

GIORGIO AMITRANO, IKUKO SAGIYAMA, TADAHIKO WADA

TRADURRE L'AMBIGUITÀ: UNA CONVERSAZIONE
SU KAWABATA E LE TRADUZIONI
DELLE SUE OPERE¹

SAGIYAMA IKUKO (S.I.): Benvenuti a questo incontro. Oggi presentiamo il volume edito da Mondadori, *Romanzi e racconti* di Kawabata Yasunari, curato dal professor Amitrano. È una edizione molto bella e molto accurata; contiene sia traduzioni nuove che vecchie, ma rivedute, ed è corredata di introduzione, note, glossario e notizie biografiche su Kawabata. Direi che tra gli studi su Kawabata pubblicati in Italia, questo volume segna un'epoca. Se voi siete d'accordo comincerei proprio col rivolgere qualche domanda a Giorgio.

Facciamo una cosa amichevole e non troppo accademica, anche perché siamo amici tra di noi. Siccome Giorgio ha curato integralmente una nuova traduzione di *Yukiguni – Il paese delle nevi* –, cominciamo proprio col chiedergli quali sono state le maggiori difficoltà nella traduzione di questa opera di Kawabata, una delle opere più famose e anche più riuscite di Kawabata.

GIORGIO AMITRANO (G.A.): Tra i lavori che ho fatto fino a questo momento, credo che sia stato quello che mi ha dato maggiori problemi. Problemi di varia natura e principalmente di interpretazione. Difficoltà in alcuni casi a comprendere perfettamente il significato di certe frasi e passaggi. Kawabata è famoso come scrittore dell'ambiguità. L'ambiguità è un elemento che ha sempre accompagnato la sua scrittura e anche la sua vita. È un elemento che è stato rilevato molte volte e l'occasione in cui è stato fatto notare con maggiore risalto è stato quando Ōe Kenzaburō ha ricevuto il Premio Nobel, se-

¹ Una presentazione, tenutasi presso l'Università di Tokyo in Firenze il 17 novembre 2003, del Meridiano di Kawabata Yasunari, *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amitrano (Milano, Mondadori, 2003). La trascrizione è stata riveduta e corretta dai relatori.

condo giapponese a riceverlo dopo Kawabata, e in quell'occasione ha dato al proprio discorso un titolo che si rifaceva a quello di Kawabata, *Utsukushii Nihon no watashi*², però sostituendo l'aggettivo *utsukushii* con *aimaina*, cioè «ambiguo» al posto di «bello»³. Nel suo discorso Ōe sottolineava l'importanza dell'ambiguità in Kawabata.

L'ambiguità in Kawabata è un vecchio problema teorico, che non mi era certo estraneo. Però era la prima volta che mi scontravo con l'ambiguità nella scrittura al momento di restituirla in italiano: questo non era un problema teorico o astratto, ma un problema pratico, estremamente concreto. C'erano alcuni passaggi così impervi da mettermi seriamente in difficoltà. Cosa fa un traduttore, quando non è sicuro, in questi casi? Chiede consiglio ad amici giapponesi. Anch'io ho fatto così. Mi sono portato dietro questa traduzione in più viaggi in Giappone perché *Il paese delle nevi* è un testo a cui ho lavorato, sebbene in maniera discontinua, per un lungo periodo. Purtroppo queste risposte spesso non erano chiarificatrici, perché l'ambiguità non nasceva solo da un problema di interpretazione di un testo giapponese da parte di un lettore straniero, ma era profondamente radicata, inserita nella scrittura. Questo era dimostrato dal fatto che gli stessi giapponesi a volte non fossero d'accordo su alcuni punti. Ho cercato di risolvere questi problemi e, per fortuna, ogni tanto, quando si traduce, ci sono dei momenti improvvisi di illuminazione, non si sa da dove arriva una luce, e di colpo diventa chiaro ciò che fino a quel momento era sembrato oscuro. Il secondo problema è stato quello della resa, il tono giusto da dare a questo romanzo. Non era la primissima volta che traducevo Kawabata: avevo tradotto dei racconti minori. Questo però era il capolavoro di Kawabata, una delle opere più importanti in assoluto.

Inoltre c'era un'altra difficoltà, di tipo personale. Io avevo letto questo libro per la prima volta quando avevo diciassette

² KAWABATA Y., *La bellezza del Giappone e Io*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., 2003, pp. 1235-1253.

³ ŌE KENZABURŌ, *Io e il mio ambiguo Giappone* [traduzione di Cristiana Ceci], in Id., *Il figlio dell'imperatore*, traduzione di Michela Morresi, Venezia, Marsilio, pp. 149-162.

sette anni, ero ancora al liceo. L'avevo letto in una traduzione italiana basata sulla traduzione inglese di Seidensticker. Questo libro mi era piaciuto moltissimo. L'avevo letto più di una volta e avevo, senza farlo apposta, addirittura imparato a memoria alcuni passaggi. Ricordavo a memoria soprattutto l'inizio: «Il treno sbucò dalla lunga galleria nel paese delle nevi. La campagna si stendeva bianca sotto un cielo notturno...» etc. Mi era rimasto proprio stampato in mente. Quando ho dovuto tradurlo il problema era quello di trovare una traduzione alternativa, ma tutte le traduzioni che trovavo mi sembravano meno belle di quella che io ricordavo. Questo mi ha messo molto in crisi. Mentre lavoravo non consultavo questa vecchia traduzione, lavoravo per conto mio, ma non potevo cancellare dalla mia memoria quello che sapevo e mi ronzavano in mente alcune frasi. Poi, anche in questo caso, ad un certo punto è prevalsa la scelta individuale e quindi mi sono staccato molto, credo, da quel modello che io consideravo così elevato. Penso che alcuni passaggi della mia traduzione compreso l'inizio siano forse meno belli, nel senso di una bellezza levigata e armoniosa, però, forse, anche se non dovrei essere io a dirlo, sono un po' più fedeli all'originale. Ho dimenticato di dirlo, ma lo faccio adesso, che in questa travagliata traduzione, arrivato quasi alla fine, erano rimasti alcuni punti in sospeso, alcune parti della traduzione su cui non ero del tutto sicuro. Ho tempestato allora di e-mail la professoressa Sagiyama, quindi lei è un po' corresponsabile di certe scelte, perché le ho chiesto l'"autorizzazione" per certe espressioni. Lei non me l'ha data tutte le volte, a volte mi ha detto, «No, veramente qui direi di no» etc. Però mi sono state molto utili queste osservazioni che sono tutte stampate e chissà forse, un giorno, saranno conservate in qualche museo della letteratura. Per lei voglio dire, non per me.

