sessuale con uomini di mezza età (l'autore ha addirittura visitato i luoghi della consumazione degli atti e fatto delle interviste a delle ragazze) e, oltre a ciò, troviamo molti elementi che contraddistinguono la città urbanizzata giapponese come la televisione, i fast-food, i centri commerciali ecc.

Per quanto invece concerne il secondo Murakami, alla cui opera è dedicato questo lavoro di tesi, è noto come egli sia probabilmente l'autore giapponese più celebre e allo stesso tempo criticato dei nostri tempi. Giudicato aspramente per il suo distanziamento dalla cultura del suo paese, egli in realtà nelle sue opere fa anche riferimenti a fatti realmente accaduti nella sua nazione, come in *Afutā dāku* (*After Dark*, 2004), e il carattere magico e surreale spesso ripreso nei suoi romanzi ha pur sempre riferimenti alla propria cultura. Egli, infatti, sebbene abbia passato gran parte della sua vita al di fuori del Giappone e sia sempre stato affascinato dalla letteratura e, più in generale, dal mondo occidentale, è in realtà l'autore più difficilmente traducibile proprio per il suo modo di scrivere<sup>25</sup> e anche se la critica lo ritiene troppo "americanizzato" non rinnegherà mai la propria provenienza: in un'intervista egli, infatti, dice "Ovviamente scrivo i miei libri in giapponese. E soprattutto scrivo di giapponesi che vivono in Giappone. Quindi, naturalmente, penso di essere un autore giapponese che scrive romanzi giapponesi. È molto naturale per me"<sup>26</sup>. Grazie quindi ai suoi modelli, al suo stile e, chiaramente, al proprio talento, è un autore centrale nella panoramica non solo giapponese, ma anche globale.

## Il crescente interesse italiano

Finora ci si è concentrati su come la letteratura giapponese sia nata e approdata saldamente all'interno del mondo occidentale, riuscendo a riscontrare ampio successo e diventando sempre più un fenomeno internazionale. A questo punto, quindi, sembra lecito soffermarsi su come l'Italia abbia iniziato a volgere il proprio interesse verso Oriente e come stia sempre più prendendo popolarità.

In Italia, infatti, si comincia a intravedere un certo fascino per questa letteratura già alla fine dell'Ottocento, quando Gabriele D'Annunzio inizia a interessarsi alle poesie giapponesi: già

---

<sup>25</sup> Nell'articolo di M. C. Strecher, "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki" *The Journal of Asian Studies*, 57, 2, 1998, viene spiegato come Murakami sperimenti il linguaggio, il genere e la fantasia per esplorare i limiti dell'espressione postmoderna. Spesso però egli nasconde degli elementi al lettore, li lascia oscuri e crea delle metafore che il lettore deve decifrare. Per ulteriori informazioni sulle traduzioni alle opere dello scrittore cfr. cap. 2, paragrafo "Le traduzioni" di questa tesi.

<sup>26</sup> J. Ellis, *et al.*, "'In Dreams Begins Responsibility': An Interview with Haruki Murakami" *The Georgia Review*, 59, 3, 2005, p 567 (trad. mia).

qui, dunque, si apre nella mente del lettore la classica prospettiva stereotipata della cultura e letteratura giapponese (di cui si è già ampiamente parlato) che si inizierà a modificare solamente con l'influsso degli autori contemporanei. In ogni caso, questa cultura comincia pian piano a prendere piede nella penisola italiana e iniziano le prime aperture di facoltà universitarie, di centri dedicati allo studio della lingua giapponese e le prime traduzioni di quest'ultima: il primo fu a Firenze, seguito da Roma, Napoli e, ad oggi, esiste anche la facoltà di lingue orientali a Venezia<sup>27</sup>.

Avvicinandosi ai giorni nostri, in Italia spiccano le figure Marcello Muccioli, eminente studioso italiano della materia, e di Giorgio Amitrano, traduttore italiano di Banana Yoshimoto e Murakami Haruki. In questo senso è importante sottolineare come “La traduzione dal giapponese all'italiano ha ormai raggiunto una piena crescita e il suo percorso [...] è entrato a far parte dello scambio culturale internazionale”<sup>28</sup>, tanto da garantire un'ampia gamma di traduzioni in lingua, grazie anche al cospicuo numero di lettori. In Italia, come in gran parte del mondo in realtà, si è largamente diffusa la consumazione di prodotti letterari giapponesi: ormai, infatti, entrando in libreria si può trovare una vasta scelta di opere a cui molto spesso è adibito uno scompartimento apposito per le letterature straniere; ma forse ciò che veramente ha fatto scatenare questo *boom* di interesse è la circolazione dei *manga*, il tipico fumetto giapponese da cui, nella maggior parte dei casi, verrà ispirato un *anime*. Di grande fama in Italia (anche se non di rado vengono visti come prodotti unicamente per bambini), gli *anime* vengono trasmessi nei canali principali della televisione, anche ad orari di punta. Quindi, se i bambini vengono cresciuti guardando questi programmi (che molto spesso non associano neanche alla cultura giapponese) e decidono poi, maturando, di approfondirne la conoscenza, un passaggio d'obbligo è la lettura dei *manga*, da molti considerati oggetti da collezione. Partendo da questo presupposto, sebbene il concetto sia abbastanza diverso, si può approfondire e allargare il proprio interesse anche ai romanzi, sulla base del genere preferito dell'acquirente. Dunque, si può tranquillamente affermare che questi prodotti di consumo di massa hanno indubbiamente favorito la circolazione e la conoscenza della cultura giapponese, ma che, purtroppo, non c'è ancora abbastanza interesse a livello più “impegnato” della letteratura: questo può essere utile se si vuole tenere in considerazione solamente il fattore economico ed editoriale di un'opera che, di per sé, è il dato che porta a

---

<sup>27</sup> Da tenere in considerazione che il 10 novembre 1973 in una sala dell'Istituto Giapponese di Cultura a Roma, dopo il raduno di un convegno internazionale sugli studi sul Giappone (1972), viene fondata l'“Associazione Italiana per gli Studi Giapponesi” (AISTUGIA). Con la figura di Fosco Maraini (Università di Firenze) come segretario generale del consiglio direttivo, l'associazione radunava al suo interno studiosi e docenti di varie Università italiane. Il fine della creazione dell'associazione era quello di facilitare e promuovere degli incontri con gli studiosi della lingua e della cultura giapponese. Ad oggi ancora attiva e presente, fanno parte dell'AISTUGIA molti personaggi del mondo accademico e, più in generale, persone con un interesse costante e approfondito per qualsiasi aspetto della civiltà giapponese. Numerosi sono i soci-studenti delle varie università italiane in cui si tengono insegnamenti di giapponese.

<sup>28</sup> T. Ciapparoni La Rocca, “Japanese Studies in Italy: A Century of Literary Translations”, *Rivista Degli Studi Orientali*, 71, 1/4, 1997, p. 262 (trad mia).

decretare la fortuna e la fama di un autore. Per quanto, quindi, concerne questo fattore, è tutto sommato più semplice e rassicurante che i romanzi di questa letteratura vengano visti come un gradevole e semplice passatempo popolare. Allo stesso tempo, però, si può affermare che ci sarebbe la necessità che la letteratura giapponese potesse venir vista anche con nuovi occhi più “impegnati” in quanto ad oggi, in Italia, una conoscenza più approfondita è ancora molto di nicchia e considerata per pochi. In questo senso si può concludere riprendendo le parole di Marcello Muccioli:

Il numero di coloro che sono impegnati negli studi giapponesi in Italia è ancora troppo piccolo. [...] È ora che gli italiani si rendano conto che gli studi orientali non sono un mero lusso, ma un bisogno dei nostri tempi, e così via anche un paese povero come l'Italia, che non possiede colonie, non può permettersi di disinteressarsi in questo campo; non può permettersi di ignorare l'Estremo Oriente che sta giocando un ruolo sempre più importante negli eventi mondiali, di cui sta diventando uno dei fattori, e non meno importanti, nel plasmare la storia moderna e la politica moderna<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> M. Muccioli, “Japanese Studies in Italy” *East and West*, 2, 1, 1951, p. 12 (trad mia).



## Capitolo II: Il caso Murakami Haruki

### L'incontro col mondo occidentale

Murakami Haruki nasce nel 1949 a Kyoto, anche se crescerà ad Hanshinkan<sup>30</sup>, vicino a Kobe, dopo la decisione della sua famiglia di trasferirsi. Figlio unico durante il periodo del *baby-boom* in Giappone, sviluppa da subito un carattere introverso e riservato, che lo porterà, anche in futuro, a mantenere le distanze dai riflettori e dalla scena pubblica<sup>31</sup>. Fin da giovane età, inizia ad interessarsi alla letteratura russa e americana: apprezza, ad esempio, autori come Dostoevskij, Tolstoj, Raymond Chandler, Raymond Carver e Francis Scott Fitzgerald, spesso ripresi e citati all'interno dei suoi romanzi. Questo interesse precoce per gli studi umanistici è sicuramente dovuto anche all'educazione impartitagli dai suoi genitori, entrambi docenti di giapponese, anche se, con grande rammarico del padre, lo sguardo dell'autore si rivolge soprattutto al panorama occidentale, a cui si avvicinerà prima tramite le scuole, poi grazie alla scelta di iscriversi alla facoltà di lettere all'Università di Waseda<sup>32</sup>. Questa scelta, infatti, è stata anche influenzata dal fatto che lo scrittore è riuscito a frequentare le scuole superiori vicino ad una zona portuale e di scambio e dunque con una grande fetta di residenti stranieri e, in particolare, americani: ha quindi potuto assorbire più facilmente elementi che venivano percepiti come distanti ed estranei dalla cultura giapponese, tanto da essere definito "il primo scrittore a sentirsi completamente a proprio agio con gli elementi della cultura "pop" americana che permeano il Giappone odierno"<sup>33</sup>. I primi giorni di università conoscerà Takahashi Yōko, donna che sposerà ancor prima di laurearsi e con la quale aprirà un jazz bar, il *Peter Cat*: l'autore, infatti, già negli anni dell'adolescenza, era un giovane ribelle, frequentava i jazz bar al posto di seguire le lezioni (temperamento che rimane con lui anche durante gli anni universitari) ed avere un comportamento consono, cosa che gli

---

<sup>30</sup> Murakami stesso si definì "il ragazzo dello Hanshinkan" in un diario di viaggio pubblicato nel 1988.

<sup>31</sup> Per le informazioni sulla biografia dell'autore, cfr. T. Teruhiko, *I segreti di Murakami: vita e opere di uno degli scrittori più amati*, Milano, Vallardi, 2013; S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, tesi di dottorato, University of British Columbia, 1997; Y. Iwamoto, "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", *World Literature Today*, Spring, 1993, 67, 2; J. Wesley Harding, and Haruki Murakami. "Haruki Murakami" *Bomb*, 46, 1994.

<sup>32</sup> Qui l'autore studierà drammaturgia, in quanto grande appassionato non solo di letteratura americana, ma anche di musica e cinema. Inizialmente pensava di diventare uno sceneggiatore, poi, provando a scrivere qualche produzione personale, decide di lasciar perdere questa strada in quanto capisce che questo lavoro è troppo di cooperazione e squadra e quindi non conforme con la sua propensione individualista.

<sup>33</sup> J. Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Vintage Books, 2012, p. 17.

costerà l'espulsione dal dormitorio dell'università, che sarà anche la *location* alla quale si ispira per descrivere un dormitorio in *Norwegian Wood*. Negli anni dell'espulsione dal dormitorio è importante sottolineare che erano in corso proteste studentesche alle quali Murakami non prenderà mai parte: considerandosi una sorta di *outsider*, l'autore decide di tenersi in disparte da questioni politiche, sebbene l'atmosfera creatasi attorno a lui ne abbia sicuramente influenzato la mente. Una delle polemiche principali di queste rivolte era l'influsso sempre più persistente di una mentalità occidentale e, in particolare, di uno sgretolamento identitario giapponese provocato dagli anni di occupazione americana. La popolazione, quindi, percepiva di non avere più una propria cultura e dei valori a cui tenere fede. Perciò, mentre i suoi colleghi universitari erano impegnati con le proteste, lo scrittore decide, come già anticipato, di starne alla larga, impiegando il suo tempo guardando film ("ero così annoiato che tutto ciò che facevo era guardare film; in un anno penso di aver guardato almeno duecento film"<sup>34</sup>), facendo lavori part-time e frequentando jazz bar. Per tutti questi motivi, solo dopo ben sette anni, riesce a laurearsi, con tesi intitolata "The Ideology of Journeys in American Film" (1973) nella quale analizza film come *2001: A Space Odyssey*.

Dopo gli studi, Murakami decide di non seguire la strada tipica degli studenti giapponesi (ovvero di intraprendere la carriera aziendale), ma, come detto, di aprire un jazz bar, che gli consentirà di prendere in considerazione la carriera di scrittore:

Considerato che tipo di persona sono, non avrei mai avuto modo di intercorrere con così tante persone differenti, come mi è successo nella stressante condizione di gestore del bar. [Quest'esperienza] mi ha fornito una preziosa disciplina per vivere che non avrei avuto modo di acquisire altrimenti<sup>35</sup>.

Ed è proprio mentre ancora lavora in questo locale che l'autore trova l'ispirazione per scrivere la sua prima raccolta *Vento & Flipper* (1979-1980)<sup>36</sup>: come racconta nell'introduzione inedita del 2015, mentre era allo stadio a guardare una partita di baseball, seguendo con lo sguardo la traiettoria della palla finire sul guantone, si rende conto che quello che vuole fare nella vita è lo scrittore.

---

<sup>34</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 162. Si tratta di una citazione che l'autrice ha ripreso e tradotto dal libro *Shiku & faindo: Murakami Haruki* (Murakami Ryu, ed.) e che io a mia volta ho ripreso e tradotto in italiano.

<sup>35</sup> J. Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Vintage Books, 2012, pp. 27-28, da un'intervista con Murakami Yōko, Tōkyō, 7 settembre 1997.

<sup>36</sup> Questa raccolta comprende i suoi due primi romanzi: *Kaze no uta o kike* (*Ascolta la canzone del vento*, 1979) e *1973-nen no pinbōru* (*Il flipper del '73*, 1980).

## I modelli letterari

L'esordio letterario murakamiano, come già accennato nel paragrafo precedente, è avvenuto nel 1979, con *Kaze no uta o kike* (*Ascolta la canzone del vento*, confluito poi nella raccolta *Vento & Flipper* con il secondo romanzo dell'autore *Il flipper del '73*, 1980). Già prima, però, Murakami ha dimostrato un particolare interesse per la letteratura americana: ancora adolescente, infatti, si diletta alla lettura di classici e alla visione della cinematografia statunitense (tanto da scriverci anche la tesi di laurea). Ma, come detto, non è stato solo questo a influenzare la rotta della sua scrittura: sicuramente il luogo di maturazione dell'autore l'ha fatto venire in contatto con diverse culture provocando in lui non un sentimento di ostilità, ma anzi, di appartenenza e che Murakami potesse arricchire la propria narrativa con elementi della cultura popolare sin dal suo debutto come scrittore<sup>37</sup>. Detto ciò, si può affermare tranquillamente che

[...] i marchi americani, i testi delle canzoni e i riferimenti politici erano negli scritti di Haruki Murakami prima che mettesse piede fuori dal Giappone. [...] Le opere di Murakami raramente menzionano la cultura, le corporazioni, i compositori o gli artisti giapponesi contemporanei. I protagonisti non citano i testi delle pop star giapponesi, non si adattano a stereotipi diligenti da *salaryman* o locali di karaoke. Al contrario, vengono spesso citati società, film, autori e gruppi musicali americani e britannici di fama internazionale.<sup>38</sup>

Questo, chiaramente, non solo avvicina lettori anglofoni ai suoi scritti, ma anche tutti coloro che si trovano rispecchiati in alcune sfaccettature di questa cultura e della propria: l'autore, infatti, fa anche riferimenti (in minor misura) ad altre culture occidentali, prendendo in considerazione, ad esempio, la cinematografia italiana e francese o la letteratura russa (di cui è stato grande appassionato). In questo senso è interessante riportare alcune parole di Murakami stesso rilasciate in un'intervista con Jay Rubin nel 1992, nella quale parla dei suoi modelli letterari:

Sospetto che ci siano molti di voi tra il pubblico che trovano strano che abbia parlato per tutto questo tempo senza menzionare nemmeno una volta un altro scrittore giapponese come influenza su di me. È vero: tutti i nomi che ho citato sono americani o inglesi. Molti critici giapponesi mi hanno accusato di questo aspetto della mia scrittura. [...]

---

<sup>37</sup> N. Clerici, "History, 'Subcultural Imagination,' and the Enduring Appeal of Murakami Haruki" *The Journal of Japanese Studies*, 42, 2, 2016, p. 255.

<sup>38</sup> M. R. Chozick, "De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception" *Comparative Literature Studies*, 45, 1, 2008, p. 63.

Resta il semplice fatto, però, che prima di provare a scrivere io stesso, amavo leggere persone come Richard Brautigan e Kurt Vonnegut. E tra i latinoamericani mi sono piaciuti Manuel Puig e Gabriel Garcia Marchese. Quando John Irving, Raymond Carver e Tim O'Brien hanno iniziato a pubblicare i loro lavori, li ho trovati piacevoli. Ciascuno dei loro stili mi affascinava, e le loro storie avevano qualcosa di magico in loro. Ad essere onesti, non riuscivo a sentire quel tipo di fascino dalla narrativa giapponese contemporanea che leggevo anche in quel momento. Ho trovato questo sconcertante. Perché non è stato possibile creare quella magia e quel fascino nel linguaggio giapponese?

Quindi ho continuato a creare il mio stile.<sup>39</sup>

Come si può capire, dunque, l'autore riesce ad apprezzare e identificarsi alla letteratura straniera più facilmente di quanto, invece, faccia quella autoctona, che non provoca in lui alcun tipo di fascino. C'è anche da evidenziare, però, che non è vero che tra i suoi modelli non ci siano scrittori giapponesi: grande influenza hanno, infatti, avuto in lui anche autori come Natsume Sōseki e Tanizaki Jun'ichirō, definiti dall'autore stesso come suoi "maestri".<sup>40</sup> E se da una parte si può notare come la maggioranza dei suoi modelli non sia giapponese, allo stesso tempo Murakami non smetterà mai di sottolineare l'appartenenza alla propria cultura tramite riferimenti a luoghi e personaggi con nomi giapponesi. D'altronde, quello che tenta di fare lo scrittore è di slegarsi dalle opere scritte dopo la seconda guerra mondiale, che mirano soprattutto a ricostruire e consolidare un'immagine del Giappone predefinita, ma, piuttosto, prova a dare luce al mondo postmoderno in espansione anche nella sua nazione che è, per molti fattori, sovrapponibile alle città capitalistiche da lui descritte: "Il lavoro di Murakami presenta questo tipo di visione personale della vita contemporanea, mostrando strette affinità con le convenzioni del *city novel* americano e stabilendo una sua nicchia al di fuori del paradigma del *junbungaku*<sup>41</sup> giapponese.[...] [il suo lavoro] ben rappresenta l'attuale mappa cognitiva di Tokyo e il Giappone"<sup>42</sup>. Tutto ciò sottolinea come Murakami, pur avendo l'occasione ed avendo riflettuto sul fatto di scrivere fin da subito in inglese, abbia scelto di scrivere in giapponese per il semplice fatto di essere giapponese. Considerato ciò, si può affermare come le opere murakamiane possano

---

<sup>39</sup> Murakami Haruki citato in J. Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Vintage Books, 2012. Qui cit. da Giorgio Amitrano, "Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction.", *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, p. 202 (trad. mia).

<sup>40</sup> J. Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, London, Vintage Books, 2012.

<sup>41</sup> Sarebbe la letteratura "pura" propria soprattutto degli scrittori politicamente impegnati degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta, che hanno quindi vissuto la Seconda Guerra Mondiale e parlano principalmente dei danni sociali provocati da quest'ultima.

<sup>42</sup> C. Kawakami, "The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map" *Monumenta Nipponica*, 57, 3, 2002, p. 333 (trad. mia).

essere definite più americane in Giappone, ma, d'altro canto, più giapponesi in America: in entrambi i casi si può percepire come riesca a mantenere un equilibrio tra le due parti e a provocare, quindi, in modo uniforme e contemporaneo, mistero e familiarità ai lettori (tematica approfondita nel seguente capitolo).<sup>43</sup>

Fatto questo preambolo, si può quindi tornare a discutere sull'avvio della carriera dell'autore che, ricordando il suo esordio durante un'intervista del 1994, afferma: "Ho iniziato a scrivere romanzi e racconti quando avevo trent'anni. Prima di allora non ho mai scritto nulla. Ero solo una di quelle persone ordinarie. Gestivo un jazz club e non ho mai creato nulla. Ma all'improvviso ho iniziato a scrivere le mie cose e penso che sia stata una specie di magia"<sup>44</sup>. Il suo esordio ha iniziato subito a dare i suoi frutti e i suoi romanzi iniziano ad essere pubblicati nella rivista *Gunzō* (dalla quale riceverà anche un premio): nel 1981, due anni dopo la sua entrata in scena nel panorama letterario, decide di chiudere il bar e dedicarsi al suo nuovo lavoro. In realtà, Murakami non ha consentito la pubblicazione dei primi due romanzi (*Ascolta la canzone del vento* e *Il flipper del '73*) al di fuori del Giappone per anni, in quanto non ne andava fiero e non voleva farsi conoscere tramite essi<sup>45</sup>: l'opera che, quindi, apre le porte al suo successo mondiale è la terza, ovvero *Hitsuji o meguru bōken* (*Nel segno della pecora*, 1982). Durante questo periodo e prima di approdare alla stesura del romanzo summenzionato, però, si dedica anche alle traduzioni di alcune opere della letteratura americana:

Le sue scelte per la traduzione hanno virato verso autori riconosciuti in qualche modo "popolari" e/o per le loro tendenze postmoderne: F. Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, Raymond Carver, John Irving, Paul Theroux, Tim O'Brien e Truman Capote. Il suo stesso lavoro è stato anche paragonato a quello di Jay McInerney, quel cronista della vita yuppie americana<sup>46</sup>.

Prendendo in considerazione, per esempio, il primo scrittore a cui si fa riferimento nella citazione, possiamo passare velocemente in rassegna l'influenza che ha avuto in Murakami: *The Great Gatsby* (1925) è infatti uno dei romanzi in prima persona preferiti dell'autore, tanto da farne riferimenti costanti. In primo luogo, troviamo già nella prima opera murakamiana, *Ascolta la canzone del vento*, la ripresa dell'apertura: il tono è molto simile, i narratori anonimi (in prima

---

<sup>43</sup> Cfr. M. R. Chozick, "De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception" *Comparative Literature Studies*, 45, 1, 2008.

<sup>44</sup> J. Wesley Harding, and Haruki Murakami, "Haruki Murakami", cit., p. 40.

<sup>45</sup> Fuori dal Giappone, infatti, sono rimasti inediti fino al 2016, ovvero fino a quando Einaudi decide di creare un'unica raccolta comprendente i due primi scritti, *Vento & Flipper*.

<sup>46</sup> Y. Iwamoto, "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", *World Literature Today*, Spring, 1993, 67, 2, p. 296.

persona) si trovano in contesti sovrapponibili in quanto entrambi sono delle specie di “vittime” che sono state a lungo in silenzio e hanno trasmesso la loro energia scrivendo. Un altro romanzo con ampi riferimenti a Fitzgerald è sicuramente *Norwegian Wood*, dove viene esplicitamente dichiarato che il romanzo preferito del protagonista è proprio *The Great Gatsby*<sup>47</sup>, che gli consentirà anche di conoscere un personaggio fondamentale all’interno del romanzo e di romanticizzare l’affetto che prova nei confronti di una ragazza<sup>48</sup>.

Analizzando, invece, l’influsso che ha avuto il secondo autore citato da Yoshio Iwamoto, ovvero quello di Raymond Chandler, si può notare come Murakami non nasconda minimamente l’ispirazione che le sue opere gli hanno provocato e come il suo stile sia fonte di emulazione: ciò che lo affascina in modo particolare sono le sue digressioni e il suo occhio attento ai dettagli, che riescono sempre a essere enfatizzati e a acquisire nuove sfaccettature (un riferimento esplicito a quest’autore lo si può trovare nella lunga e puntigliosa descrizione di un poster americano nel romanzo del 1985 *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*)<sup>49</sup>. Chiaramente lo stesso vale anche per gli altri autori citati, tutti ritenuti grande fonte di ispirazione per lo scrittore che cerca di emularli in tutte le sue opere dove, involontariamente, è evidente la loro influenza.

Ma, ritornando a una rassegna più cronologicamente precisa, in seguito alla stesura di queste traduzioni, come detto, si arriva dunque al terzo lavoro dello scrittore: *Nel segno della pecora*. Date le sempre più ricche influenze delle opere tradotte negli anni successivi alla raccolta *Vento & Flipper*, si può immaginare come nel terzo romanzo di Murakami saranno sempre più evidenti quelle tendenze postmoderniste derivate dai suoi modelli: la narrazione in prima persona, la presenza di un animale come la pecora (non presente in Giappone prima dell’esportazione americana), un enigma da risolvere che metaforicamente richiama al conflitto del tradizionale contro ciò che è importato e la critica all’imperialismo giapponese (nel capitolo successivo approfondirò più dettagliatamente lo scritto)<sup>50</sup>. Con quest’opera, dunque, sono stati elencati i primi tre romanzi dello scrittore, i quali, messi insieme, prendono il nome di “Trilogia del Ratto”<sup>51</sup>.

Dopo questi primi romanzi, l’autore opta per una breve pausa dalla stesura di opere lunghe e si dedica a delle antologie più brevi, molte delle quali verranno pubblicate insieme a storie

---

<sup>47</sup> G. Amitrano, “Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki’s Fiction”, cit., cfr. pp. 203-204.

<sup>48</sup> H. Murakami, *Norwegian Wood (Tokyo Blues)*, tr. di Giorgio Amitrano, Milano, Feltrinelli, 1993.

<sup>49</sup> M. Holm, “Translating Murakami Haruki as a Multilingual Experience” *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 124-126.

<sup>50</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cfr. pp. 177-187.

<sup>51</sup> Il “Ratto” è uno dei personaggi principali delle opere murakamiane, che ha principalmente lo scopo di conoscere e svelare la verità. I romanzi dell’autore sono connessi dagli stessi personaggi che presentano delle sfaccettature comuni come gli interessi personali e tratti caratteriali (e sono una sorta di alter ego anche dell’autore stesso).

postume in due raccolte: *Zō no shōmetsu (L'elefante scomparso e altri racconti, 1993)* e *Mekurayanagi, to nemuru onna (I salici ciechi e la donna addormentata, 2006)*.

Per tornare a parlare di romanzi bisogna, dunque, attendere il 1985 e il 1987, due date importanti nella vita dell'autore: nella prima, dopo essersi trasferito a Tokyo, scrive *Sekai no owari to Hādo-boirudo Wandārando (La fine del mondo e il paese delle meraviglie, per il quale vince il Premio Tanizaki)*; nella seconda, invece, dopo un anno dall'inizio dei suoi viaggi tra la Grecia e l'Italia, compone *Norwegian Wood* e *Dansu dansu dansu (Dance Dance Dance)*, che gli garantiranno grande successo in tutto il mondo e daranno luogo ad un'identità sempre più formata e matura dell'autore che riesce a non confondersi con i suoi modelli e a dare il vero inizio al cosiddetto "Murakami phenomenon".

## Il fenomeno Murakami

È durante il suo soggiorno all'estero che Murakami inizia ad avere sempre più successo e, soprattutto, a ricevere molti consensi anche in patria. Tutta questa fama gli arriva dopo un romanzo come *Norwegian Wood*, che possiamo definire come una sorta di esperimento dell'autore che voleva testare la sua abilità nello scrivere un romanzo più semplice e a tratti sentimentale<sup>52</sup>. In realtà, la scelta di lasciare il Giappone è proprio nata dal fatto che Murakami, come egli stesso ha detto in varie interviste, è in primo luogo uno scrittore e quindi non è costretto a stare in un determinato posto per esercitare il suo lavoro. In più, si era reso conto che non era molto apprezzato nel proprio paese (in particolare dalla critica) e che aveva quindi bisogno di allontanarsi per riuscire a scrivere; in un'intervista del 2005 con Jonathan Ellis, l'autore infatti afferma:

Ero così diverso dagli altri scrittori qui. Ero una pecora nera nel mondo letterario del Giappone. I lettori mi amavano e leggono i miei libri con grande entusiasmo [...]. Ma le persone nel mondo letterario non apprezzavano il mio lavoro né mi amavano. Alcune persone mi stavano attaccando. Dissero che stavo distruggendo la tradizione della letteratura giapponese. Questo è quello che ho fatto. [Ride.] È distruzione costruttiva. Avevo fede che stessi facendo la cosa giusta. Ma il clamore era grande, così grande, che volevo solo andarmene. Volevo scrivere libri in un ambiente tranquillo. Ecco perché ho scelto l'Europa in primo luogo. Avevo un amico a Roma. Ci ha invitati a stare lì, così siamo andati prima in Grecia, poi a Roma; ho scritto due o tre libri durante il mio

---

<sup>52</sup> Lo dichiara in: J. Ellis, *et al.*, "“In Dreams Begins Responsibility”: An Interview with Haruki Murakami", cit., p. 549; J. Wesley Harding, and Haruki Murakami. "Haruki Murakami.", cit. pp. 41-42.

soggiorno in Europa. [...] Stavo diventando famoso quando ho lasciato il Giappone nel 1986 o nel 1987. [...] Io non ero nessuno in Europa. In questi giorni i miei libri sono tradotti in diverse lingue europee, ma non allora. Potevo restare anonimo<sup>53</sup>.