S.I.: È stato divertente. È stata una specie di *chat* tra di noi, questo scambio di e-mail. Ho portato un discorso di Seidensticker, il traduttore in inglese che parla proprio delle difficoltà di tradurre Kawabata. Anche lui parla della traduzione di *Yukiguni*, rileva questo problema dell'ambiguità e ricorda un episodio molto divertente. Siccome lui ebbe avuto la fortuna di conoscere Kawabata in persona, un giorno andò da

lui a fare delle domande tra le quali, «Questo passo mi sembra un po' ambiguo...», e Kawabata disse, «Sì, è ambiguo». E non aggiunse altro. Questa ambiguità è anche intenzionale. Quindi la difficoltà di tradurre Kawabata è molto elevata. Anche Seidensticker lo riconosce. Confermo l'osservazione di Giorgio: la sua traduzione è molto più fedele all'originale rispetto a quella di Seidensticker che in questo discorso fa *mea culpa* elencando varie soluzioni, anche forzate, che lui ha dovuto adottare anche per esigenze della casa editrice: per esempio eliminare tante ripetizioni. Ma poi, in questo discorso dice, dopo anni e anni, che, forse, avrebbe dovuto mantenere così come sono tutte le ripetizioni e tutte le espressioni che alle orecchie inglesi avrebbero potuto suonare un po' strane: ad esempio, «Le labbra della donna erano belle come un cerchio di sanguisuga». Kawabata usa metafore e similitudini molto particolari, molto efficaci, ma traducendo così come sono, provocano un effetto di *shock*. Ma se, cercando di fare una traduzione, eliminiamo tutto questo, non sarà più Kawabata, ma un'altra cosa.

G.A.: Stampando queste e-mail che avevo mandato alla professoressa Sagiya, ad un certo punto tra le risposte ad una mia domanda, c'è «Oddio!», e poi un po' più avanti un altro «Oddio!», perché le ponevo delle domande che facevano saltare sulla sedia anche lei.

Sì, la parte della “sanguisuga”, o delle “sanguisughe”. Come saprete, in giapponese non c'è singolare o plurale, fondamentalmente, anche se ci sono dei modi di renderlo e quindi ero anche indeciso se questo chiamarlo un “cerchio di sanguisughe” usando il plurale oppure un “anello”. Alla fine ho optato per l'anello, perché è un'immagine che ritorna nel testo. Questo ripetersi, quando ci si scontra con il problema dell'ambiguità, può a volte essere di aiuto, perché nel ripetersi di un'immagine se ne può chiarire il senso. Questa espressione delle «labbra come sanguisughe» ritorna due tre volte. Allora il contesto aiuta a capire il senso di questa immagine ed è un'immagine fortemente sensuale. È un'immagine piuttosto sensuale, di una sensualità non apollinea, ma piuttosto forte, accesa insomma. Una espressione che buca la pagina in giapponese, e doveva essere così anche in italiano. La traduzione di Seidensticker riproduceva questo tono, ma la tra-

duzione italiana che traduceva quella inglese lo aveva addolcito e queste labbra erano diventate «una splendida lucida ventosa». «Ventosa» è ovviamente un'immagine molto meno scioccante della "sanguisuga". Nella mia traduzione, «Le labbra di Komako brillavano come un bellissimo anello di sanguisughe». Deve essere un'immagine quasi respingente.

S.I.: Infatti, Seidensticker dice che ha tradotto così com'è e ha ricevuto un sacco di critiche da parte dei lettori e dei critici. Ora passiamo la parola al professor Wada.

WADA TADAHIKO (W.T.): Vorrei riallacciarmi al discorso sulla difficoltà di tradurre Kawabata. Credo che la difficoltà di tradurre Kawabata, che ha trovato Giorgio nel corso della sua traduzione, consista anche nella difficoltà di liberarsi dall'immagine estetica del Giappone, come *cliché* , abbastanza miserabilmente diffusa in Europa, Italia compresa. Quindi, vorrei domandare a Giorgio di esporci il criterio nei confronti di queste complesse difficoltà generate dalla necessità di liberarsi dal *cliché* del Giappone.

G.A.: Dirò una cosa che non ho mai detto prima, è un ricordo. Di una nostra comune amica, che purtroppo non c'è più, nota scrittrice giapponese che ha tradotto molte opere di letteratura giapponese in italiano, e di letteratura italiana in giapponese. Si chiamava Suga Atsuko e mi ha raccontato più di una volta di un incontro che lei ha avuto con Kawabata. L'avrai sicuramente letto perché questo incontro è descritto in una postfazione che lei ha scritto in una raccolta di Kawabata edita per la Chikuma shobō. Mi aveva raccontato che lei era andata a visitarlo per una intervista in un albergo di Roma dove lui stava con sua moglie, e che Kawabata l'aveva invitata a salire nella stanza e l'aveva in un certo modo costretta a parlare con lui nella stanza dove la moglie era a letto. Suga, la scrittrice, era stata molto in imbarazzo per questa situazione. Lei si era trovata a compiere, contro la sua volontà, un gesto indiscreto. Stare nella stanza a parlare con lo scrittore mentre la moglie era ancora a letto. Ricordo che lei disse: «Questi sono quegli aspetti di cattivo gusto di cui sono capaci anche scrittori come Kawabata». Questa cosa mi è rimasta dentro come un piccolo tarlo che lavorava silenziosamente. Da quel momento ho cominciato a notare una cosa

che forse avevo percepito, però in maniera del tutto inconscia, non l'avevo messa a fuoco, e cioè che, al di là di certi elementi indiscutibilmente belli e che ci sembrano estetizzanti, ci sono anche molti aspetti tutt'altro che oleografici o armoniosi. C'è anche molta disarmonia nelle opere di Kawabata e cominciai a notarla in quel periodo. Quando poi ho tradotto *Yukiguni*, questa impressione è tornata con molta forza e ho capito che, in fondo, gli occidentali nel tradurre Kawabata traducevano anche a se stessi un mondo con certi aspetti seducenti, esagerandoli. Allora, secondo me, andava riportata nella giusta proporzione questa dimensione della bellezza di Kawabata. Quindi, non bellezza da *spot* televisivo girato in Giappone con una lente che permette un'inquadratura *flow*, ma un mondo fatto anche di cose belle ma anche di cose sgradevoli. Allora, quando si comincia a guardare con questo occhio, non è che si trasformi tutto in qualche cosa di meno bello, ma si riporta la bellezza in una specie di sua dialettica naturale con il suo opposto.

E così vengono fuori diversi elementi di questo genere, come le «sanguisughe» o altro. Per esempio già nella prima frase, che è stata quella, come dicevo prima, che io ricordavo a memoria, io ho provato a lavorare in questa direzione perché il libro in giapponese comincia, non so se lo ricordo a memoria: «Kokkyō no nagai tonneru wo nukeruto yukiguni de atta. Yoru no soko ga shiroku natta», nella mia traduzione, «Usciti dalla lunga galleria di confine, si era già nel paese delle nevi». Questa frase io l'ho tradotta un po' diversamente dalla precedente traduzione, ma non c'è grande differenza se non, forse, nel fatto che io ho tradotto il termine «kokkyō», cioè "confine", «galleria di confine» mi sembrava che fosse necessario tradurre questa parola che era stata omessa per rendere la frase più bella, più fluida, più levigata. La presenza di un confine in un certo senso crea una sorta di intoppo, un vacillamento, direbbe Roland Barthes, però c'era. Quindi io ho ripristinato «confine», e poi la seconda frase. Chiedo scusa a chi non conosce il giapponese, ma penso che ci siano molti studenti e quindi, magari per loro, può essere interessante fare la citazione in giapponese: «Yoru no soko ga shiroku natta», quindi letteralmente "Il fondo della notte diventò bianco", è un'immagine quasi da poesia sperimentale, non

è un'immagine estetizzante o oleografica. È veramente un'immagine netta e quindi qui ho riflettuto molto la precedente traduzione che diceva: «La campagna si stendeva bianca sotto il cielo notturno». È una traduzione troppo "ordinata", si capisce che dalla scena sono passati gli assistenti e hanno pulito un po' tutto. Allora io l'ho lasciata abbastanza nuda e cruda, quindi, «Il fondo della notte si tinse di bianco». Non ho fatto "diventò bianco" che sarebbe stato ancora più letterale, perché sarebbe stata davvero troppo cruda, non rendendo la dovuta giustizia al testo originale, quindi ho trovato una via intermedia. Però questo «fondo della notte si tinse di bianco» non è estetizzante. Ma avevo avuto ad un certo punto la sensazione di tradurlo "Il cuore della notte si tinse di bianco" che sarebbe stata un'immagine molto più accattivante. Ma ho resistito a questa tentazione.