Così, tramite agganci e una grande volontà di pace, è nata la scelta di trasferirsi. Quando, appunto, Murakami riesce ad immergersi in questo nuovo mondo europeo (in Italia soggiorna in Sicilia e a Roma), che in realtà, come dichiarato in varie interviste, non riuscirà ad apprezzare pienamente, ha il tempo di scrivere uno dei romanzi capolavoro della sua carriera letteraria. In verità, l'autore non si aspettava minimamente il successo repentino raggiunto da *Norwegian Wood* e, soprattutto, lo scalpore entusiasta dei lettori giapponesi. Infatti, trovandosi in Europa al momento della stesura e della pubblicazione, non era a conoscenza del fermento provocato dal nuovo romanzo e dell'aumento esponenziale della sua fama, cosa che, però, considerato il suo carattere riservato, non lo eccitava:

Quando sono tornato in Giappone mi sono trovato ad essere una celebrità. E non volevo essere una celebrità. [...] Volevo solo scrivere i miei libri. Ma all'improvviso sono diventato famoso e tutti conoscono il mio nome, tutti conoscono il mio volto. Era molto inquietante. Non ho potuto scrivere nulla per cinque o sei mesi, ero così turbato. [...] Prima di *Norwegian Wood*, i miei libri vendevano piccole cifre carine. Ho vissuto una vita molto tranquilla e felice. Ma dopo *Norwegian Wood* non ero più così felice<sup>54</sup>.

Come abbiamo potuto constatare, dunque, Murakami ha sicuramente riscontrato grandi consensi da parte del pubblico di lettori mondiale. Coloro che, invece, storcono ancora il naso davanti alle sue opere sono chiaramente i critici letterari, dai quali l'autore stesso vuole allontanarsi. In realtà, come detto anche nel capitolo precedente, sappiamo che in questo periodo, c'è ancora molta difficoltà da parte della critica a prendere le distanze da una visione tradizionale della letteratura (dove ancora sussiste la divisione tra "pura" e "popolare"), che però, ormai, non è più conforme con il mondo contemporaneo giapponese. Ed è proprio questo che Murakami tenta di fare: rendere il Giappone più vicino ai canoni postmodernisti e, nel surrealismo che pervade la grande maggioranza delle sue opere, darne un'immagine formata da dettagli realistici che, ormai, non sono più solamente propri del mondo occidentale, ma anche della vita quotidiana giapponese. Uno dei critici che più si è avventato contro Murakami è sicuramente Ōe Kenzaburō, il quale faceva vertere il suo dissenso per le sue opere spiegando come la letteratura giapponese stesse

---

<sup>53</sup> J. Ellis, *et al.*, "‘In Dreams Begins Responsibility’: An Interview with Haruki Murakami", cit., pp. 554-555.

<sup>54</sup> J. Wesley Harding, and Haruki Murakami, "Haruki Murakami", cit., p. 42.

decadendo e non fosse più come quella appena successiva alla guerra. In particolare, “nel 1986 [...] Ōe Kenzaburō [...] pubblicò un articolo intitolato *A Novelist's Lament*, in cui respingeva le opere di Murakami criticandole per non essere riuscite a «andare oltre la loro influenza sugli stili di vita dei giovani per fare appello agli intellettuali in senso lato con modelli per il presente e il futuro del Giappone»<sup>55</sup>. Ōe continua poi con le sue critiche anche due anni dopo, nel 1988, dove, in un altro articolo, riprende gli stessi argomenti ed evidenzia, in tono accusatorio, la rotta verso cui sta virando la letteratura giapponese e come Murakami stia cercando di stabilire il suo posto al di fuori della sfera della letteratura “pura”<sup>56</sup>. In realtà, lo scrittore riesce a difendersi bene da queste critiche dalle quali sfugge anche in modo sarcastico, scrivendo una parodia grottesca del *junbungaku* (*The Rise and Fall of the Tongariyaki*), paragonandolo ad una torta in passato molto rinomata, ma ora in calo di popolarità. Anche dopo queste risposte, le accuse del critico continueranno fino alla fine degli anni Novanta, a cui si sommeranno quelle di Yoshimoto Takaaki che nel 1989 scrive un articolo che parodizza l'opera *Dance Dance Dance*, dove dichiara che l'autore, pur facendo prendere una svolta più “seria” alle sue opere, le riduce ad una sorta di capriccio per uscire dalla quotidianità che, secondo lui, non è comunque priva di ogni tipo di piacere personale. O ancora abbiamo la figura di Watanabe Naomi, che nel 1998 scrive un articolo dove afferma che non sarai mai pro alle opere murakamiane poiché fritte di “codardia”: la critica afferma che quest'ultime hanno il mero scopo di stare in bilico tra due parti, senza mai prendere un'effettiva posizione, e trovare il riscontro del pubblico popolare<sup>57</sup>.

A prescindere da queste critiche, dalle quali si è chiarito che l'autore riesce a difendersi tranquillamente, la fama di Murakami è ormai innegabile, come dimostrano i milioni di copie vendute in tutto il mondo del suo primo *best-seller*. Questo lo porta sicuramente a prolungare la sua permanenza all'estero e, come detto, a comporre poco dopo un nuovo romanzo ovvero *Dance Dance Dance* (una sorta di sequel di *Nel segno della pecora*), dove tornano le atmosfere oniriche e le immagini magiche e surreali proprie dello stile murakamiano. Questo romanzo, però, non ebbe lo stesso riscontro del precedente: ritenuto troppo complicato, i lettori che hanno conosciuto lo scrittore con *Norwegian Wood* non si ritrovano nuovamente così in sintonia con l'opera.

Fino al gennaio 1990, Murakami continua i suoi viaggi e soggiorni in giro per il mondo, facendo qualche tappa anche in Giappone. Nel frattempo, scrive altri racconti, tra cui una storia

---

<sup>55</sup> C. Kawakami, “The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map”, cit., pp. 310-311.

<sup>56</sup> Per ulteriori informazioni sulla critica di Ōe a Murakami cfr. M. C. Strecher, “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”, cit., pp. 372-373; Ō. Kenzaburō, “Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma”, *World Literature Today*, 62, 3, 1988, pp. 359-369.

<sup>57</sup> C. Kawakami, “The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map”, cit. p. 311.

originale sul tema della solitudine, *Tonī Takitani* (*Tony Takitani*, 1990), che convergerà poi nella raccolta *I salici ciechi e la donna addormentata* (la prima edizione dell'antologia in lingua inglese è del 2006, ma i racconti contenuti sono scritti tra il 1980 e il 2005).

Nel 1991, Murakami e la moglie decidono di trasferirsi in America, dove l'autore verrà convocato per esercitare la professione di insegnante di letteratura giapponese moderna e contemporanea presso l'Università di Princeton. In questi anni, grazie ad uno studio approfondito riguardante la Seconda Guerra Mondiale, inizia l'incubazione della sua seconda trilogia, *Nejimaki-dori kuronikuru* (*L'uccello che girava le viti del mondo*), per la quale, però, si dovrà attendere il 1994-1995 per la pubblicazione ufficiale. L'anno seguente, nel 1996, dopo il ritorno a Tokyo, lo scrittore si dedica alla stesura del saggio *Andāgurando* (*Underground*), pubblicato poi nel 1997, nel quale raccoglie le testimonianze dei superstiti e dei parenti delle vittime all'attentato alla metropolitana di Tokyo avvenuto qualche anno prima e cercando, quindi, anche di fornire una specie di panoramica del Giappone contemporaneo. Nel 1997, ormai quasi cinquantenne:

Murakami Haruki è [...] lo scrittore più noto e forse il più importante della sua generazione. La sua fama non si limita al Giappone: i suoi libri sono apparsi in inglese, coreano, spagnolo, francese, italiano e altre lingue. Murakami è anche un membro del club letterario americano più esclusivo: l'elenco dei collaboratori abituali di narrativa del *New Yorker*. Era dai tempi di Mishima Yukio che un autore giapponese non appariva così in vista sulla scena internazionale<sup>58</sup>.

Nel 1999 esce *Supūtoniku no koibito* (*La ragazza dello Sputnik*), nel quale l'autore porta la propria narrazione in territori nuovi e ancora inesplorati come l'amore saffico e, con l'aprirsi del nuovo millennio, sono tre le opere che hanno fatto riscuotere ancora più fama all'autore e affermare all'interno della cornice degli scrittori globali contemporanei: *Umibe no Kafuka* (*Kafka sulla spiaggia*, 2002), *After Dark* (2004) e *1Q84* (2009) che è diviso in tre volumi.

## Le traduzioni

Murakami Haruki non è solo uno scrittore, ma anche un traduttore: come è già stato ripetuto, ha passato molto tempo a comporre traduzioni di famosissime opere da cui ha anche

---

<sup>58</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 159.

tratto enormemente ispirazione. Tra le sue traduzioni più note, troviamo sicuramente tutte le opere di Raymond Carver; *Christmas Memory* (1956), *One Christmas* (1982), *Breakfast at Tiffany's* (1958), *I Remember Grandpa* e *Children on Their Birthdays* (1940) di Truman Capote; *Farwell, My Lovely* (1940) e *The Long Goodbye* (1953) di Raymond Chandler; *My Lost City* (1922) e *The Great Gatsby* (1925) di Francis Scott Fitzgerald; *Catwings* (1988) e *Catwings Return* (1989) di Ursula K. Le Guin; *The Catcher in the Rye* (1951) di J. D. Salinger; *The Nuclear Age* (1985), *The Things They Carried* (1990), *July, July* (2002) di Tim O'Brien e *Polar Express* (1985) di Chris Van Allsburg.

Essendo quindi un traduttore, si è sempre trovato a stretto contatto con la lingua inglese, tanto che egli stesso ha affermato che nel momento in cui si trova a rileggere le sue opere, non lo fa mai in giapponese, ma nella traduzione inglese: “Di solito non leggo i miei libri. Ho letto le traduzioni. Perché quando leggo la traduzione posso godermi molto i miei libri. [...] Non riesco a distinguere la traduzione dall'originale. Dimentico tutto!”<sup>59</sup>.

Detto ciò, risulta interessante e fondamentale fare ora una breve panoramica su come i traduttori occidentali dello scrittore abbiano agito nel loro complesso lavoro di traduzione, le mosse escogitate al fine suscitare le medesime emozioni che aveva trasmesso l'autore originale e le difficoltà che hanno riscontrato nel tradurre una figura così imponente e popolare nel mondo letterario come Murakami Haruki<sup>60</sup>. In particolare, Mette Holm, traduttore danese dell'autore, ha elencato alcune micro-strategie di traduzione e spiegato come queste ultime siano applicabili nei romanzi murakamiani: partendo dalla tecnica “trasposizione diretta” (*direct transfer*, trasferimento diretto senza modifiche), egli spiega come l'autore utilizzi spesso parole che sono una traduzione diretta in giapponese di idiomi inglesi “poiché ha l'abitudine di anglicizzare la lingua giapponese”<sup>61</sup>. Anche i traduttori stessi, dunque, si trovano spesso ad utilizzare questa tecnica, applicando in modo coscienzioso la propria traduzione diretta sulla base della loro lingua d'origine. Questa tecnica, però, può facilmente portare anche ad errori: Holm, infatti, spiega anche come nella sua prima traduzione di Murakami abbia compiuto uno sbaglio nel tradurre direttamente in danese due parole che in realtà facevano riferimento ad un album musicale, non considerando che i lettori potessero fare falsi collegamenti tra nomi che, in realtà, non erano voluti. Un'altra buona tattica per tradurre l'autore (ma anche più in generale il giapponese) è

---

<sup>59</sup> J. Wesley Harding, and Haruki Murakami. “Haruki Murakami”, cit., p. 42

<sup>60</sup> Per compiere quest'analisi ho usufruito di articoli scritti dai traduttori stessi di Murakami, in particolare: G. Amitrano, “Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction”, cit., pp. 201-220; M. Holm, “Translating Murakami Haruki as a Multilingual Experience”, cit., pp. 123-141; A. Zielinska-Elliott, “Introduction to the Special Section: Murakami International: The Translation of a Literary Phenomenon” *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 93–107 e U. Gräfe, “Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator” *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 163–77.

<sup>61</sup> M. Holm, “Translating Murakami Haruki as a Multilingual Experience”, cit., p. 130.

sicuramente la “spiegazione” (*explicitation*, tradurre esplicitamente informazioni implicite), che date le frequenti metafore dello scrittore e i riferimenti a fatti non così facilmente comprensibili dai paesi occidentali, si rivela un metodo azzeccatto per far capire meglio l’opera ai lettori. La strategia della “parafrasi” (*paraphrase*, tradurre liberamente, parafrasare), invece, è usata in particolare da Alfred Birnbaum nella traduzione inglese e da Ursula Gräfe in quella tedesca, mentre la “condensazione” (*condensation*, rendere implicite informazioni esplicite) è un’altra tecnica molto utilizzata dai traduttori Birnbaum e Jay Rubin, ma esclusa da Holm, che preferisce dare importanza a tutti gli aspetti del testo originale. C’è poi l’“adattamento” (*adaptation*, ricreare interamente o parzialmente l’effetto descritto), una tecnica usata ampiamente nel campo della traduzione, e, nel caso murakamiano, utilizzata raffinatamente soprattutto nelle traduzioni inglesi di Philip Gabriel, in quelle polacche di Anna Zielinska-Elliott e in quelle norvegesi di Ika Kaminka. Altri autori europei, invece, per favorire quest’effetto, si fornivano di altri dispositivi: inserire i puntini di sospensione alla fine di ogni frase è sicuramente uno dei più gettonati. L’ultima tecnica descritta minuziosamente da Holm è quella della “cancellazione” (*deletion*), usata in particolare dal traduttore inglese di *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* a proposito di una scena esplicitamente sessuale che non viene traspota.

Dopo questo breve preambolo sulle strategie di traduzione, possiamo ora addentrarci sulle opinioni dei traduttori dell’autore: innanzitutto, c’è da sottolineare che ad oggi le opere di Murakami possono essere lette in più di cinquanta lingue, rendendolo uno degli scrittori contemporanei più accessibili del mondo<sup>62</sup>. Anna Zielinska-Elliott fa subito riferimento all’espansione del “fenomeno Murakami” e chiarifica come la funzione non solo dei traduttori, ma anche degli editori, sia fondamentale per il successo di una traduzione. In questo senso, esplicita come ogni opera tradotta abbia una propria identità individuale, in parte slegata non solo dalle altre traduzioni, ma anche dall’originale:

La percezione della sua scrittura varia notevolmente da paese a paese, il che può essere in parte dovuto al diverso tono delle varie traduzioni, ma senza dubbio anche a diversi approcci al marketing. [...] Un altro modo per dirlo è che Murakami letto in Danimarca non è necessariamente lo stesso Murakami letto in Italia o in Indonesia; il Murakami della Cina continentale non è lo stesso del Murakami di Taiwan; e il Murakami statunitense non è proprio uguale al Murakami britannico. Inoltre, poiché le soluzioni trovate nelle traduzioni in inglese del suo lavoro non sempre riescono nelle versioni in

---

<sup>62</sup> A. Zielinska-Elliott, “Introduction to the Special Section: Murakami International: The Translation of a Literary Phenomenon”, cit., p. 94.

un'altra lingua, la traduzione inglese diventa solo una delle numerose versioni in vendita sugli scaffali del "Murakami International Store"<sup>63</sup>.