W.T.: Secondo me Giorgio con questa antologia di Kawabata ha scoperto vari elementi mai uditi in Italia. Cioè, Kawabata non semplicemente come classico, maestoso ma soprattutto Kawabata come modernista, uno degli scrittori che si impegnava nella letteratura popolare, che pubblicava in varie riviste femminili all'epoca. Kawabata come contemporaneo, come testimone del suo tempo in cui il Giappone si trasformava in una maniera veramente drastica. Parlo degli anni compresi tra la fine degli anni '40 e gli inizi dei '50. Allora Giorgio ha tirato fuori nella figura di Kawabata un acuto osservatore del Giappone che cambia. Oppure, per esempio, nella scelta del racconto *Il maestro di go*, Giorgio fa delle osservazioni veramente interessanti. Secondo me, pur non essendo citato neanche nelle varie introduzioni su Kawabata in Giappone, *Il maestro di go* è una testimonianza di Kawabata modernista, a volte sembrerebbe anche un postmodernista. La trama si perde leggendo. Giustamente Giorgio fa dei riferimenti a Calvino, precisamente a Calvino che ha scritto una parodia di un famoso Tanizaki nella sua opera *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Il lettore leggendo perde proprio la trama. Ma Kawabata aveva già fatto questo. Lui stesso essendo classicista, classico maestoso, successore della tradizione bella dei giapponesi, pur restando Kawabata, è riuscito a trasmettere un'altra figura che esisteva naturalmente già nel sottoterra della nostra cultura.

G.A.: C'è un capitolo di parodia in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Io qui per mia comodità l'ho spostato su Kawabata. In realtà secondo me Calvino ha fatto un innesto dei due. La storia, la situazione, è un tipico triangolo di Tanizaki, genere *La chiave*, però il tipo di descrizione così accurata, minuziosa, secondo me l'ha preso da Kawabata. Quindi è un po' un misto dei due.

W.T.: Hai ragione.

S.I.: Quindi avviciniamoci a questo tema di ambiguità di Kawabata. L'ambiguità nel senso che da una parte incarna una tradizione letteraria giapponese ma, d'altro canto, lui era modernista nel momento del debutto. I racconti giovanili erano vere e proprie sperimentazioni: un misto di vari registri, l'assenza di una trama costruita, una specie di *pastiche*, le scene che si alternano etc. Questa stoffa che ha dimostrato fin dalla gioventù, io credo che in lui sia rimasta fino alla fine.

G.A.: Io ancora non ho capito com'è successo, che, ad un certo punto, c'è stata una specie di santificazione di Kawabata che lo ha trasformato in un autore estetizzante, classico, anche se ovviamente un classico-moderno. Lo hanno trasformato in una specie di monumento equestre. Invece lui ha conservato questa parte sperimentale, direi fino alla fine, ma non è che lui sia ideologicamente o programmaticamente sperimentale. È sperimentale quando sente la necessità di esserlo. Certo, c'è un momento, storicamente identificabile, in cui partecipa con entusiasmo al progetto di una corrente che si chiama "delle nuove sensazioni", la *Shinkankakuha*, però il suo sperimentalismo travalica i confini di questa esperienza per diventare un aspetto caratteristico della sua scrittura, che torna sempre, anche se in maniera discontinua in tutta la sua opera.

Riguardo all'attualità vorrei dire un'altra cosa: io da alcuni anni uso nei corsi di letteratura all'università Kawabata, non proprio tutti gli anni, ma abbastanza spesso. E ho notato che una delle sue opere che viene recepita con molta forza dai giovani è *La casa delle belle addormentate - Nemureru bijo* -. È una cosa che mi interessa molto, perché la prima volta che io l'ho fatta leggere agli studenti, come premessa, ho detto: «Non so cosa ne penserete, perché Goffredo Parise

ha detto, a proposito di questo capolavoro della vecchiaia, che è un libro che per capirlo bisogna essere *almeno un pochino vecchi*». Quindi l'ho presentato per la prima volta agli studenti con questa frase. Il corso prevedeva una tesina su una delle opere studiate, a scelta degli studenti. La prima volta che ho tenuto un corso monografico su Kawabata è stato tanti anni fa, quando insegnavo a Roma. Tra le opere proposte hanno scelto tutti, o quasi tutti *Nemureru bijo*, tranne due o tre studenti particolarmente "intellettuali" che hanno preferito *Yukiguni*. Mi ha veramente colpito moltissimo la profondità delle osservazioni che avevano fatto e da allora è stato sempre così. Cioè *Nemureru bijo* è sempre un'opera che colpisce benissimo i giovani sebbene racconti una storia che è la più lontana possibile dall'esperienza di un giovane. È la storia di una particolare casa di prostituzione dove le persone anziane vanno per passare la notte accanto a delle ragazze addormentate in modo da evitare ogni coinvolgimento troppo diretto. Quindi è un libro che tocca dei temi molto delicati, molto profondi e sicuramente lontani dall'esperienza dei giovani però non dalla loro sensibilità... mi dispiace, temo di avere allontanato il discorso dal tema del modernismo, portandolo su un piano più semplice, legato alle mie esperienze didattiche però trovo molto interessante osservare gli effetti della lettura di Kawabata sugli studenti, e scoprirne l'inaspettata attualità.

S.I.: Anch'io ho presentato, nel corso di circa due anni e mezzo fa, un piccolo saggio di lettura di Kawabata e penso che gli studenti abbiano notato la difficoltà. Grammaticalmente la frase non è molto difficile in genere, ma capire e interpretare è assolutamente arduo. Questo tipo di sondaggio non l'ho mai fatto, ma mi piacerebbe, è interessante. Infatti molto spesso nella nostra esperienza – poi abbiamo anche handicap di essere giapponesi – vediamo dalla nostra ottica. Ma forse dall'ottica dei giovani italiani certe cose appaiono più moderne, più attuali di quanto non percepiamo noi.

W.T.: A proposito di questo racconto di Kawabata, *La casa delle belle addormentate*, che è il capolavoro della vecchiaia, Giorgio ha citato una definizione di Parise. In più aggiunge altri tre elementi: morte, amore, sessualità. Sono tre sostanze giustamente tirate fuori. Una cosa che mi ha stupito

nelle sue osservazioni è il riferimento ad un pittore giapponese modernista, Koga Harue. Non credo che sia conosciuto in Italia finora. Potresti spiegare come, secondo te, questo pittore somiglia abbastanza alla scrittura di Kawabata?