Questo, chiaramente, avviene a causa delle differenze di applicazione delle strategie di traduzione sopracitate, che varieranno da traduttore a traduttore e di paese in paese. Ma, in realtà, ciò è dato anche dal fatto che neanche la ricezione (a partire dal traduttore, ovvero il primo lettore del testo) sarà mai la stessa, poiché bisogna mettere in preventivo una base culturale diversa di stato in stato, ma anche di persona in persona. Pertanto, per quanto si possa tradurre in modo fedele, ci saranno sempre delle chiavi di interpretazione differenti. Sebbene, dunque, ci siano traduzioni in moltissime lingue e ognuna di esse sia differente da un'altra, si considera la traduzione inglese la versione occidentale principale. Questo avviene anche perché Murakami, rileggendo i suoi testi tradotti in lingua inglese, può eventualmente esprimerne un giudizio personale o dare dei consigli ai traduttori: "Di solito sfoglio le traduzioni dei miei romanzi se sono in inglese. Una volta che inizio a leggerne uno, lo trovo spesso avvincente [...]. Quindi, quando un traduttore chiede come è la traduzione, tutto quello che posso dire è, «Beh, sono stato in grado di leggerlo senza intoppi. Mi sembra buono»"<sup>64</sup>. Bisogna però sottolineare che le traduzioni in inglese delle opere murakamiane sono effettivamente scritte molto bene (i principali quattro traduttori sono Alfred Birnbaum, che è anche colui che ha "scoperto" l'autore, Jay Rubin, Philip Gabriel e Ted Goossen) e ciò che le rende traducibili in modo così fluido è sicuramente il fatto che Murakami stesso adotti una lingua che si trova tra due fuochi, facendosi così mediatore culturale tra due paesi. Matthew Strechter, uno dei principali studiosi di Murakami, in *The Forbidden Worlds of Murakami Haruki*, ha spiegato come il tono dell'autore sia molto in sintonia con una papabile traduzione inglese e come il fatto che lo scrittore non si sbilanci mai totalmente per una delle due parti (la sua lingua viene definita "stateless" da Strechter) sia anche ciò che lo abbia aiutato ad acquisire un successo globale. In verità, ci sono altri vari motivi per cui la traduzione inglese è la principale occidentale: tralasciando il mero fattore di essere la lingua più parlata al mondo e il fatto che, nel caso murakamiano, egli stesso abbia una propensione per un certo tipo di stile e tono, c'è anche da sottolineare come molti editori europei non siano molto propensi a fare una traduzione diretta dal giapponese senza avere ancora una traduzione inglese. Queste problematiche logistiche vengono citate dalla traduttrice tedesca Ursula Gräfe che nell'articolo *Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator* spiega:

---

<sup>63</sup> Ivi, pp. 95-96.

<sup>64</sup> H. Murakami, "To Translate and to Be Translated," in *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami around the World*, trans. Kay Yokota and Kawamoto Nozomi, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008), p. 28.

Anche al giorno d'oggi, gli editori tedeschi tendono ad essere riluttanti ad acquistare opere scritte in lingue non europee prima che la traduzione in inglese o in francese sia disponibile. Parte del problema è abbastanza semplice: di solito nessuno in una casa editrice è in grado di leggere il giapponese e dare una valutazione professionale sui gruppi target e sulla commerciabilità, e ovviamente è piuttosto difficile lavorare con le valutazioni degli esperti accademici esterni al business editoriale. Più volte ho visto l'editore optare per un'opera piuttosto che per un'altra, solo perché esisteva già la traduzione in un'altra lingua europea. Nel caso di Murakami Haruki, ovviamente, questa politica è ora completamente cambiata, perché è diventato una scommessa sicura<sup>65</sup>.

Chiaramente qui la Gräfe ha fatto riferimento alla sua lingua madre, il tedesco, ma questa spiegazione si può chiaramente estendere a tutte le traduzioni europee.

Tralasciando, però, i fattori più tecnici delle traduzioni e come solitamente gli editori selezionano le opere che “conviene” tradurre, sembra utile ora citare il fattore più intertestuale a cui i traduttori devono far fronte nel momento della traduzione di un'opera. Di questo argomento si fa portavoce Giorgio Amitrano, tramite un articolo già ampiamente citato all'interno della tesi, *Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction*, ma fondamentale per capire al meglio come procede Murakami nella stesura dei suoi romanzi e le difficoltà a cui vanno inevitabilmente incontro i suoi traduttori. Precedentemente abbiamo analizzato come Amitrano si sia trovato a dover fronteggiare il problema sull'adattamento dei titoli di *Norwegian Wood* e *1Q84* in italiano, ora, invece, ci soffermeremo su un passo dell'articolo che spiega le sensazioni provate nel momento in cui si è reso conto di essere di fronte a una ripresa ad altre opere (quindi ad “un'opera nell'opera”). Il traduttore illustra come in alcuni casi si sia trovato di fronte alla ripresa di un'opera di cui aveva già compiuto una traduzione (pertanto più facilmente traducibile), e come in altri, invece, abbia dovuto fare un nuovo lavoro partendo da zero. Egli conclude poi il suo discorso dicendo: “Tradurre un libro all'interno di un libro mi dà sempre una strana (ma non sgradevole) sensazione, come se l'intertestualità caratteristica degli scritti di Murakami avesse in qualche modo esteso la sua influenza al mio lavoro come traduttore”<sup>66</sup>.

Riassumendo e concludendo, si può affermare come sia interessante capire il lavoro che si nasconde dietro a una traduzione, le informazioni che si possono acquisire e i criteri secondo i quali gli editori scelgono di far compiere la traduzione di un'opera. In questo senso, si è inteso come le figure dei traduttori siano fondamentali per il successo e la propagazione globale di uno scritto (per cui ogni traduzione diventa un'opera a sé), soprattutto se la sua lingua d'origine non

---

<sup>65</sup> U. Gräfe, “Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator”, cit., p. 164.

<sup>66</sup> G. Amitrano, “Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction”, cit., p. 205.

è l'inglese o, come nel caso preso in considerazione, neanche occidentale. In questa tesi è stato studiato il caso particolare di Murakami Haruki, ma si può estendere questo discorso a qualunque opera che abbia come lingua di partenza il giapponese (o altre lingue), in quanto, “in generale, qualsiasi traduttore letterario dal giapponese in qualsiasi lingua sa quante fasi deve attraversare una traduzione per riflettere il tono e messaggio dell'originale e allo stesso tempo essere piacevole per il lettore”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> U. Gräfe, “Murakami Haruki’s Sound of Music: Personal Impressions of a Translator”, cit., p. 165 (trad. mia).



### Capitolo III: Analisi ravvicinata al successo murakamiano

La figura del narratore: il “Boku”

Fino ad ora, all'interno di questa tesi, ci siamo occupati dei fattori che hanno portato Murakami Haruki ad essere un autore globale: in particolare, tracciando una panoramica sul vissuto dell'autore e sui modelli che l'hanno ispirato, è stato visto come sia diventato un fenomeno internazionale dal punto di vista della ricezione e come i suoi stessi traduttori si siano avvicinati alle sue opere. A questo punto, dunque, sembra doveroso addentrarsi all'interno di queste ultime per approfondire i temi e lo stile che le contraddistinguono: in questo capitolo, infatti, verranno analizzate tre delle principali opere che segnano le tappe fondamentali della vita e del lavoro dello scrittore e che esprimono la poetica murakamiana e il suo percorso nel mondo letterario. Le tre opere in questione sono *Nel segno della pecora*, *Norwegian Wood* e *L'uccello che girava le viti del mondo*.

Prima di arrivare ad un'analisi ravvicinata delle tre opere, però, c'è una domanda che ci si può porre: tra gli scritti murakamiani è possibile identificare dei tratti comuni? Per rispondervi mi servirò delle parole di Susan Fisher, che nella sua tesi di dottorato *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, spiega:

Tutti i romanzi di Murakami impiegano un narratore in prima persona, Boku (un pronome maschile informale in prima persona). Sebbene da romanzo a romanzo alcuni dettagli della sua vita cambiano, questo Boku rimane essenzialmente lo stesso uomo in tutta la narrativa di Murakami. I suoi gusti per i libri, la musica, il cibo e l'abbigliamento rimangono gli stessi. La sua condizione isolata e marginale rimane la stessa. La sua confusa serietà, il suo apparente desiderio di essere morale rimangono gli stessi. Così anche la sua tendenza a fallire nell'amore, i suoi appetiti sessuali e la sua preoccupazione per il passato. Anche il suo compleanno, il 24 dicembre, rimane costante [...]. Boku è, come dice il critico Suzumura Kazunari, "l'alfa e l'omega della narrativa di Murakami". Secondo Suzumura, "la chiave per decifrare la sua narrativa è questo strano personaggio chiamato Boku"<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 161 (trad. mia).

Boku, quindi, è questo narratore in prima persona che mantiene pressoché sempre gli stessi tratti e che riesce per questo a creare una sorta di linea immaginaria che collega tutte le opere murakamiane<sup>69</sup>: grazie ad esso riusciamo a venire in contatto con i suoi aspetti interiori e, man mano che si leggono sempre più romanzi, si possono associare sempre più caratteristiche a questa voce narrante. L'aspetto più curioso è, forse, il fatto che sebbene sia una figura onnipresente, non viene fatto sapere quasi nulla per quanto concerne il suo aspetto fisico: si immagina che sia un giovane giapponese, ma più di questo non viene rivelato. In realtà sono state fatte varie speculazioni riguardanti l'identità di Boku e molti associano la sua figura proprio a Murakami stesso, in quanto l'età, la città natale e le passioni che condividerebbe con lo scrittore sono molte: queste, chiaramente, sono solo supposizioni fatte da coloro che conoscono la figura e i gusti dell'autore tramite ciò che quest'ultimo ha lasciato trapelare dalle sue interviste, ma non ne si ha la certezza poiché nulla del genere è mai stato confermato (sarebbe anche difficile sostenere che Murakami sia così sincero e aperto a raccontare la propria vita nella sua narrativa)<sup>70</sup>. Ciò che si può allora dire su questo Boku è ciò che viene prettamente riportato all'interno dei romanzi: è una persona normale, che viene da una famiglia ordinaria e non ha nulla di peculiare (da notare che è il medesimo modo con cui si è spesso descritto Murakami in varie interviste): ha studiato biologia all'università, ama la letteratura americana (spesso gli stessi modelli dell'autore), la musica jazz e il *rock'n'roll* e, per sua natura, tende a preferire la solitudine alla compagnia (sebbene si ritrovi spesso circondato da altri personaggi). Rappresentandosi in questo modo, dunque, Boku dovrebbe essere una persona che non ha molto da raccontare, ma che incarna la figura dell'ottimo ascoltatore: egli, infatti, guarda ciò che lo circonda e ascolta le storie di chi vuole raccontarsi, riuscendo, in un modo o nell'altro, ad avere sempre una risposta pronta. Per questo "Boku può essere visto come un esempio della diffusione dell'io, della dispersione del sé, della morte del soggetto, che ne costituiscono parte integrante del discorso postmoderno. [...] Boku è un membro del mondo pubblicitario, quel simbolo della cultura giapponese contemporanea dominata dai media e orientata al consumatore"<sup>71</sup>. Boku quindi cresce insieme ai romanzi, la sua vita si evolve attraverso di essi e, sebbene si definisca come un uomo ordinario, ciò che gli capita o che lo circonda non è mai tale: è infatti circondato dal mondo magico e surreale che tanto piace a Murakami che, pure nei suoi romanzi più semplici e lineari (come *Norwegian Wood*), lo infila in

---

<sup>69</sup> In realtà ci sono alcuni racconti o romanzi che presentano una voce narrante femminile in terza persona, ma questo aspetto non è così rilevante in quanto nella lingua giapponese non si avverte in modo così profondo questa differenza.

<sup>70</sup> Sebbene sia una figura pubblica, Murakami è sempre stato molto riservato e non ha mai amato stare sotto i riflettori. Questo, sommato al fatto che probabilmente ciò che si ama dell'autore è anche la sua aura di magia e mistero, sicuramente influisce anche sulle informazioni che possiamo avere delle sue opere e, in questo caso, della voce narrante.

<sup>71</sup> Y. Iwamoto, "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", cit., p. 297.

circostanze che non si rivelano mai banali e proprie di un uomo con una vita comune. Ma Boku non è semplicemente una figura succube agli elementi magici che lo circondano: egli sperimenta anche stati patologici che possono sembrare molto lontani dalla sua ordinarietà, “come doppia personalità, sogni ad occhi aperti sfrenati, sogni insoliti, passioni che rasentano la follia, suicidi e così via”<sup>72</sup>. E sebbene cresca insieme ai romanzi e la sua vita si evolva (basti pensare che in *Ascolta la canzone del vento* era un universitario, mentre nei romanzi successivi diventa un lavoratore), non ci sarà mai una vera e propria evoluzione del personaggio o comunque una sorta di maturazione di esso. Ciò, in realtà, lo si percepisce anche sulla base delle scelte che lo scrittore prende nel momento in cui si trova a descrivere i suoi personaggi, infatti:

Fu solo dopo più di dieci anni di carriera che Murakami diede al suo narratore un nome preciso e la maggior parte dei personaggi secondari, quando nominati, venivano chiamati con qualcosa di non convenzionale, spesso qualcosa derivato dalla loro funzione. [...] Tutti i personaggi hanno qualcosa da offrire alla narrazione, ma nessuno di loro mostra molto uno sviluppo del personaggio<sup>73</sup>.

Quindi, non è solo Boku a rimanere un personaggio “senza nome”: anche gli altri personaggi spesso si ritrovano a non avere un nome proprio, ma ad essere chiamati tramite il loro scopo all’interno del romanzo. È il caso, ad esempio, del “Ratto” (nella “trilogia del Ratto”, più recentemente denominato “il Sorcio”, amico del protagonista) o della “ragazza dalle orecchie bellissime”<sup>74</sup> o ancora dell’“Uomo-Pecora” (mezzo uomo e mezzo pecora, che abita nel luogo in cui si compirà la ricerca della pecora in *Nel segno della pecora*). Ma bisogna tenere in considerazione il fatto che, essendo Boku il narratore, è proprio lui che decide come riferirsi alle persone con cui interagisce: “L’atteggiamento di Boku verso gli «altri» si riflette forse più fondamentalmente nella sua avversione a riferirsi a loro con i loro nomi propri (che non vengono mai rivelati), come se negasse loro le loro identità soggettive indipendenti”<sup>75</sup>.

Vedremo quindi ora, tramite l’analisi ravvicinata di tre opere, come Boku si caratterizza e in che modo Murakami sia riuscito a diventare un fenomeno internazionale tramite esse, senza mai perdere la creatività e gli elementi che lo caratterizzano.

---

<sup>72</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 163.

<sup>73</sup> M. C. Strecher, “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki” *Journal of Japanese Studies*, 25, 2, 1999, p. 266.

<sup>74</sup> Nel romanzo *Nel segno della pecora* questa ragazza (con il quale il protagonista intratterrà una relazione di tipo sessuale) vera sempre associata alle sue orecchie, le quali avranno una funzione chiave all’interno dell’opera.

<sup>75</sup> Y. Iwamoto, “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”, cit., p. 298.

## *Nel Segno della Pecora*

*Hitsuji o meguru bōken* (*Nel segno della pecora* nella traduzione italiana di Antonietta Pastore del 2010) è, come abbiamo visto, il terzo romanzo di Murakami, ma il primo ad essere effettivamente diffuso internazionalmente. Scritto nel 1982, narra le avventure di un pubblicitario trentenne, Boku, che dopo essere stato abbandonato dalla moglie, viene costretto da uno stretto collaboratore di una rinomata e importante figura<sup>76</sup>, “il Boss”, (successivamente definito anche “il Maestro”) a lasciare la sua parte di proprietà in una piccola società pubblicitaria di Tokyo per andare alla ricerca di una pecora con una macchia color caffè a forma di stella sulla schiena. Questa pecora, da cui il Boss è ossessionato, compare in una fotografia che il protagonista ha ingenuamente pubblicato in una *newsletter*. Più precisamente, la foto ritrae un intero gregge di pecore e, solo in lontananza e analizzandola minuziosamente, si potrà scrutare la pecora in questione. Un punto chiave della narrazione è come questa fotografia sia finita nelle mani del protagonista: essa, infatti, è stata scattata dal Ratto, vecchio amico che il narratore non vede da anni, in un paesaggio idillico in una località dell’isola di Hokkaido<sup>77</sup>, dove soggiornava ormai da diverso tempo, dopo essere scomparso dalla circolazione. Il pubblicitario, quindi, riceve l’ordine di trovare la suddetta pecora nel giro di un mese e parte per l’isola con la sua nuova fidanzata, una ragazza dalle orecchie bellissime. Approdati nell’isola, i due alloggiano in un albergo e scoprono che il proprietario, il “Professor Pecora” ne è stato a stretto contatto per vari anni (si era impossessata di lui) e indica loro dove si trova il luogo raffigurato nella foto. I due lo raggiungono e alloggiano in una vecchia casa del Ratto, di cui non c’è traccia: la fidanzata decide poi di andarsene, lasciando il protagonista in compagnia dell’“Uomo Pecora” (un uomo che si travestiva da pecora) tramite cui scopre che la pecora non è altro che un essere malvagio che si impossessa delle persone per guadagnare potere, che il Ratto si è suicidato per sconfiggerla e che anche il Boss (che ne era rimasto impossessato) è morto. L’unico che sapeva la verità fin dall’inizio era quell’inquietante segretario che tanto aveva insistito per spedire il narratore a cercarla.

Questa è a grandi linee la trama del terzo romanzo murakamiano: come si può vedere, gli elementi magici e fantastici sono largamente presenti e consentono di creare un’atmosfera misteriosa, quasi al confine con il romanzo giallo, che tiene il lettore inevitabilmente incollato al libro. Per quanto concerne lo stile narrativo, si può subito notare una maggiore linearità rispetto ai romanzi precedenti e successivi, sebbene ci siano sezioni più frammentate, giustificate, però, dall’allegoria politica presente nell’opera. Considerato tutto, la struttura “è paratattica, agglutinante e sprezzantemente infedele alle regole di causa ed effetto che ci si potrebbe aspettare

---

<sup>76</sup> Si tratta dell’inquietante “black man”, aggettivo datogli dai suoi abiti neri, segretario del Maestro.

<sup>77</sup> Il panorama della foto è l’unico elemento che si rivela utile al fine della ricerca della pecora misteriosa.

in una narrativa che porta una linea investigativa o di mistero”<sup>78</sup>, proprio come possono essere invece caratterizzati i cosiddetti romanzi postmoderni.

Per analizzare ora l’opera si può prendere come punto di partenza la figura del protagonista, Boku: come al solito notiamo un narratore che si questiona, ma più di tutto che ascolta ciò che gli altri personaggi hanno da dire. Boku, infatti, non lascia trasparire in modo così netto le proprie emozioni, anzi è “un personaggio freddo e distaccato che [...] si descrive come «muto per il mondo», [...], che maschera caratteristiche straordinarie dietro una facciata di semplicità”<sup>79</sup>. Mantenendo, dunque, questa sorta di aura di mediocrità, Boku non si sbilancerà mai troppo nel descriversi o nel raccontare le proprie emozioni o stati d’animo al lettore: come si può allora capire e immedesimarsi nell’io narratore? In questo senso, Murakami adotta un *escamotage* per far trapelare qualche notizia in più sul nostro narratore proprio da un altro personaggio, il Ratto:

Anche nei romanzi in cui Boku è l’unico narratore, Murakami usa personaggi secondari per esprimere aspetti di Boku. Il Ratto, amico di Boku in *Ascolta la canzone del vento*, *Il flipper del ’73* e *Nel segno della pecora*, è il più importante di questi doppi. Come fa notare Suzumura, il Ratto è identificato con l’emotività e la nostalgia, in contrasto con lo studiato distacco di Boku. Il Ratto recita le emozioni di Boku: la ragazza di Boku si è appena suicidata, eppure è il Ratto che è “giù di morale”. Sembra anche vivere le ambizioni di Boku. [...] Il Ratto funziona ancora qui come il doppio di Boku, vivendo in modo “romantico” i conflitti interiori che Boku soffre. Nei romanzi precedenti, questi conflitti interiori erano tra romanticismo e stoicismo, tra nostalgia e speranza, tra autocommiserazione e perseveranza. Ma in *Nel segno della pecora*, il conflitto interiore che il Ratto drammatizza è quello che Murakami vede all’interno di tutti i giapponesi moderni: il conflitto tra gli atteggiamenti tradizionali e quelli importati. Questo, credo, sia il significato dell’enigmatica pecora con la toppa a forma di stella: è l’ingrediente alieno che altera la società giapponese<sup>80</sup>.

Possiamo quindi affermare che per cercare di capire Boku e riuscirne a tracciare un profilo è necessario fare riferimento anche agli altri personaggi della storia e, in questo caso, al Ratto: solo tramite il ricongiungimento col fantasma dell’amico, infatti, la verità sul caso viene svelata. Il piano di questa pecora sarebbe stato quello di creare un mondo di totale anarchia, una sorta di

---

<sup>78</sup> Y. Iwamoto, “A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami”, cit., p. 296 (trad. mia).

<sup>79</sup> M. C. Strecher, “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”, *The Journal of Asian Studies*, 57, 2, 1998, p. 358 (trad. mia)

<sup>80</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: the Menippean Satires of Russel Hoban and Murakami Haruki*, cit., pp. 177-179 (trad. mia).

regno dove le differenze sarebbero venute meno per fare spazio all'unità e alla libertà. Questa è una chiara critica alla società giapponese contemporanea che qui viene descritta in due modi: da una parte si indirizza verso un futuro improntato sull'imperialismo, dall'altra la vecchia società tradizionale è vista come debole e legata alla natura piuttosto che all'industria. Sicuramente questa critica e questo dualismo è accentuato anche dalla semplice scelta della ricerca di una pecora: essa, infatti, è un animale importato in Giappone dall'America, ma che dopo la liberalizzazione dell'importazione di lana dall'Australia e dalla Nuova Zelanda non viene più considerato. Questo accade in quanto la pecora veniva vista come una semplice fonte di carne e lana e, una volta aperta l'importazione dei materiali singoli e, di conseguenza, capito che si poteva ottenere di più sforzandosi meno, la pratica dell'allevamento di questo animale viene inevitabilmente dimenticata. Quindi questa pecora così particolare, con un'intelligenza propria e dei fini così oscuri e sinistri, va sicuramente a conciliarsi con una critica al Giappone imperialista: non a caso le "vittime" dell'impossessamento sono state il "Boss" e l'"Uomo-Pecora" (che identifica le ambizioni imperialistiche giapponesi in Asia)<sup>81</sup>. Per questi motivi:

Con il marchio di fabbrica Murakami, [...] il crimine in questo caso è "virtuale" come gli stessi criminali. Non c'è un vero omicidio, nessun corpo, nessuna arma di alcun tipo. Il protagonista è semplicemente minacciato di essere cancellato dalla società, con l'implicita consapevolezza che il suo amico Ratto subirà la stessa sorte. Il risultato è però immutato: l'eroe di Murakami è costretto a uscire dal suo stato di inerzia iniziale, lanciandosi vigorosamente nella ricerca<sup>82</sup>.

Ciò confermerebbe non solo il gioco del doppio da un punto di vista prettamente politico, ma anche più personale: infatti questo dualismo lo ritroviamo, come già anticipato, in Boku e nel Ratto, che si ritrovano ad essere due lati opposti della stessa persona. La morte del Ratto, dunque, dovrebbe implicare anche la morte di un pezzo di Boku stesso: in realtà, nei prossimi romanzi si vedrà come i tratti che caratterizzavano l'amico siano stati acquisiti e incorporati all'interno del narratore (in particolare ingloba nel suo carattere i sentimenti nostalgici).

C'è inoltre da sottolineare che questo tema del doppio non cesserà di esistere con la morte del Ratto, ma continuerà ad esistere anche nelle prossime opere, seppur in modo differente: è stato notato, infatti, che gli altri personaggi dei racconti murakamiani sarebbero semplicemente "funzioni della sua psiche"<sup>83</sup> di Boku e "di interesse per lui unicamente in quanto portatori di

---

<sup>81</sup> Ivi, cfr. pp. 179-182.

<sup>82</sup> M. C. Strecher, "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki", cit., p. 359 (trad. mia).

<sup>83</sup> J. Rubin, "Haruki Murakami and the Music of Words", cit., p. 39.

quelle stranezze e di quelle storie”<sup>84</sup>. Questo aspetto, in realtà, lo si può ritrovare in altri termini anche in questo stesso romanzo nel momento in cui Boku si guarda allo specchio e non vede il riflesso dell’Uomo-Pecora (“Ho controllato l’Uomo Pecora allo specchio. Ma nello specchio non c’era nessun Uomo Pecora! Non c’era nessuno in soggiorno, solo un divano vuoto. Nel mondo dello specchio, ero solo”<sup>85</sup>): in questo senso il riflesso non implicherebbe un doppio che fa vedere un altro lato caratteriale del protagonista (come nel caso del Ratto), ma ha lo scopo di confondere il senso del reale. Quindi, se nel riflesso l’Uomo-Pecora, in quanto tipicamente irreali, non c’è, probabilmente anche il mondo in cui Boku lo incontra è tale: “Allora cos’è Boku, un fantasma? La narrazione in prima persona ci ha portato a credere in Boku, a vederlo come il centro percettivo di un mondo immaginario. Ma il suo incontro con il sé specchio disfa la nostra fiducia in lui. Forse è solo un riflesso, una creatura sognata e per niente il sognatore”<sup>86</sup>. Questa è, in sostanza, l’incertezza dentro cui Murakami tiene il lettore all’interno di tutto il romanzo, anche quando si pensa di essere giunti ad una verità grazie allo svelamento del Sorcio.

Detto ciò, sembra ora utile alla nostra analisi cercare di capire quali possono essere stati i modelli ripresi e adattati all’interno di questo romanzo da Murakami: in questa operazione riporterò un esempio di particolare rilevanza e ampiamente spiegato nell’articolo del 1993 di Naomi Matsuoka, *Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene*, la quale fa una sorta di confronto tra la novella di Raymond Carver *Blackbird Pie*<sup>87</sup> (una breve storia che Murakami traduce in giapponese) e la seconda parte del romanzo murakamiano. In queste due storie ci sono grandi somiglianze di stile, linguaggio e situazioni vere e proprie. In entrambe si può trovare un narratore in prima persona che si trova in una condizione di distacco non solo emotivo, ma anche sociale, in quanto entrambi si rendono conto della loro alienazione rispetto al mondo e si confrontano con lo stato di solitudine della morte: “Nonostante lo sviluppo fantastico e misterioso della parte principale, la seconda parte è scritta nella maniera più tranquilla e realistica per trasmettere lo stile di vita ordinario del protagonista. In questo senso, la seconda parte si avvicina allo stile di scrittura di Carver rispetto a qualsiasi altra opera di Murakami”<sup>88</sup>. Le somiglianze che si possono notare sono tendenzialmente riguardanti il rapporto marito-moglie: in entrambe le storie, infatti, si può notare una spiccata mancanza di comunicazione che, in un contesto normale, sarebbe potuta avvenire in qualunque momento. Ma queste difficoltà sono

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> H. Murakami, *Nel segno della pecora*, traduzione di A. Pastore, Giulio Einaudi Editore, 2010, p. 273.

<sup>86</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: the Menippean Satires of Russel Hoban and Murakami Haruki*, p. 184.

<sup>87</sup> Breve storia della raccolta *Where I’m Calling From: New and Selected Stories*, Atlantic Monthly, New York, 1988.

<sup>88</sup> N. Matsuoka, “Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene”, *Comparative Literature Studies*, 30, 4, 1993, p. 426.

dovute per lo stesso motivo: l'alienazione dell'uomo rispetto alla società e, di conseguenza, a tutte le convenzioni che ne sono associate (il matrimonio è una di esse).

Avendo capito la figura dei protagonisti maschili delle opere, sembra doveroso capire ora il punto di vista delle mogli: a differenza dei mariti, sono più realiste e pratiche, non sentono il senso di alienazione che pervade i loro coniugi e sono capaci di vivere e agire nel presente, capendo ciò che sta loro intorno e prendendone atto. Sono loro a scegliere di staccarsi dai mariti a causa del loro deterioramento e a capire che la situazione coniugale è, ormai, irreparabile. Le donne diventano, quindi, quasi carnefici del destino dei loro mariti, poiché rappresentano tutti quei valori sociali davanti ai quali gli uomini si sentono inermi: l'unica cosa che possono fare è prendersi le proprie responsabilità e accettare le conseguenze delle loro azioni, diventando sempre più chiusi e distaccati dalla società.

Per concludere, si può dunque immaginare come quest'opera possa facilmente piacere ad un pubblico occidentale, non tanto per gli aspetti magici, quanto per la linearità narrativa, per la *suspense* creatasi e, soprattutto, per alcuni elementi che possono identificare come familiari che possono riconoscere nei propri modelli letterari: Murakami, infatti, emula il linguaggio americano carveriano ed è quindi evidente come i suoi personaggi, a volte, usino frasi giapponesi che sono la traduzione letterale di idiomi americani (*translation japonese*). Ma, come si può immaginare, l'aspetto più prettamente politico non è passato inosservato alla ricezione giapponese, che è riuscita ad appassionarsi all'opera e a contribuire alla formazione di un *best-seller*:

Che *Nel segno della pecora* abbia trovato un immenso pubblico di lettori in Giappone non è una sorpresa. Combina abilmente misure uguali di realismo duro e lirismo seducente, umorismo e serietà. È facile congetturare che innumerevoli lettori vedano rispecchiato nell'atteggiamento disinvolto di Boku il proprio approccio alla vita in un mondo patinato dominato dall'alta tecnologia e dal consumismo. Molto più difficile da valutare è la disposizione di Murakami verso Boku e la sua posizione morale non vincolante, o verso il tipo di condizione culturale che lo ha prodotto<sup>89</sup>.