G.A.: Nella copertina di Murakami Haruki, *La ragazza dello Sputnik*, l'illustrazione è di Koga Harue. Kawabata ne parla in più di una occasione, nel discorso del ricevimento del Nobel e anche in altri scritti. Credo che ci fosse nella sua pittura un duplice aspetto: il primo è quello del modernismo. Non so se qualcuno di voi ha visto la copertina di questo libro di Murakami pubblicato da Einaudi che si chiama *La ragazza dello Sputnik*. C'è un'immagine in copertina un po' surreale, appunto, di Koga Harue. Per chi non l'avesse visto posso dire che i termini di paragone possono essere il futurismo e, forse, anche quella pittura russa d'avanguardia degli anni '20 che usavano anche per manifesti pubblicitari. Quindi un senso di proiezione verso il futuro ma anche una certa valenza angosciosa. Credo che questi due elementi – innovazione, slancio verso il futuro e capacità di rappresentare l'inquietudine, il tormento spirituale – lo avessero attratto molto in Koga.

Ci sono in effetti diversi correlativi visivi in Kawabata in cui si possono fare riferimenti a pittori e a opere di vario genere: lui era interessato alla scultura in pietra, ai monumenti funerari, alla calligrafia, esempi di un'arte molto sobria, diversa dalle visioni futuriste di Koga Harue. Non so se la qualità visiva della scrittura di Kawabata sia strettamente correlata a queste sue passioni artistiche, ma in ogni caso trovo che sia uno scrittore molto visivo, a differenza di Mishima che non lo è: naturalmente Mishima può raccontare delle situazioni delle scene con una grande ricchezza di particolari e darne una descrizione che diventi visibile all'occhio mentale del lettore. Però io per "visualità" non intendo questa abilità, ma un'altra, di natura diversa che comunica meno attraverso la psicologia e più attraverso una successione quasi automatica, a volte addirittura ipnotica, di immagini che si susseguono. Questo non si nota in tutte le opere di Kawabata ma in alcune è evidente. Per esempio *Il suono della montagna* è un libro molto visivo, pur essendo allo stesso tempo uno di quelli che rivelano anche la sua capacità di raccontare i mu-

tamenti della società. Però lui questi mutamenti non li racconta attraverso spiegazioni, ma li descrive attraverso dei *flash*, immagini staccate, che si susseguono una dietro l'altra e nelle quali si proietta lo stato d'animo dei personaggi. Detto molto semplicemente, piuttosto che spiegare cosa stia pensando Shingo, cosa stia pensando Kikuko etc., lui ce lo lascia intuire proiettando davanti al nostro occhio mentale delle immagini: fiori, piante, alberi, cose che i personaggi guardano e che, quindi, sono come dei fotogrammi che sfumano l'uno dentro l'altro. Come in un film. Kawabata ha scritto una sceneggiatura per un film, *Una pagina folle*, che c'è anche in questa raccolta ed era molto interessato al cinema d'avanguardia. Quasi tutti i grandi scrittori giapponesi del secolo scorso hanno avuto un forte rapporto con il cinema, sia Tanizaki che Mishima. Però dei tre quello che veramente ha fatto proprio il linguaggio cinematografico, nel senso meno commerciale e più di ricerca, è proprio lui. Tanizaki e Mishima hanno anche lavorato, scritto sceneggiature, addirittura Mishima ha recitato in alcuni film e ne ha diretto uno, però Kawabata è quello che più di tutti ha tradotto il linguaggio del cinema in quello della scrittura.

S.I.: Infatti, tra questi tre appassionati del cinema, è Kawabata che veramente si è appropriato del linguaggio cinematografico, in particolare dell'avanguardia. Per esempio la successione delle immagini e poi anche l'andirivieni tra i tempi. Per Mishima ci sarà stata anche la proiezione del teatro verso il film. L'incontro felice tra Kawabata e il cinema è avvenuto proprio negli anni '20 in cui la sperimentazione cinematografica occidentale è arrivata in Giappone e il cinema ha trovato in Kawabata un'espressione letteraria più profonda del suo linguaggio.

W.T.: La scrittura di Kawabata ha questa qualità di vitalità di cui parlavi adesso, ma secondo me questo accostamento da parte di Giorgio del pittore Koga Harue allo scrittore è, direi, il risultato scontato di una lettura di Kawabata proprio come modernista. Cioè, dice giustamente Giorgio, Kawabata ha avuto delle influenze dalle avanguardie europee, però le avanguardie Kawabata le aveva dentro se stesso, non è che abbia studiato con l'intenzione di imitare qualcuno effettivamente, ma proprio aveva dentro se stesso lo spirito

avanguardistico, che è appunto lo spirito visuale, a volte anche formalistico surrealistico.

G.A.: Sono perfettamente d'accordo. Anche in *Nemureru bijo – La casa delle belle addormentate* –, ci sono effetti ogni tanto di questo tipo. Ma chi non sapesse che lui ha avuto dei rapporti con le avanguardie etc., potrebbe anche tranquillamente ignorarlo, perché il libro ha una sua tenuta, anche un suo piano di leggibilità, tale che potrebbe sembrare abbastanza tradizionale come scrittura. Però, in realtà, ci sono degli elementi di avanguardia ormai assimilata e fatta propria, diffusa così discretamente nel testo che non balza in primo piano. Però è quella che permette, ne *La casa delle belle addormentate*, una straordinaria libertà narrativa. Si pensi solo ai vertiginosi salti della memoria, con un ricordo che sfuma nell'altro. Ecco questa capacità non appartiene al romanzo realistico di stampo ottocentesco, è una fluidità che ha ascendenze moderniste. È una caratteristica molto kawabatiana, che non tutti gli scrittori hanno. Tanizaki e Mishima non ce l'hanno. Inoltre, ma questo è un campo dove non ho abbastanza competenza per addentrarmi, questa facoltà probabilmente deve molto anche dalla poesia classica giapponese, penso che Kawabata abbia saputo fare una sintesi anche di questi elementi.

S.I.: C'è anche il terreno di base: quando l'avanguardia europea ha avuto questa influenza sulla cultura giapponese, non soltanto l'avanguardia, ma quando tutte le correnti occidentali hanno avuto un riscontro in Giappone, quasi inconsapevolmente gli scrittori si sono basati sulla tradizione letteraria autoctona. Quindi anche nel caso di Kawabata, non solo questa spiccata visualità, ma anche questi risalti delle immagini che apparentemente non si connettono tra di loro, hanno un terreno nella poetica classica...

G.A.: Posso fare una domanda io a voi? Vorrei sapere oggi quanto è letto Kawabata? Vengono pubblicate con molta regolarità le ristampe dei suoi libri? È un autore che tutti fingono di aver letto. È il caso, per esempio, di *Izu no odoriko – La danzatrice di Izu* –, che è un racconto ultra famoso in Giappone: ha fatto nascere un mito, sono stati girati tanti film. C'è un treno che va da Tokyo a Izu che si chiama Odoriko, che ha sulla fiancata un disegno della ballerina etc. Però

ho scoperto negli anni che quasi nessuno conosce questa storia. È un racconto brevissimo, che tutti immaginano come una storia d'amore romanticissima, cosa che non è. In realtà, non succede niente tra questo studente e questa danzatrice. Lui ha una piccola attrazione per lei, piccola perché non è un'attrazione travolgente, e pensa, forse, di avere un'avventura con questa ragazza. Poi scopre, vedendola nuda, che è appena una ragazzina. Lei era vestita con abiti, pettinatura, kimono etc. che la facevano sembrare molto più grande, però, quando lui la vede al bagno pubblico, capisce che è una ragazzina ancora immatura e quindi non può realizzare i suoi progetti con lei. Da quel momento nasce tra i due una piccola amicizia sentimentale e quindi non c'è questa storia romantica che si sogna. Da qui ho capito che questo racconto non è così letto, così veramente conosciuto.