### *Norwegian Wood*

Nel 1987, durante alcuni anni di soggiorno prima in Grecia e poi in Italia, Murakami Haruki si trova a concepire e pubblicare il romanzo che lo renderà un fenomeno globale: *Norwegian Wood* (*Norwegian Wood*). Apprezzata in tutto il mondo, quest'opera si slega dalle atmosfere

---

<sup>89</sup> Y. Iwamoto, "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", cit., p. 300 (trad. mia).

magiche e oniriche per fare spazio ad una storia d'amore adolescenziale più realistica e lineare basata su un lungo *flashback* del protagonista. Narrata in prima persona, racconta la vita di Watanabe Toru (Boku)<sup>90</sup>, un trentasettenne che, dopo l'atterraggio dell'aereo su cui era a bordo, sulle note di *Norwegian Wood* (canzone dei Beatles che dà anche il titolo all'opera) si trova a rievocare vari momenti della sua adolescenza. In particolare, il nostro Boku ricorda il suo primo incontro con Naoko, l'ex ragazza del suo migliore amico, morto suicida una ventina di anni prima, di cui si era innamorato. L'opera quindi parte da questo preciso episodio, per poi ripercorrere tutta l'adolescenza del protagonista, il quale si trova in un collegio universitario a Tokyo, lontano dalla famiglia e dal suo pesante passato, per cercare di cominciare una nuova vita. Bisogna sottolineare che ci troviamo in anni tumultuosi per la politica giapponese: la vicenda è situata intorno alla fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, periodo di grandi scontri tra la destra e la sinistra, che ha fortemente coinvolto anche le università tramite proteste e occupazioni degli studenti. C'è da dire, però, che per quanto concerne questo tema, all'interno del romanzo si sente molto l'opinione dell'autore che vede queste proteste come inutili e dalle quali cerca di distanziarsi:

[...] il libro prende in giro entrambi i lati della lotta, suggerendo in modo indiretto l'assurdità della situazione politica quando ha raggiunto il suo apice. I modi ridicoli in cui sono rappresentate le fazioni, dalla cerimonia dell'alzabandiera rigidamente strutturata fuori dal dormitorio del narratore, agli attivisti di sinistra che annoiavano gli studenti anche più del loro professore di recitazione dopo aver preso il controllo di una classe un giorno, lo rendono abbondantemente chiaro che il testo di superficie di *Norwegian Wood* non riguarda la politica<sup>91</sup>.

Ma quindi se l'opera non ha a che fare con la politica, di cosa tratterà? Per rispondere a questo quesito sono sufficienti principalmente due parole: amore e morte. Per quanto concerne il primo fattore, ovvero l'amore, possiamo vedere Boku diviso tra due donne che incarnano rispettivamente personalità quasi opposte: da una parte troviamo Naoko, ragazza dolce, tenera e quasi infantile, che rappresenta, così, il passato di Boku; dall'altro lato invece abbiamo Midori, ragazza solare, allegra e sensuale incontrata all'università e che ha quindi il "potere" di tenere il protagonista nel presente. Le relazioni con le due donne hanno quindi due scopi diametralmente opposti all'interno dell'opera e sono legate anch'esse, in qualche modo, ad una parte della vita di Boku. Per quanto concerne il rapporto con Naoko, abbiamo a che fare con una ragazza dolce e graziosa: la sua infantilità è però in contrasto con l'ambiente in cui si trova e con le sue condizioni

---

<sup>90</sup> Per la prima volta Boku, come anche gli altri personaggi, sono identificati con un nome proprio.

<sup>91</sup> M. C. Strecher, "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki", cit., p. 367 (trad. mia).

psicologiche. Naoko, infatti, si trova in un centro di riabilitazione lontano da Tokyo, dove le figure di pazienti e medici quasi si confondono e dove, ogni tanto, Watanabe la va a trovare: la ragazza, successivamente al suicidio della sorella e del fidanzato (Kizuki), si è ritrovata con una malattia mentale (probabilmente post-traumatica) che la rende emotivamente debole e le impedisce di avere rapporti sessuali. È durante una di queste visite, nel giorno del suo ventesimo compleanno, che i due riescono a consumare la loro relazione per la prima (e ultima) volta; ed è sempre qui che entra in scena un personaggio fondamentale per la narrazione, Reiko, un ospite del centro incaricata al sorveglio di Naoko che, con la sua chitarra e una sigaretta in bocca, intona la canzone dei Beatles che fa da cornice all'intera opera. A questo proposito, è interessante riproporre le parole di Ursula Gräfe, traduttrice tedesca dell'opera, riguardanti la sfera prettamente musicale che arieggia costantemente nel romanzo:

*Norwegian Wood* è stata la mia prima traduzione di Murakami Haruki e fin dalla prima pagina sono stata attratta dal suo speciale suono musicale. [...] Murakami fa sì che il linguaggio, la narrativa e la musica si mescolino in un modo così intertestuale che le canzoni e le composizioni stesse toccano un accordo nascosto. [...] Molti dei personaggi di Murakami sono musicisti o musicisti falliti, compresa Reiko in *Norwegian Wood*<sup>92</sup>.

Durante la lettura del romanzo, quindi, è altrettanto importante ai fini della comprensione della narrazione l'elemento musicale: esso, infatti, viene sempre applicato in un determinato contesto e sulla base dei personaggi che sono "in scena", come se l'autore volesse contribuire ad arricchire le sensazioni e le informazioni che un lettore può provare e recepire.

Ma tornando all'analisi dell'opera e, in particolare, alle differenze che si possono rilevare tra le due donne, subito si può notare la prima: abbiamo constatato, infatti, che la consumazione d'amore tra Naoko e Watanabe avviene solamente una volta, in quanto la donna non si sente così aperta al rapporto sessuale. Questa constatazione ci ricorda che Naoko è ciò che fa tornare a galla il passato di Boku, in quanto anche solo la mancanza dell'atto sessuale riporta il protagonista ad una condizione di infantilità: questo aspetto è evidenziato dal fatto che la sua vita universitaria è totalmente diversa. Qui, infatti, la sessualità è vissuta in modo molto più libero ed esplicito: grazie ad un amico conosciuto all'università, Nagasawa, Watanabe inizierà una serie di avventure di una notte con molte donne, che, però, non lo soddisferanno mai più di tanto (o comunque non viene lasciata trasparire alcuna emozione forte o travolgente a riguardo). Pare interessante, in questo senso, sottolineare come sia avvenuta la conoscenza con Nagasawa: da sempre Boku aveva la

---

<sup>92</sup> U. Gräfe, "Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator", cit., pp. 168-170 (trad. mia).

passione per la letteratura americana, in particolare per Francis Scott Fitzgerald, Truman Capote e Raymond Chandler e provava particolare piacere a leggere *The Great Gatsby*. È proprio durante la sua terza lettura di quest'ultimo romanzo che sente avvicinarsi a lui un giovane ragazzo che, incuriosito dal libro che teneva tra le mani, gli domanda cosa stesse leggendo: i due scoprono così di avere la medesima passione per il romanzo e iniziano a frequentarsi<sup>93</sup> (quest'opera è ripresa in tutto il romanzo, anche nel momento in cui Toru va a trovare Naoko alla clinica: “[...] ho guardato verso l'edificio di Naoko. La sua stanza era facile da trovare. Tutto quello che dovevo fare era cercare un debole bagliore che brillava in una finestra spenta. [...] Volevo mettere le mani a coppa su quella luce e tenerla al sicuro. Proprio come Jay Gatsby aveva vegliato ogni notte su quella minuscola luce in lontananza riva, guardai quella debole luce, trafitto”<sup>94</sup>). Nagasawa è quindi un personaggio irriverente e controverso, determinato in tutti gli aspetti della sua vita, da quello sessuale a quello lavorativo: il ragazzo si pone obiettivi ambiziosissimi e fa di tutto per riuscire a raggiungerli (come lasciare la sua ragazza che, dopo aver provato a sposarsi con un altro uomo, si suicida). Possiamo quindi osservare come questa figura sia contrapposta a quella di Reiko: sebbene anche questa donna si esprima liberamente nei confronti della sessualità, i modi di fare dei due sono diametralmente opposti. Se da una parte abbiamo una sventatezza più adolescenziale con Nagasawa che non trattiene i propri impulsi seppur fidanzato, dall'altra abbiamo Reiko, dispensatrice di consigli più maturi e controllati, che si avvicina al tema in modo schietto, ma allo stesso tempo delicato e quasi familiare:

Nagasawa viene a incarnare il mondo “reale” di Tokyo, e [...] Tokyo è presentata come una dissolvenza di sanità mentale, che maschera il tumulto e la disperazione dell'era postmoderna che si nascondono sotto la superficie. Lo stesso Nagasawa, nella sua eccessiva coerenza e apertura, colpisce come un personaggio di immensa razionalità, eppure la sua logica prevedibilità non è [...] una caratteristica interessante. Piuttosto, l'ambiente rurale del sanatorio [...] è presentato come il mondo "sano". È qui che Reiko diventa importante come l'altra faccia della medaglia sessuale, per la sua assoluta onestà, [...] la segna come un personaggio parallelo a Nagasawa. Mentre l'onestà di Nagasawa è progettata per proteggersi, tuttavia, quella di Reiko è terapeutica, intesa a curare le ferite, piuttosto che giustificare l'averle inflitte<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> G. Amitrano, “Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki’s Fiction”, cfr. p. 204 (trad. mia).

<sup>94</sup> H. Murakami, *Norwegian Wood - Tokyo Blues*, trad. di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2006, p. 213.

<sup>95</sup> M. C. Strecher, “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”, cit., p. 369 (trad. mia).

Da queste parole di Strecher, possiamo anche evincere il persistente dualismo presente nelle opere murakamiane. Già accennato in *Nel segno della pecora*, qui è rimarcato in tutti gli aspetti e personaggi dell'opera. Qui ora abbiamo citato l'opposizione polare tra Nagasawa e Reiko e, precedentemente, quella del protagonista stesso, incarnato e diviso nelle due donne che ama. Ma avendo fatto una panoramica di Naoko, possiamo ora invece passare in rassegna la figura di Midori. Quest'ultima è tutto ciò che Naoko non è: estroversa, solare e sessualmente disponibile. Midori mette spesso il protagonista di fronte a una scelta: se lasciarsi andare agli impulsi con lei o restare fedele a Naoko. In questo senso, però, pare più interessante soffermarsi sulle differenze e rivalità tra le due donne piuttosto che sull'indecisione dell'uomo: a differenza di quello che ci si può aspettare, infatti, con l'avanzare della narrazione, la figura di Midori diventa sempre più allettante per il narratore, che ormai fatica a tener testa alla propria fedeltà. Inoltre, a prescindere dal fatto che la concessione sessuale di Naoko sarà solo di una notte, il vero sentimento che pervade il narratore nei suoi confronti è quello di responsabilità e di colpa per le sue condizioni mentali attuali. Ciò non toglie che Boku sia veramente innamorato di Naoko, infatti:

A rigor di termini, il risultato di ciò dovrebbe essere la maggiore rivendicazione dell'onore del narratore e l'amore per Naoko alla fine del romanzo, cementando il primato dei suoi sentimenti per Naoko sul suo desiderio di piacere carnale con Midori. Tuttavia, non è così che finisce il romanzo, perché verso la fine, proprio nel punto di sembrare guarita dalla sua malattia mentale, Naoko si impicca improvvisamente nella foresta vicino al sanatorio, lasciando il narratore a fuggire da Tokyo confuso. [...]

L'ultimo messaggio contenuto in *Norwegian Wood*, lungi dal riaffermare la convinzione del lettore nell'amore eterno, sembra essere piuttosto che anche il vero amore non può salvare nessuno<sup>96</sup>.

Per questi motivi, l'ultimo dualismo da analizzare è quello più generale di amore e morte. Avendo abbondantemente parlato d'amore e della sfera sessuale, sembra ora doveroso soffermarsi sul secondo aspetto centrale dell'opera: la morte. L'opera, infatti, ruota costantemente attorno a questo tema, in particolare a quello del suicidio: partendo da Kizuki, si espanderà colpendo Hatsumi (ex ragazza di Nagasawa), la sorella di Naoko e anche Naoko stessa. Come si può notare, tutti i suicidi avvengono in età giovanile, tematica molto fresca e attuale in Giappone considerando che, secondo recenti studi, viene stimata come prima causa di morte negli adolescenti. La cosa che colpisce è anche la visione della morte da parte del protagonista che la

---

<sup>96</sup> Ivi, p. 368.

definisce non come l'opposto della vita, ma come una parte di essa<sup>97</sup>. E, in realtà, per quanto concerne le protagoniste femminili della storia, la morte non è solo un elemento proprio di Naoko: anche in Midori, infatti, possiamo vedere celato questo sentimento oscuro e opprimente, ma il modo di viverlo è assolutamente differente. Se Naoko, quindi, rappresenta la rinuncia, il dolore fisico e mentale, la depressione e la morte vera e propria, Midori, invece, è vita, è sprezzante e positiva nonostante le avversità che ha dovuto combattere<sup>98</sup>. Per questo la morte particolare di Naoko non è vissuta come un elemento che distruggerà la vita del protagonista, anzi sarà proprio l'evento che gli permetterà di vivere nel presente. Come già anticipato, infatti, Naoko oltre ad essere l'amata di Boku è anche l'incarnazione del suo passato da cui faticava a slegarsi:

[...] la morte dell'eroina in una storia d'amore non fa precludere necessariamente all'opera il compimento della fantasia morale del primato dell'amore [...]. Piuttosto, è la risposta del narratore a questo evento che richiama l'attenzione del lettore. [...] il narratore, dopo aver vagato per un mese per il Giappone, purificandosi simbolicamente dalla morte di Naoko, torna a Tokyo e, per la prima volta dalla morte di Naoko, chiama Midori. [...] Lungi dal trovare la perfetta felicità, o almeno la pace interiore e la rivendicazione, in cambio della sua fedeltà a Naoko, il narratore conclude il libro gridando per il più apertamente sessuale dei tre personaggi femminili principali del romanzo, solo per rendersi conto che lui stesso è completamente perso. Il suo amore non ha salvato né Naoko né sé stesso<sup>99</sup>.

Il romanzo si conclude, dunque, con questa sorta di finale “aperto”, che a primo impatto può lasciare il lettore sbigottito. Il flusso della narrazione degli eventi è lento, tanto da chiedersi se prima o poi succederà qualcosa: è proprio al punto limite che Murakami fa la sua mossa, lasciandoci nei pensieri confusi di Boku che sono coerenti con la sua personalità e il suo modo di agire. Qui si può notare come Watanabe, sebbene sia incarnato nei suoi personaggi, non abbia la funzione di sopprimerli e renderli una mera parte di sé, anzi è proprio in quest'opera che Boku sembra quasi non essere il vero protagonista, ma il riflesso delle vite di tutti i personaggi.

---

<sup>97</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 231.

<sup>98</sup> Interessante risulta un passo del romanzo dove Midori paragona la vita ad una scatola di biscotti assortiti e spiega come ci saranno sempre quelli reputati “cattivi”, ma che il suo modo di agire davanti ad essi è di toglierli subito di mezzo, invece di lasciarli tutti alla fine.

<sup>99</sup> M. C. Strecher, “Beyond ‘Pure’ Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki”, cit., pp. 369-370 (trad. mia).

## *L'uccello che girava le viti del mondo*

Dopo aver analizzato due romanzi cardine della letteratura murakamiana, in questo paragrafo approfondirò un'ultima opera altrettanto importante: *Nejimaki-dori kuronikuru* (*L'uccello che girava le viti del mondo* nella traduzione italiana del 2007 di Antonietta Pastore). Diviso in tre volumi pubblicati tra il 1994 e il 1995 durante il suo soggiorno in America (i primi due composti a Princeton, New Jersey, il terzo a Cambridge, Massachusetts), viene definito da Antony Oliver Scott (giornalista e critico americano del *Newsday*) “una visione che nessun romanziere americano avrebbe potuto inventare”<sup>100</sup> e da Elizabeth Ward (critica del *Washington Post Book World*) un romanzo che ingloba “il Giappone moderno in un unico edificio immaginario”<sup>101</sup>. Murakami stesso, in un'intervista con Jay Rubin, dichiara che senza il soggiorno americano di quegli anni probabilmente non sarebbe riuscito a creare questo romanzo<sup>102</sup>, fatto che ribadisce anche dialogando con Jonathan Ellis e Mitoko Hirabayashi:

In Giappone, come scrittore di narrativa, stavo cercando di inventare il mio mondo immaginario. [...] Ma in America ho sentito che non era abbastanza. Sentivo di dover costruire qualcosa di più positivo, di più costruttivo. Poi ho iniziato a scrivere *L'uccello che girava le viti del mondo*. [...] In altre parole, sono cambiato molto scrivendo quel libro. Cerco una nuova immagine di me stesso, della mia vita. È un punto di svolta, credo. Penso che sia stato bello andare in America. Ovviamente ci sono lati positivi e lati negativi in America. [...] Ma l'America mi ha ispirato a essere più positivo. Non puoi scappare dalla società<sup>103</sup>.

Con ciò, si può ora arrivare a rilevare i punti focali dell'opera e cercare di comprendere quali siano gli aspetti che la rendono così interessante: ambientato nella Tokyo del 1984-1985, il romanzo in prima persona si apre, come al solito, presentandoci la vita di Boku (qui nominato Toru Okada), un uomo trentenne e solitario a cui piacciono il jazz, la pasta e l'opera. Fin qui si può notare il classico *pattern* delle opere murakamiane: solo dopo una misteriosa telefonata ricevuta da una donna sconosciuta che, invece, sembra conoscere molto bene il protagonista, succedono molti fatti che sembrano smuovere la vita di Boku. Partendo dalla scomparsa del suo gatto domestico, il romanzo inizia a prendere forma, portando il protagonista ad una serie di incontri ed intrecci narrativi e alla scomparsa della moglie Kumiko (tema centrale dell'opera).

---

<sup>100</sup> A. Scott, "TOKYO NOIR / Haruki Murakami's Paranoid Style," *Newsday*, October 19, 1997, B09.

<sup>101</sup> E. Ward, "The Wind-Up Bird Chronicle," *The Washington Post Book World*, November 9, 1997, X08.

<sup>102</sup> J. Rubin, *Haruki Murakami and the Music of Words*, p. 229-230 (trad. mia).

<sup>103</sup> J. Ellis, et al., "'In Dreams Begins Responsibility': An Interview with Haruki Murakami", cit., p. 556 (trad. mia).

Murakami quindi parte da questo piccolo intoppo, per poi arrivare ad affrontare sempre più vicissitudini, finché “gradualmente una storia più oscura arriva a dominare il romanzo: l’esperienza giapponese in Manciuria, la guerra dei quindici anni”<sup>104</sup>.

Si può intendere fin da subito, quindi, la mastodonticità del lavoro dell’autore, che riesce a far inglobare al suo interno tutte le caratteristiche della satira menippea: “fantasia, eteroglossia, generi aggiunti, domande fondamentali, stati d’animo insoliti, contrasti ossimorici, la discesa agli inferi, dialoghi di soglia, trattazione documentaria (ma satirica) della vita contemporanea: tutti questi tratti menippeici sono facilmente identificabili”<sup>105</sup>.

Essendo, dunque, un’opera così ricca e corposa, è difficile analizzarla interamente in questa sede: possiamo però evidenziarne i temi principali, capire che cosa riprende dalle precedenti, che cosa invece cambia e soprattutto perché è diventata così importante all’interno della panoramica letteraria.

Il primo volume si apre, dunque, con l’introduzione di vari personaggi come la moglie di Boku (Kumiko), il gatto scomparso (Wataya Noboru, nome ripreso dal fratello della moglie), una donna sconosciuta che fa telefonate erotiche a Boku (la prima avviene interrompendo il protagonista nel cucinare gli spaghetti. Interessante il fatto che la narrazione si concentri più sull’ambiente che circonda Boku, piuttosto che sulla telefonata stessa<sup>106</sup>); e Masahara Mei, una ragazza adolescente del vicinato, che Toru incontra quando si avventura lungo una stradina chiusa dietro casa alla ricerca del gatto scomparso. E sebbene i personaggi aumentino con il procedere della storia, possiamo identificare questi appena citati come quelli centrali e fissi.

Per quanto concerne la trama principale, come già anticipato, mi limiterò a evidenziarne i punti fondamentali per capire l’andamento della storia, per poi delineare un’analisi più dettagliata. Per facilitare questa spiegazione, farò soprattutto affidamento a un articolo di Strecher, *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki*, il quale individua nel romanzo un nuovo livello di intertestualità: la narrazione, infatti, fa legare due particolari periodi storici (la Tokyo attuale e la sua esperienza bellica in Manciuria) a tre principali storie che condividono elementi magici, violenza rude e una lotta persistente per il controllo sulle identità principali dei personaggi coinvolti.

A linee generali, la trama principale racconta la vita di Okada Toru e la sua preoccupazione per il modo di comportarsi della moglie che non riesce a capire: per questo teme di perderla, cosa che avverrà nel secondo volume del romanzo, dove si scopre che Wataya

---

<sup>104</sup> S. Fisher, “An Allegory of Return: Murakami Haruki’s ‘The Wind-Up Bird Chronicle’” *Comparative Literature Studies*, 37, 2, 2000, p. 163 (trad. mia).

<sup>105</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., p. 237 (trad. mia).

<sup>106</sup> Ivi, cfr. p. 204.

Noboru, un famoso ed inquietante politico, fratello di Kumiko, l'ha portata via. Lo scopo, quindi, del protagonista del romanzo è quello di ritrovare e riappacificare i rapporti con la moglie: a mettergli i bastoni tra le ruote c'è, chiaramente, il personaggio che si rivela antagonista della storia, ovvero Noboru. Quest'ultimo, se inizialmente era semplicemente contornato da un'aura sinistra, col procedere della narrazione si rivelerà puramente malvagio: viene spiegato, infatti, che l'obiettivo dell'uomo è quello di rimuovere fisicamente le "identità fondamentali" dei corpi delle donne affinché rimangano prive di un sé individuale. Per riuscire a contrastare ciò, lo scopo di Toru nel terzo volume sarà, dunque, di ristabilire l'"equilibrio interno" nelle donne che l'hanno perduta e, contemporaneamente, continuare la sua ricerca della moglie.

Per quanto concerne la seconda narrazione, essa riguarda un veterano della campagna giapponese in Manciuria ("Il tenente Mamiya") che, durante una ricognizione con un'unità nella Mongolia Esterna, viene catturato da una truppa di cavalleria mongola guidata da un ufficiale sovietico, "Boris the Skinner", il quale ha un'inclinazione a torturare i prigionieri scuoiandoli vivi (da qui il soprannome *skinner*). Nel romanzo, Mamiya ha la funzione di "far riscoprire ai suoi giovani lettori la verità (o le verità) sulla guerra in Giappone, per capire come questo «karma storico» li influenzi ancora"<sup>107</sup>. Questo chiaramente indica una condanna alla guerra e all'arruolamento e lo si capisce proprio nelle parole che il tenente riserva a Boku: "I giovani come te, Okadasan, probabilmente trovano noioso questo tipo di vecchie storie. Ma una cosa voglio dirti, anche noi una volta eravamo ragazzi normali come te. Non ho mai pensato di voler essere un soldato, volevo essere un insegnante"<sup>108</sup>. Dopo una descrizione dell'interrogatorio, Mamiya viene gettato in un pozzo profondo nel deserto mongolo dal quale, però, viene salvato: di nuovo in libertà, il tenente rincontrerà e proverà ad uccidere poi l'ufficiale in un gulag nell'Asia sovietica, ma fallisce nel suo intento. Un fattore interessante in questa narrazione è la scelta di morire gettato in un pozzo da parte di Mamiya: egli, infatti, ha optato per questo trattamento, piuttosto che per uno sparo in testa ed una morte istantanea. Questa è chiaramente una sottonarrazione che Mamiya riserva a Boku ed è qui fondamentale capire cosa il pozzo possa rappresentare:

Entrare nel pozzo sembra consentire a Boku di sperimentare di persona gli orrori che Mamiya e altri raccontano. [...] Nato nel 1949, Murakami non visse la guerra, ma la discesa di Boku nel pozzo rappresenta il tentativo di Murakami di entrare con fantasia nella sofferenza di quel tempo. [...] Come espediente simbolico, il pozzo potrebbe essere collegato al persistente interesse di Murakami per il mito di Orfeo: dopotutto, Boku

---

<sup>107</sup> S. Fisher, "An Allegory of Return: Murakami Haruki's 'The Wind-Up Bird Chronicle.'", cit., p. 163 (trad. mia).

<sup>108</sup> H. Murakami, *L'uccello che girava le viti del mondo*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2007, p. 243.

scende nel pozzo per ritrovare la moglie perduta che, alla fine, non riesce a riconquistare<sup>109</sup>.

Il significato della narrazione è, dunque, quella di prefigurare una relazione simile tra Noboru e Toru, con l'aspettativa che anche Boku sarà chiamato a distruggere il suo nemico. Il lettore deve aspettare con ansia per sapere se riuscirà dove Mamiya ha fallito. Il pozzo ha inoltre un altro significato più ampio e generale, che concerne la figura di Murakami stesso: apparendo in varie sue opere, "il pozzo funge da immagine [...] per l'esplorazione del passato e della memoria. Più esplicitamente, la discesa nel pozzo rappresenta il suo sforzo per capire sé stesso come un giapponese del tempo presente -- cosmopolita, pienamente consapevole della letteratura, della musica e della cultura popolare dell'Occidente, ma radicato nella storia e nella letteratura della propria società"<sup>110</sup>. A questo proposito, Strecher, nel parlare dell'evoluzione dell'inconscio, ritiene che se le prime opere murakamiane presentano "un modello freudiano della mente, in cui la psiche individuale esiste in maniera autonoma"<sup>111</sup>, a partire dalla trilogia de *L'uccello che girava le viti del mondo*, questo modello si espande, raggiungendo un livello globale ("inconscio collettivo") dove confluisce l'inconscio di ogni individuo: questo implica una specie di inconscio universalmente condiviso, a cui tutti hanno accesso e che, però, può inevitabilmente condurre a delle interferenze nel mondo reale (questo spiegherebbe la funzione del pozzo alla fine del romanzo, successivamente esplicitata).

Infine, la terza narrazione riguarda una donna che si fa chiamare "Akasaka Nutmeg" e suo figlio, "Akasaka Cinnamon" (muto fin dall'infanzia), i quali gestiscono una clinica esclusiva specializzata proprio nel cercare di ristabilire l'equilibrio di donne internamente squilibrate. Boku è stato quindi scelto per svolgere il vero lavoro di guaritore, succedendo a Nutmeg: è proprio in questo contesto che si creano nuove sottonarrazioni (esplicate tramite l'ausilio di un computer da Cinnamon), come quella del padre di Nutmeg, un veterinario cavalleresco che ha assistito a diversi massacri in Manciuria durante la guerra, e di suo marito, assassinato nel 1975, il cui corpo fu trovato privo di tutti i suoi organi interni.

Fatta questa panoramica, possiamo dunque notare come il romanzo faccia collegare diverse narrazioni e periodi temporali, dando voce ai vari personaggi e con lo scopo di creare degli intrecci sensati e utili ai fini della storia: "ciò che permea l'intero romanzo è il senso di magiche connessioni tra vari «mondi» distinti: i «mondi» interni ed esterni di Toru, i «mondi» storici della Manciuria degli anni '30 e della Tokyo degli anni '80, i «mondi» fisici e spirituali del

---

<sup>109</sup> S. Fisher, "An Allegory of Return: Murakami Haruki's 'The Wind-Up Bird Chronicle'", cit., p. 166 (trad. mia).

<sup>110</sup> Ivi, p. 168.

<sup>111</sup> M. Strecher, *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*, cit., p. 75 (trad. mia).

corpo interiore, assaliti da Wataya Noboru e restaurati da Okada Toru”<sup>112</sup>. Ed è naturalmente qui che entra in gioco il famoso “uccello-giraviti” (nome datogli da Kumiko) che dà il titolo del romanzo, in quanto quest’ultimo ha la capacità di far girare la terra con le sue molle e, di conseguenza, di far muovere il tempo e la storia. Quest’uccello, mai visto da nessuno, rappresenta quindi metaforicamente il movimento del tempo: la sua apparizione ne indica una sua momentanea interruzione e, dunque, crea terreno fertile per l’inserzione di intrecci narrativi in cui personaggi con peculiari capacità hanno visioni di passato, presente e futuro, tutto in una volta. C’è da sottolineare che questo uccello fa la sua prima apparizione già nel primo capitolo dove viene spiegato che dagli alberi del vicinato della casa di Boku si sente il canto di un uccello, il quale ricorda il suono di una molla che si sta caricando. Nel primo capitolo del romanzo, infatti, lo introduce dicendo: “Noi lo chiamavamo uccello-giraviti. Era stata Kumiko a chiamarlo così. Il suo vero nome non lo sapevamo, non sapevamo neanche che aspetto avesse. Ma questo uccello-giraviti era indifferente, ogni giorno veniva sugli alberi lì intorno a stringere le viti del nostro piccolo mondo tranquillo”<sup>113</sup>.