S.I.: Questo è il destino delle opere famose da cui hanno ricavato troppe versioni cinematografiche, anche fumetti etc. Quindi tutti credono di conoscerle ma praticamente se non si leggono veramente le opere, non se le conoscono. Qualche giorno fa ho letto sulla rivista «Tosho» della casa editrice Iwanami che avevano fatto un sondaggio e avevano chiesto ai lettori, secondo loro, quali sono i racconti o romanzi più importanti. Hanno fatto i *best 100*. Tra i primi quattro ci sono i romanzi di Natsume Sōseki, e, tra i 100, di Kawabata pare che ci siano *Izu no odoriko* e *Yukiguni*, cioè *La danzatrice di Izu* e *Il Paese delle nevi*. Almeno questo pubblico i titoli li conosce e crede che siano importanti.

W.T.: Ma direi ormai *La danzatrice di Izu* da noi viene considerato come un romanzo di iniziazione scolastica, soprattutto per gli scolari. È un po' come *I promessi sposi* per gli italiani, si deve leggere e poi naturalmente dietro c'è questa aria romantica di iniziazione giovanile.

G.A.: Quindi è letto!

W.T.: È letto.

G.A.: Sospetto che sia così, cioè che lo si legge a scuola, poi si vede nel corso della vita due tre versioni cinematografiche, arriva poi, magari, un *terebidorama* – telefilm –, e a quel punto l'originale è dimenticato perché è stato sostituito da versioni con attori famosi che restano molto più nella memoria.

S.I.: Perché questo racconto soprattutto è stato sempre uno strumento per lanciare una giovane attrice più popolare nel ruolo della protagonista in versione cinematografica. Volta per volta era una giovane diva del momento o una cantante. Se c'è una cantante che vuole farsi attrice, allora fanno *Izu no Odoriko*. Quindi, è un po' troppo sfruttato. La versione cinematografica poi è di vario livello. Tanti vanno al cinema a vedere questo idolo giovanile o cantante ma non intendono andare a vedere la versione cinematografica della famosa opera di Kawabata. Spesso nell'educazione scolastica fanno leggere solo un pezzo, non so dieci pagine o meno, e poi, siccome il Ministero della Pubblica Istruzione giapponese è molto pudico, la scena in cui la ragazza esce fuori nuda dal bagno non la fanno leggere. Quindi soltanto un pezzettino e ovviamente, come ha detto Wada, questa imposizione scolastica distrugge l'opera e nessuno vuole leggerla più.

G.A.: L'immagine dello studente con la divisa e la danzatrice col suo costume in sé è una specie di Sirenetta di Andersen. A Izu c'è dappertutto, la si può comprare in tutte le forme: zaini, foulard...

W.T.: Faccio l'ultima domanda a Giorgio. Visto che hai curato questa edizione impegnativa di Kawabata, generalmente parlando, una traduzione ha una scadenza di consumo?

G.A.: Una scadenza sì, come no! Per fartela rispettare gli editori ti inseguono dappertutto. Io, a causa di questo *Yukiguni*, ho veramente avuto tanti problemi, perché non sono riuscito a consegnarlo in tempo a rispettare la scadenza, non per mancanza di volontà, ma, come spiegavo, ho avuto tutte queste difficoltà quindi cambiavo, lo rivedevo continuamente e non c'è comprensione da parte della casa editrice. I rapporti sono stati molto tesi. Telefonate, rimproveri, parole grosse. Poi, quando è uscito, il rapporto tutto si è ricomposto.

W.T.: A parte questo aspetto pratico, ti volevo chiedere quanto dura secondo te una traduzione. Parlo della revisione delle traduzioni precedenti: o aggiungere una nuova o utilizzare quella vecchia, allora vuol dire, può darsi, che una traduzione abbia una scadenza.

G.A.: Ah, scusa non avevo capito. Sono talmente ossessionato dalle scadenze, che ho pensato ti riferissi a quello.

Non lo so, non so rispondere a questa domanda. Io stesso nel caso di questo libro mi sono regolato così: ho deciso d'accordo con la casa editrice di rivedere le traduzioni già esistenti perché io amavo queste traduzioni della professoressa Suga, di Mario Teti. Allora rifarle io o, più probabilmente, darle da fare ad altre persone perché io non ce l'avrei fatta a farle tutte, avrebbe significato che queste traduzioni sarebbero scomparse. Quando esce un libro nuovo con una nuova traduzione, le vecchie traduzioni, di solito, finiscono con lo scomparire. Siccome io volevo che circolassero ancora, perché sono belle, ho pensato e discusso molto con l'editore e loro hanno detto che però ci voleva assolutamente una revisione per tante ragioni. Perché cambia il modo di tradurre certe parole, perché alcune parole sono diventate di uso comune e non c'è più bisogno di tante circonlocuzioni, perché nelle vecchie traduzioni si tendeva a spiegare il significato di certe parole senza fare note, ma si tendeva, magari, a rendere una parola con tre quattro che spiegassero cos'era quell'oggetto lì che oggi viene chiamato semplicemente futon etc. Oggi che i ragazzi vedono in televisione i cartoni animati, in cui i personaggi dormono nel futon, i genitori bevono il sakè etc., tante parole sono diventate quasi di uso comune al punto che non si scrivono neanche più in corsivo. In questo caso io ho optato quindi per la revisione. Però recentemente mi hanno proposto di ritradurre un libro di Inoue Yasushi, sempre tradotto dalla Suga, e in quel caso devo dire che senza una precisa logica ho deciso di ritradurlo, però, se dovessi dire che ho fatto un ragionamento preciso, non sarebbe vero. Ho agito per istinto. Forse sentivo che queste traduzioni erano dei capolavori che volevo assolutamente conservare. Invece, nel caso dell'ultimo libro che ho tradotto di Inoue, non avevo questa percezione e allora mi è sembrato più pratico ritradurlo da capo, perché effettuare una revisione è molto faticoso. Mentre con se stessi si può cambiare idea e cancellare tranquillamente il già fatto, con la traduzione di un altro bisogna stare molto attenti. Una revisione è un lavoro molto faticoso e molto molto frustrante. Ci si chiede continuamente, "Forse sto esagerando?", "Forse non dovrei?": è una cosa molto difficile da fare. Io come traduttore penso che a un certo punto anche le traduzioni che faccio io, col tempo qualcuno le ri-

guarderà. Spero che le riguardi qualcuno con un po' di coscienza e che usi le pinzette, non la falciatrice o il machete! Le traduzioni sono un servizio non sono un'opera d'arte, sono una cosa che serve per far leggere, per divulgare. Un lavoro, secondo me, "umile". Ogni tanto si trova una bella frase, una bella soluzione, e per un momento ci si esalta, ma fundamentalmente tradurre è un lavoro umile.