Il romanzo, tuttavia, inizia e finisce con Toru, Kumiko e Noboru. Inizialmente non incontriamo Noboru; è rappresentato nel gatto della coppia, che chiamano con lo stesso nome. Anche così, il gatto diventa una fonte di tensione tra Toru e Kumiko, che accusa suo marito di non preoccuparsi abbastanza del loro animale domestico, proprio come il vero Wataya Noboru alla fine diventa una fonte di antipatia quasi letale tra di loro (“Non ho la televisione a casa. Ma la cosa strana è che ogni volta che mi capita di vedere uno schermo televisivo da qualche parte, c’è sempre Wataya Noboru che parla di qualcosa. [...] forse il fatto è che odio Wataya Noboru”<sup>114</sup>). Così, si riesce finalmente a capire che è lui la causa della perdita di “equilibrio interno” di Kumiko, rendendola irricognoscibile a Toru. In realtà, la donna ha provato a chiedere aiuto dal primo capitolo del libro, quando chiama Toru al telefono dalla sua mente interna, ma Toru riattaccherà senza darle i dieci minuti richiesti così ardentemente. Nell’ultimo volume, Boku cercherà di salvare la moglie raggiungendo la stanza 208 di un hotel: egli crede che quest’ultima sia sotto un incantesimo malvagio di Noboru e vuole quindi portarla via da quell’albergo. Tutto ciò è contornato da elementi magici come un muro gelatinoso che riporterà Boku, senza la moglie, nel fondo di un pozzo, dove crederà di morire. Ma si scopre successivamente che quello non era un mondo davvero reale: “nel mondo reale, Wataya Noboru ha avuto un ictus a Nagasaki; rimane in coma in ospedale. Boku ricorda quello che ha visto nella hall dell’hotel: «[...] In realtà in questo

---

<sup>112</sup> M. C. Strecher, “Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki”, cit., p. 288 (trad. mia).

<sup>113</sup> H. Murakami, *L’uccello che girava le viti del mondo*, cit., p. 14.

<sup>114</sup> Ivi, p. 148.

mondo non ho battuto Wataya Noboru con una mazza» (3:475). È Kumiko che alla fine uccide Noboru: rimuove i suoi tubi IV e poi si arrende alla polizia”<sup>115</sup>.

Ed è così che termina il romanzo, in quest’atmosfera magica e allo stesso tempo cupa e di ritorno alla realtà. Come abbiamo accennato, sono vari i piani e i “mondi” all’interno dell’opera, ma bisogna anche sottolineare la quantità di lingue e toni che ci sono sulla base del personaggio con cui si interagisce: il tenente avrà infatti un modo di comunicare diverso da quello di una ragazzina, come da quello di un politico. Ma una cosa è certa: come avviene sempre nei romanzi murakamiani, sono presenti molte parole importate:

Anche l’eteroglossia del mondo (o dei mondi) di Boku è accresciuta dall’abbondanza di parole straniere. Il familiare interesse di Boku per la musica occidentale, ad esempio, fornisce una frequente fonte di parole in *katakana*. Le conversazioni e-mail nel volume 3 forniscono un altro regno in cui abbondano le parole straniere. [...]. Ma gli eventi e i luoghi "impossibili" in *L'uccello che girava le viti del mondo* [...] sono evocati in un linguaggio concreto e familiare. Le parole insolite o importate che usa evocano non la fantasia di "altri mondi" ma piuttosto il mondo dei consumatori di computer, musica popolare e abbigliamento di marca<sup>116</sup>.

Questo sta come sempre ad indicare la condanna che Murakami fa spesso all’interno dei suoi romanzi della società consumistica, ma, allo stesso tempo, sottolinea anche come ormai il Giappone sia effettivamente immerso in una società “occidentalizzata” e non così differente dalle altre come si può pensare: “si potrebbe dire che la mimesi è funzione dell’eteroglossia in *L'uccello che girava le viti del mondo* evoca la molteplicità della società giapponese, del mondo “reale” di cui si legge sui giornali, si vede in televisione e si incontra in metropolitana”<sup>117</sup>. E questo richiama anche alle parole che riservava nelle sue interviste per rispondere alle critiche di chi lo definiva troppo “americanizzato”: ciò che descrive è semplicemente la società odierna contemporanea, senza bisogno di filtri che la vadano a rendere simile ad altre culture.

---

<sup>115</sup> S. Fisher, *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, cit., pp. 254-255 (trad. mia).

<sup>116</sup> Ivi, pp. 257-258.

<sup>117</sup> Ivi, p. 261.

## I riconoscimenti internazionali

Siamo ora giunti all'ultimo paragrafo di questa tesi: se in questo capitolo, fino ad ora, è stata fatta un'analisi intertestuale di alcune opere murakamiane per capire da che elementi possano essere composti dei romanzi di fama internazionale, sembra ora doveroso soffermarsi sui riconoscimenti che sono stati attribuiti all'autore per i suoi scritti lungo la sua carriera.

Già dalla sua primissima composizione, *Ascolta la canzone del vento*, Murakami riesce a vincere il prestigioso premio letterario *Gunzō* (dal nome della rivista), per il miglior racconto esordiente<sup>118</sup>. La designazione di questo scritto come vincitore, in realtà, crea non pochi dibattiti all'interno del panorama letterario giapponese: ciò accade in quanto il lavoro di Murakami è completamente diverso da qualsiasi altra opera di letteratura giapponese scritta fino a quel momento. Ed è proprio questo premio che dà il via ad un'accesa critica riguardante la posizione dell'autore all'interno del mondo letterario nipponico: come spesso ribadito, da qui in avanti gli verrà spesso affibbiata una reputazione di scrittore "americanizzato" e di conseguenza "non serio", anche se, come abbiamo visto, ciò non gli impedirà di diventare un autore di fama mondiale.

Il secondo riconoscimento attribuito all'autore è il Premio letterario Noma per scrittori emergenti, vinto grazie al suo terzo romanzo (analizzato nel secondo paragrafo del capitolo), *Nel segno della pecora*. Qui le critiche alla figura di Murakami aumentano, in quanto ritenuto non abbastanza impegnato politicamente nelle sue opere. In realtà, come già detto, quest'opera include temi come l'importazione e l'imperialismo giapponese, spesso fraintesi dai critici che l'hanno vista, invece, come un elogio alla società occidentale che il Giappone cercherebbe meramente di emulare<sup>119</sup>. Un esempio in questo senso è la visione di Mitsuo Sekii sul significato della pecora: il critico vedrebbe in essa la rappresentazione della società cristiana (quindi occidentale) che il Giappone avrebbe idealizzato e cercato di imitare nel corso della modernizzazione<sup>120</sup>.

Nel 1985, Murakami si aggiudica poi il Premio Tanizaki grazie al romanzo *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, un'opera costituita dall'intreccio di due storie (una ambientata in un mondo realistico, a Tōkyō, l'altra, invece, nel "Il paese delle meraviglie"), che sviluppa in particolar modo i temi del doppio mondo e del viaggio introspettivo dei soggetti.

---

<sup>118</sup> Il romanzo, il cui stile frammentario può essere paragonato a uno scritto di Kurt Vonnegut (uno degli scrittori che Murakami definisce sui maestri), era stato selezionato, insieme ad altri quattro, proprio per questo premio.

<sup>119</sup> Y. Iwamoto, "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", cfr., p. 299.

<sup>120</sup> M. Sekii, " 'Hitsuji' wa doko e kieta ka" (Where Did the "Sheep" Disappear?), *Kokubungaku Kaishaku to Kyozaï no Kenkyū*, the United States, " lecture presented at the International House of 30:3 (March 1985), p. 124.

Successivamente, nel 1995, Murakami vince il Premio Yomiuri grazie alla trilogia *L'uccello che girava le viti del mondo* (vedi paragrafo precedente per l'analisi) e nel 2006 il World Fantasy Award per il romanzo *Kafka sulla spiaggia* e il Frank O'Connor International Story Award per la raccolta di storie *I salici ciechi e la donna addormentata*.

Inoltre, lo scrittore riceve anche numerosi premi per il suo intero lavoro: sempre nel 2006 riceverà il Premio Kafka per la letteratura, nel 2009 il Jerusalem Prize (per la libertà dell'individuo nella società)<sup>121</sup>, il Premio Internazionale della Catalogna nel 2011<sup>122</sup>, il Premio letterario Die Welt nel 2014 e il Premio Hans Christian Andersen per la letteratura nel 2016. Da evidenziare, in questo senso, sono anche i riconoscimenti a Dottore *honoris causa* dell'Università di Liegi (2007), di quella di Princeton (2008) e della Tufts University (2014).

Questa lunga rassegna di premi non fa altro che sottolineare ed evidenziare come il nome Murakami Haruki sia, ad oggi, associato ad una figura imponente all'interno del panorama letterario internazionale, tanto che dal 2006 la stampa internazionale insiste regolarmente su di lui come possibile vincitore del Premio Nobel per la Letteratura.

---

<sup>121</sup> Inizialmente Murakami non sapeva se accettare il premio a causa dei bombardamenti avvenuti poco prima sulla striscia di Gaza da parte dell'esercito israeliano. Seppur dubbioso, lo scrittore alla fine accetta e decide di approfittare dell'occasione per tenere un discorso critico nei confronti di tutti coloro che si trovano ad opprimere i più deboli facendo una chiara allusione alle decisioni del governo israelita.

<sup>122</sup> Durante il discorso di premiazione, Murakami esprime il proprio parere sulla catastrofe sismica dell'11 marzo 2011 avvenuta in Giappone.



## Bibliografia

Amitrano, Giorgio. "Books Within Books: Literary References in Murakami Haruki's Fiction", *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 201–20.

Calabrese, Stefano. *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

Ceserani, Remo; Benvenuti, Giulia. *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.

Chilton, Myles. "Realist Magic and the Invented Tokyos of Murakami Haruki and Yoshimoto Banana", *Journal of Narrative Theory*, 39, 3, 2009, pp. 391–415.

Chozick, Matthew Richard. "De-Exoticizing Haruki Murakami's Reception", *Comparative Literature Studies*, 45, 1, 2008, pp. 62–73.

Clerici, Nathen. "History, 'Subcultural Imagination,' and the Enduring Appeal of Murakami Haruki", *The Journal of Japanese Studies*, 42, 2, 2016, pp. 247–78.

Ellis, Jonathan, *et al.* "'In Dreams Begins Responsibility': An Interview with Haruki Murakami", *The Georgia Review*, 59, 3, 2005, pp. 548–67.

Fisher, Susan. *A Genre for our Times: The Menippean Satires of Russell Hoban and Murakami Haruki*, tesi di dottorato, *University of British Columbia*, 1997.

Fisher, Susan. "An Allegory of Return: Murakami Haruki's 'The Wind-Up Bird Chronicle'", *Comparative Literature Studies*, 37, 2, 2000, pp. 155–70.

Fukushima, Yoshiko. "Japanese Literature, or 'J-Literature,' in the 1990s", *World Literature Today*, 77, 1, 2003, pp. 40–44.

Gabriel, Philip. "Back to the Unfamiliar: The Travel Writings of Murakami Haruki", *Japanese Language and Literature*, 36, 2, 2002, pp. 151–69.

Gräfe, Ursula. "Murakami Haruki's Sound of Music: Personal Impressions of a Translator", *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 163–77.

Harding, John Wesley, and Haruki Murakami. "Haruki Murakami", *BOMB*, 46, 1994, pp. 40–43.

Holm, Mette. "Translating Murakami Haruki as a Multilingual Experience", *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 123–41.

Iwamoto, Yoshio. "A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami", *World Literature Today*, 67, 2, 1993, pp. 295–300.

Kawakami, Chiyoko. "The Unfinished Cartography: Murakami Haruki and the Postmodern Cognitive Map", *Monumenta Nipponica*, 57, 3, 2002, pp. 309–37.

La Rocca, Teresa Ciapparoni. "Japanese Studies in Italy: A Century of Literary Translations", *Rivista Degli Studi Orientali*, 71, 1/4, 1997, pp. 257–62.

Maraini, Fosco. *Giappone. Mandala*, Firenze, Mondadori Electa, 2006.

Masao, Miyoshi. *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*, Harvard University Press, Londra, 1991.

Matsuoka, Naomi. "Murakami Haruki and Raymond Carver: The American Scene", *Comparative Literature Studies*, 30, 4, 1993, pp. 423–38.

Muccioli, Marcello. "Japanese Studies in Italy", *East and West*, 2, 1, 1951, pp. 9–12.

Murakami, Haruki. "To Translate and to Be Translated," in *A Wild Haruki Chase: Reading Murakami around the World*, trans. Kay Yokota and Kawamoto Nozomi, Berkeley, Stone Bridge Press, 2008).

Murakami, Haruki. *L'arte di correre [Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto]*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2013.

Murakami, Haruki. *L'Uccello che girava le viti del mondo* [*Nejimakodori kuronikuru*], tr. Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2007.

Murakami, Haruki. *Nel segno della pecora* [*Hitsuji wo meguru bōken*], traduzione di Antonietta Pastore, Giulio Einaudi Editore, 2010.

Murakami, Haruki. *Norwegian Wood - Tokyo Blues* [*Noruei no mori*], traduzione di Giorgio Amitrano, Torino, Einaudi, 2006.

Murakami, Haruki. *Vento & Flipper*, traduzione di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2016.

Ōe, Kenzaburō. "Japan's Dual Identity: A Writer's Dilemma", *World Literature Today*, 62, 3, 1988, pp. 359-69.

Pennacchio, Filippo. *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.

Ranieri, Antonella. "Murakami Haruki: un viaggio nella fiction giapponese contemporanea", *Il Giappone*, 39, 1999, pp. 175-99.

Rubin, Jay. "Murakami Haruki and the Music of Words", London, *Harvill Press*, 2002.

Ryan, Marleigh Grayer. "Translating Modern Japanese Literature", *Journal of Japanese Studies*, 6, 1, 1980, pp. 49-60.

Scott, Antony Oliver. "TOKYO NOIR / Haruki Murakami's Paranoid Style," *Newsday*, October 19, 1997, B09.

Shūichi, Katō. *Storia della letteratura giapponese*, a cura di Adriana Boscaro, Venezia, Marsilio, 2002.

Strecher, Matthew Carl. "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki", *The Journal of Asian Studies*, 57, 2, 1998, pp. 354-78.

Strecher, Matthew Carl. "Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki", *Journal of Japanese Studies*, 25, 2, 1999, pp. 263-98.

Strecher, Matthew Carl. “The Forbidden Worlds of Haruki Murakami”, *Minneapolis, University of Minnesota Press*, 2014.

Tai, Eika. “Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture”, *Japanese Language and Literature*, 37, 1, 2003, pp. 1–26.

Tsuge, Teruhiko. “I segreti di Murakami: vita e opere di uno degli scrittori più misteriosi e più amati”, trad. di Ramona Ponzini, Milano, Vallardi Editore, 2013 (ed. or. *Murakami Haruki no himitsu: zero kara wakarū sakuhin to jinsei*, 2010).

Ward, Elizabeth. “The Wind-Up Bird Chronicle”, *The Washington Post Book World*, November 9, 1997, X08.

Zielinska-Elliott, Anna. “Introduction to the Special Section: Murakami International: The Translation of a Literary Phenomenon”, *Japanese Language and Literature*, 49, 1, 2015, pp. 93–107.