Dialogo con il pubblico

– Lei ha letto per la prima volta il romanzo di Kawabata a diciassette anni quando era al liceo. Come le è venuto in mente a diciassette anni di leggere un romanzo giapponese? Parlando con altri ragazzi diciassetenni nessuno assolutamente, tranne manga mal tradotti o i cartoni animati, pensa alla letteratura giapponese che suona ancora come qualcosa di strano, astruso, lontano.

G.A.: Io ero un lettore fanatico, quindi leggevo tantissimo già da piccolo. Io l'ho letto quando ero già in una fase in cui andavo a cercare oltre la letteratura europea americana.

– Un lettore curioso.

G.A.: Sì, molto curioso. Poi c'è anche una ragione, in realtà, più precisa. Io ero in un gruppo di compagni di scuola e amici ed eravamo molto presi dalla Beat Generation. Leggevamo tutti i libri di Kerouac, Ginsberg, Snyder. Parlavano molto di zen, haiku, Bashō. Non parlavano di Kawabata, però avevano stimolato questo nostro, mio e di altri, interesse per le cose orientali. Gli altri miei amici sono arrivati più verso la direzione India etc. e io, invece, ho cominciato a scoprire il Giappone ed è nata questa passione. Poi bisogna dire che allora un libro come *Il paese delle nevi* era pubblicato in una collezione di libri economici, 'Gli Oscar'. Non era così lontano dalla portata di un ragazzo di diciassette anni: era abbastanza normale trovarlo in mezzo agli altri e leggerlo. Poi da quel punto ho continuato a leggerne uno dietro l'altro. Solo che allora non era come oggi che, modestamente grazie anche a noi, questi libri sono molto più disponibili: ce n'erano pochi. Tradotti dalla Suga, da Mario Teti e pochissimi altri. Non erano davvero molti, anche perché non erano di moda i

giapponesi. In quella fase lì, quando io ero ragazzo, erano più di moda gli scrittori sudamericani.

– Oggi si va in libreria si trova di tutto, autori giapponesi, per cui in qualsiasi reparto troviamo qualsiasi cosa. Quindi immagino che lei a diciassette anni sia stato un caso particolare.

G.A.: C'era più tempo libero. Non c'erano tutti questi programmi televisivi, c'erano soltanto due canali alla televisione!

– Una domanda generale cui forse ha risposto in parte all'inizio. Qual è il livello della letteratura giapponese, il non moltissimo che c'è in Italia, ora sta aumentando, dal punto di vista della traduzione? Da quello che diceva, la maggior parte del testo è stato rivisto e non cambiato. Teti e Suga traducevano dal giapponese, il che non sempre è avvenuto. Per esempio per *Il paese delle nevi* ci sono dei disastri molto malinconici. Per esempio, nel *Genji Monogatari*, l'edizione italiana è stata tradotta dall'inglese e figura, nella più prestigiosa collana Einaudi, tradotta da un'altra lingua. Qualcosa di tragico insomma. Le cose vanno meglio da quello che mi sembra di capire. Il non moltissimo che c'è oggi è tradotto direttamente dal giapponese, il che sembra ovvio, ma non lo era fino a non molti anni fa; poi in fondo, se la riproposta in edizione di prestigio comporta una revisione, non proprio una traduzione ex-novo, significa che la vecchia versione è giudicata sostanzialmente accettabile. Questo è in generale o è solo per Kawabata? Insomma, ci si può fidare di quello che si legge dal punto di vista delle traduzioni? Per esempio quelle di Marsilio credo siano tradotte se non altro dal giapponese.

G.A.: Io credo che quelle che sono tradotte dall'inglese lo siano dichiaratamente, non mi vengono in mente casi in cui...

– Qualcuno truffa, ce ne sono.

S.I.: Sì, ci sono casi scandalosi in cui dicono "tradotto dalla lingua originale", ma facendo il confronto tra la traduzione inglese dal giapponese e la traduzione in italiano si scoprono identici errori di traduzione tra italiano e inglese. In

questo caso si scopre subito. Ma comunque la situazione è molto molto migliorata.

W.T.: Potrei essere un testimone di questo, perché facendo parte della giuria di un premio per la traduzione, che ha avuto Giorgio, due o tre anni fa ho controllato quasi tutte le traduzioni della letteratura giapponese pubblicate in Italia dopo gli anni '80 fino ad oggi e la situazione è veramente migliorata. Quindi si può fidare.

– Non ho ancora riflettuto molto bene su quello che devo domandare. Io volevo dire che sono d'accordo su ciò che lei ha detto sull'aspetto avanguardistico di Kawabata e su questa ambiguità. Un'avanguardia, però, accessibile a tutti. Kawabata usa sempre parole molto semplici, infatti lui scrive sul giornale che tutti leggono, anche quelli che non leggono i libri di filosofia. Infatti, ci stupiscono le combinazioni delle parole. Quando noi giapponesi leggiamo, ci illudiamo che capiamo tutto, facciamo passare tutte le frasi, leggiamo così naturalmente poi alla fine non ci domandiamo cosa abbiamo capito. Ci rimane l'immagine bella e crudele di Kawabata. Soprattutto per me, non so per gli altri. Io mi domandavo sempre di questa crudeltà di Kawabata. Non è una crudeltà violenta, ma, forse, una cosa fondamentale della vita. Io, su *Izu no odoriko*, pensavo che lo studente osservasse sempre. È un osservatore e non fa nulla, osserva tutto, però senza eccessiva compassione. Io pensavo che forse la crudeltà di Kawabata nascesse da questo modo di osservare e capire tutto, però senza avvicinarsi troppo alla realtà. Io volevo le sue osservazioni su questo.

W.T.: Ha ragione, perché la scrittura di Kawabata viene spesso paragonata alla figura emblematica della neve che racchiude appunto la freddezza. È proprio la mantenuta distanza, a volte troppa, di Kawabata, soprattutto nei confronti delle figure femminili. Appunto in questo ha ragione lei.

– Noi giapponesi, quando leggiamo Kawabata, facciamo questa esperienza. Cioè, siccome, come dicevo prima, ci illudiamo di capire tutto, leggiamo le parole semplicemente. Però, come straniero, come italiano, come non giapponese che però capisce il giapponese, come ha vissuto questa esperienza facendo la traduzione?

G.A.: Quindi sono due le domande. C'è il punto della crudeltà, e poi c'è il punto dell'apparente semplicità. Questa esperienza, io l'ho fatta veramente molte volte. Per esempio anche con Yoshimoto Banana, che è una scrittrice che uno straniero legge in giapponese in poche ore. Ho visto, per esempio, quando io ho tradotto *Kitchen*, l'ho letto rapidissimamente e mi è sembrato di una facilità estrema, che si capisse tutto. Quando poi mi ci sono messo a lavorare, è stato difficilissimo da tradurre. Allora penso che sia un po' una caratteristica proprio della lingua letteraria giapponese, e poi un po' credo anche che abbia a che fare con i kanji che danno, quando uno legge velocemente, una sensazione che ti arriva intuitivamente e che accelera la lettura. Ci sono autori che sono altrettanto facili da tradurre come da leggere. Ad esempio Murakami Haruki, lo trovo molto facile da leggere e da tradurre. Kawabata no, perché l'impressione di semplicità nasce dal fatto che lui ha un vocabolario relativamente limitato, come ha fatto notare anche Seidensticker, il quale ricordava che Kawabata usa in fondo quasi sempre gli stessi aggettivi per descrivere la neve. Se si legge *Neve di primavera* di Mishima Yukio, si nota che vengono usate molte più parole per parlare della neve: il vocabolario è molto più ricco. In Kawabata però, c'è una sintesi d'immagine che, in realtà, a volerla scomporre nei singoli elementi, – come si deve fare quando si traduce – risulta terribilmente sfuggente. Quindi, secondo me, abbiamo la stessa sensazione: noi italiani che conosciamo un poco il giapponese, e voi che lo conoscete perfettamente. In fondo, fatte le debite proporzioni, è un po' la stessa cosa, cioè la lettura superficiale è infinitamente più facile di una lettura accurata.

S.I.: Sono d'accordo con Giorgio e dato che hai chiamato in causa Seidensticker, vorrei parlare di un articolo che un giovane studioso americano ha fatto sulla traduzione di Seidensticker de *Il paese delle nevi*. Dall'articolo risulta che Seidensticker per tradurre il verbo "omou" – pensare –, in questo piccolo romanzo ha usato quattordici verbi inglesi diversi. Lo stesso Seidensticker non se ne era accorto. Il che vuol dire che lessicalmente e anche grammaticalmente, come abbiamo detto poco fa, Kawabata sembra facile. Ma un'unica parola, "omou", se vogliamo renderla, per esempio in in-

glese etc., dà un minimo di quattordici sfumature. Poi questa apparente facilità per noi che siamo giapponesi, fa leggere superficialmente, leggere si legge insomma; ma cercando un po' di capire, Kawabata è veramente pieno di trappole, e nel momento in cui ci mettiamo a tradurlo incontriamo delle difficoltà. Questa è l'esperienza che più o meno fanno tutti i traduttori, ma anche tutti i lettori attenti. Poi a proposito della freddezza, Kawabata come freddo osservatore. La critica femminista è un po' arrabbiata con i personaggi maschili di Kawabata. Io percepisco, non solo la freddezza, ma anche la disperazione di questi uomini che non riescono comunque a entrare, a partecipare a questo mondo femminile. Per esempio in *Yukiguni* questa vita vissuta magari inutilmente ma intensamente da Komako e Yoko è una vita che è bella: inutile, triste ma bella. Shimamura osserva e percepisce tutta questa bellezza-tristezza che è una dicotomia molto amata da Kawabata; ma lui resta fuori, non perché è freddo, ma perché per lui è proprio impossibile condividere questo mondo. Quindi non soltanto la freddezza. Anche per esempio questi vecchi che dormono accanto a queste giovani donne che non possono toccare. C'è questa disperazione, sconforto di non poter condividere la sfera femminile.

G.A.: A proposito del discorso sulla crudeltà, non sono molto d'accordo sull'uso della parola "crudeltà". Perché c'è un qualcosa nei personaggi, più o meno quello che stavi dicendo tu, una specie di *anaffettività*. Però la disperazione, anche io la percepisco. Poi c'è una specie di punto di vista molto difficile da individuare. Di solito il punto di vista è uno degli elementi che si studiano a proposito della letteratura, soprattutto adesso la narratologia insiste molto sul punto di vista, dove va situato, etc. Nel caso di Kawabata, per esempio in *Yukiguni*, c'è un punto di vista che è quello di Shimamura, cioè del protagonista, che è effettivamente un uomo di questo tipo, cioè un uomo anaffettivo. Non totalmente tale, perché riesce a percepire qualcosa in Komako che lo attrae e che quasi riesce a scaldarlo. Ma alla fine è come se ci fosse un vetro che lo separa da lei. Però noi lettori in realtà percepiamo benissimo tutta la carica di umanità, di calore, che Shimamura non riesce a percepire. Quindi vuol dire che Kawabata riesce ad avere un punto di vista più alto, al di sopra dei

personaggi e delle situazioni che descrive, ma tutto questo non è del tutto ben precisato: è piuttosto una sensazione che avvolge silenziosamente il lettore. Tornando al discorso sulla presunta "facilità", ci sono delle scene, tipo quella del treno, dove Kawabata descrive i particolari, lo specchio, il posto, lei seduta in diagonale etc., con moltissimi dettagli; eppure alla fine, se uno dovesse disegnare una piantina di questo treno per capire bene come tutto è sistemato, avrebbe qualche difficoltà. Perché lui, non ricordo se questo l'ho scritto nella mia produzione o l'ho soltanto pensato, a volte sembra che abbia lo sguardo come gli insetti, come le mosche o le api che vedono l'immagine frammentata in tante caselle diverse, perfettamente nitida nei particolari ma senza una visione di insieme. Ovviamente al lettore l'immagine arriva, ma non risulta realisticamente soddisfacente.

– Però l'immagine rimane...

G.A.: L'immagine rimane, anzi entra molto a fondo nella mente del lettore.

S.I.: Poi fa piccole metafore, piccole similitudini che lui inserisce volta per volta e che non spiega, alludendo, per esempio, che Shimamura provava compassione per Komako etc. Ma la piccola frase o la piccola metafora danno un'allusione che dobbiamo capire noi. Se ne evince una certa partecipazione da parte di Shimamura; adesso non mi viene in mente un esempio. Ma per esempio la prima opera *Jyuroku-sai no nikki* – *Diario di un sedicenne* –. Il giovane sedicenne si prende cura del nonno anziano ormai cieco. Questo studente deve occuparsi anche del bisogno di questo nonno. Leggendo così superficialmente, questo studente sembrerebbe un po' seccato di tutte queste mansioni che lui, ancora giovane, deve svolgere. Ma proprio nella scena in cui lui deve aiutare questo nonno a fare il bisogno, lui dice che il suono del liquido del nonno «sembrava un ruscello di montagna». Tutto qui. Qui dobbiamo captare. Dopotutto questa mansione sembrerebbe noiosa, un po' seccante, ma in realtà, viene anche percepita in questa chiave. Il problema di Kawabata sono anche queste piccole cosettine, senza mai spiegare bene lui fa una specie di intarsio di queste cose e noi dobbiamo individuarle, capirle, connetterle tra di loro.

– Quindi, ecco a proposito di quello che diceva di questo linguaggio, si può più o meno sintetizzare che la sua modernità, la sua vicinanza all'avanguardia è il fatto che con parole semplici e un linguaggio limitato dà anche immagini molto più complicate e ambigue che quindi vanno ricercate, un po' scavate. Questa immagine un po' di giustapposizioni che vanno ricercate. C'è questa contrapposizione.

G.A.: È uno scrittore straordinariamente complesso, ma la sua complessità non nasce da un linguaggio volutamente contorto.

– Semplice. Ma proprio perché è semplice, bisogna dedicargli più attenzione.

G.A.: Non credo si possa dire che è semplice.

– No, no, nel senso legato al fatto che utilizza parole, un vocabolario limitato per cui bisogna stare attenti nel vederlo così semplicemente parola per parola, conosco, leggo, vado avanti, lo capisco. Non cadere nel tranello così in superficie, bisogna riuscire a scavare per capire quello che lui vuol dire, il messaggio che c'è sotto.

G.A.: Comunque anche senza sforzarsi molto, secondo me, le opere di Kawabata crescono dentro. Anche se uno lo legge senza soffermarsi troppo. Le sue opere hanno talmente tante sfumature, sono talmente ricche al loro interno che poi ci si ripensa.

– Ecco, lei leggendo a vari anni di distanza è riuscito ogni volta a trovare sfumature diverse, ad avere impressioni diverse?

G.A.: Molto, moltissimo. Da ragazzo quando l'ho letto per la prima volta, pensavo che Yoko per me era l'immagine di una ragazza giapponese bellissima, affascinante, verginale, poetica. La vedevo tutta in quell'ottica di bellezza stereotipata. Adesso, per me, è un personaggio venato da una tendenza alla follia. C'è una vena di follia. Komako è più o meno come la ricordavo, l'avevo percepita con più chiarezza. Yoko è un personaggio complicato, sfuggente. Alla fine risulta deludente agli occhi di Shimamura, perché lui la considerava misteriosa, evocativa, lunare etc. Komako è meno affascinante. Poi, però, alla fine si capisce che il personaggio di Yoko non nasconde tanti profondi e sottili misteri, ma semplicemente è una mente un po' disturbata. La mia lettura

di questo personaggio è giustificata da alcune battute di dialogo e soprattutto c'è un dialogo in cui viene fuori questa sua vena di follia, lei dà delle risposte abbastanza incongrue.

– Discrepanti.

G.A.: Comunque su questa presunta pazzia di Yoko si è molto dibattuto, perché c'è molto nel libro di non spiegato. E questa mancanza di spiegazioni è una delle ragioni del suo interesse.

– Per la ricerca.

G.A.: Sì, perché è un libro sul quale dentro di sé non si finisce mai di interrogarsi.

– Rimarrà sempre giovane.

G.A.: Sì, magari la traduzione avrà una scadenza! Ma il romanzo, secondo me, avrà una vita eterna.

– Io voglio chiedere una cosa. A proposito di Shimamura, abbiamo detto che è un carattere, un personaggio anaffettivo. Però ho letto in una critica, David Pollack, ed è stato un commento che mi ha fatto un po' riflettere, che mi ha fatto un po' rivedere il mio punto di vista: il personaggio può essere visto come lo *shite* del teatro *no*. Quindi Kawabata utilizzerebbe i personaggi maschili come veicolo per trasportare il lettore all'interno del mondo dei personaggi femminili. Quindi sono magari anaffettivi, però hanno quel tanto di sensibilità umana da cogliere la bellezza quando la incontrano.

W.T.: Secondo me si tratta, in questo caso, dell'interpretazione dopo fatti. Quindi non è che sia stato Kawabata uno scrittore metodico, metodologico, lui che non conosceva per niente Barthes, se ne fregava dell'indicibilità. Quindi potrebbe andare benissimo come interpretazione attuale di oggi, ma non so all'epoca.

S.I.: Ha una certa somiglianza, un punto di contatto con il ruolo di *waki* del teatro *no*, ma il suo ruolo non si esaurisce in questo. È un punto di vista anche questo ma forse bisogna sondare di più, andare oltre. È una chiave di interpretazione anche questa, ma non finisce qui.

– È un po' come volerlo incasellare troppo precisamente, non si presta una lettura di Kawabata.

G.A.: A me, detto molto francamente, questa teoria non piace molto. La trovo un po' forzata. Fa diventare le cose un

po' meccaniche. In quello che succede ai personaggi, c'è una grande ricchezza di sfumature anche se non dette ma solo accennate, o suggerite. Secondo me è molto bello il fatto che questa storia d'amore tra loro due comincia quando lui le chiede di procurargli una geisha con cui andare a letto e insiste che sia lei a trovarla. E lei si rifiuta e si sente offesa. Il rapporto tra loro due comincia con una ferita all'orgoglio di lei. Lui, forse inconsapevolmente, però guidato da una sorta di astuzia da uomo esperto, la fa sentire in qualche modo carente come se lei non bastasse e ci fosse bisogno di un'altra donna. Allora lei si sente umiliata da ciò, ma subito dopo scatta un forte elemento di attrazione da parte di lei. È un gioco di potere quello che lui fa con Komako. Secondo me spiegare questo tipo di dialettica fra i due sessi, con quest'idea del *waki* e dello *shite* non basta. È una piccola cosa che spiega solo un aspetto. Sono critico nei confronti di questa lettura che porta il lettore a bloccarsi su un'interpretazione troppo meccanica: «Allora è così, c'è questo ruolo etc. etc.» Invece le critiche devono servire a spalancare non a chiudere.

– Io volevo chiederle se ha mai pianto leggendo Kawabata. Perché io non ho mai pianto per Kawabata. Mi fa piangere il cuore, ma senza lacrime.

G.A.: Io non piango mai. Non ho pianto leggendolo. Penso che per le persone che hanno l'inclinazione a piangere non suscita una commozione da fazzoletto. Però far piangere non è mai stato un elemento di distinzione di un'opera. Mai. Perché è molto più facile piangere con un libro da quattro soldi che con una grande opera d'arte. Anche al cinema è così. Spesso suscitano commozione delle cose che proprio fanno appello a delle emozioni primarie. Quindi, se Kawabata, come io penso, fa piangere solo internamente perché suscita una commozione profonda, per la quale non c'è bisogno di Kleenex, penso che sia tutto a suo favore. Penso che sia una qualità di Kawabata. È un pregio se non fa piangere.

ジョヴァンニ・ペテルノッリ

『源氏物語』の詩的空間の豊かさと特異性

『源氏物語』を世界の古典としてとらえると同時に現代的な意味での心理小説として紹介する。人生のはかなさを全体のテーマとしつつも、プルースト的な記憶の回復を日常の断片、そして聴覚に重きをおいた描写を通して実現する。また『源氏物語絵巻』にも言及し、作品の心理ドラマが絵画にも効果的にあらわれていることを確認する。紫式部の語りはときに滑稽さに富み、非伝達性に意識的であろうとし、作品の厚みを支えている。

土肥秀行

パゾリーニと俳諧

1940年代、フリウリ地方において方言詩を書いていたパゾリーニにとっての本質的な命題は断片化による新たな詩の創造であった。日本の詩ひいては俳諧に出会い自身の文学理論に取り込むと共に、方言への翻訳を試み、また「ハイカイ」の実作にも取り組んだ。パゾリーニと俳諧の邂逅はマージナルなテーマのようでその実、彼の詩論の根幹に関わっている。

ジョルジョ・アマトラノ、鷺山郁子、和田忠彦

対談：曖昧さを訳す－川端康成と彼の作品翻訳について

記念碑的な川端康成作品集の刊行に際し、一見簡素な表現に包まれた川端文学に潜む曖昧さをいかにとらえ外国語に訳すかについて、翻訳論そのものにも触れながら、三様に異なる立場に立脚する日伊の文学研究者が談義する。

ダニエーラ・ラッディ

日本ヌーベルバーグの内と外で：今村昌平と大島渚の映画

とかく欧米に伝わる日本映画のイメージは単一的かつ不完全であるが、映画の一時代が決して一人の作家によって代表されることはない。本稿では対照的な二人の映画監督を中心に1960年代の日本映画を再考する。日本ヌーベルバーグの旗手としてしばしば言及される大島渚はイデオロギー的立場からマスの視点の実現と解体に努める一方、どのような流れにも与しない今村昌平はあくまでも個に焦点を定めフィクションとドキュメンタリーの狭間に身をおいた。