

ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

INDAGINI SUL GIAPPONE. NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO E RICERCA

a cura di
GIORGIO AMITRANO, SILVANA DE MAIO
E ANTONIO MANIERI

con la collaborazione di
GALA MARIA FOLLACO, CHIARA GHIDINI,
NOEMI LANNA E JUNICHI OUE



Il presente volume è stato stampato con il contributo dell'Università di Napoli L'Orientale e dell'AISTUGIA.

Copertina

Illustrazione di Andreina Parpajola © 2019

Sito web dell'Associazione:

<http://www.aistugia.it/>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Università di Napoli L'Orientale

Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022

IL TORCOLIERE – Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

ISBN 978-88-6719-259-5



ASSOCIAZIONE ITALIANA PER GLI STUDI GIAPPONESI
AISTUGIA

in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

INDAGINI SUL GIAPPONE. NUOVE PROSPETTIVE DI STUDIO E RICERCA

a cura di

GIORGIO AMITRANO, SILVANA DE MAIO E ANTONIO MANIERI

con la collaborazione di

GALA MARIA FOLLACO, CHIARA GHIDINI, NOEMI LANNA E JUNICHI OUE



UniorPress

INDICE

Premessa	IX
KANAI KEIKO	
<i>Dall'eremo alla sfera pubblica. La costruzione della possibilità in Masaoka Shiki.....</i>	1
SUZUKI JUN	
<i>La filanda di Tomioka, patrimonio mondiale dell'umanità, e la difficile introduzione delle tecniche europee di filatura della seta in Giappone.....</i>	15
GIULIO ANTONIO BERTELLI	
<i>Le "Peregrinazioni nell'Estremo Oriente" di Ugo Pisa. Testimonianza inedita di un giovane diplomatico italiano in Cina e Giappone (1870-1872).....</i>	53
GIOVANNI BORRIELLO	
<i>Esperienze femminili nella storia della medicina giapponese.....</i>	77
LUCA CAPPONCELLI	
<i>L'ascesa di K: il doppio e l'ombra nei racconti di Kajii Motojirō.....</i>	85
FILIPPO CERVELLI	
<i>Salva l'ibis e salverai te stesso: hikikomori, otaku e disagio sociale in Nipponia Nippon di Abe Kazushige</i>	101
TERESA CIAPPARONI LA ROCCA	
<i>Un intellettuale del periodo Taishō: Akutagawa Ryūnosuke.....</i>	115
DIEGO CUCINELLI	
<i>Il lungo viaggio nel fantastico di Uchida Hyakken</i>	129
EUGENIO DE ANGELIS	
<i>I Kadokawa eiga tra simultaneità e simulacri. Per una riconsiderazione del cinema giapponese degli anni Settanta e Ottanta ..</i>	145
FELICE FARINA	
<i>Datsu-Ō Nyū-A: la nascita di un regime alimentare regionale in Asia orientale e il ruolo del Giappone</i>	161
EDOARDO GERLINI	
<i>La letteratura classica giapponese come patrimonio culturale immateriale? Analisi dello heritage discourse nelle prefazioni di Kaifūsō e Kokinshū</i>	177

GIUSEPPE GIORDANO	
Okibon Shinkokinshū. <i>L'ultima revisione del tessuto antologico ad opera di Go-Toba</i>	191
FRANCESCA ROMANA LERZ	
Nikyoku santai: <i>il pilastro dell'educazione dell'attore nō. Uno studio sui trattati Shikadōsho e Nikyoku santai ningyō zu di Zeami Motokiyo</i>	213
ANTONIO MANIERI	
<i>Le conoscenze tecnico-pratiche dei funzionari di basso rango nello Yōshi kangoshō (720 ca.)</i>	227
MARIA CHIARA MIGLIORE	
<i>L'Accademia di stato e l'istruzione dei funzionari nel periodo di Nara: note introduttive</i>	243
ANDREA ORTOLANI	
<i>Tradizione giapponese e diritto comparato nella riforma del diritto delle obbligazioni</i>	253
MASSIMILIANO PAPINI	
<i>Naturalismo e morale nel collezionismo vittoriano di arte decorativa giapponese: design degli interni in Inghilterra tra il 1868 e il 1907</i>	269
GIUSEPPE PAPPALARDO	
<i>Il declino del kakari-musubi nel giapponese medio. Un'analisi del Feiqe monogatari e dello Esopo no fabulas basata sul Corpus of Historical Japanese</i>	283
CARLO PELLICCIA	
<i>Gli ambasciatori giapponesi al Teatro Olimpico di Vicenza (9 luglio 1585). Il panegirico della Biblioteca Nazionale di Napoli</i>	301
DANIELE PETRELLA	
<i>BE-ARCHAEO Project: l'Italia a capo della spedizione archeologica per lo studio delle origini del Giappone attraverso l'indagine dei kofun</i>	335
MICHELA RIMINUCCI	
<i>Cooperazione giuridica e valori: Giappone e Unione europea in Myanmar</i>	359
ROBERTA STRIPPOLI	
<i>Taira no Tokiko tra letteratura, leggenda e cultural heritage</i>	379

MARIO TALAMO	
<i>Di eroi, vittime e donatori: riflessi ideologici nei racconti di vendetta del tardo periodo Edo</i>	393
MARIA ELENA TISI	
<i>Infanzia e guerra: Kadono Eiko</i>	409
MARCO ZAPPA	
<i>Abe, Xi e il nuovo sinocentrismo “economico”. Gli accordi sino-giapponesi del 2018 in una prospettiva di lunga durata</i>	423
Profili degli autori	443

LUCA CAPPONCELLI

L'ascesa di K: il doppio e l'ombra nei racconti di Kajii Motojirō

La carriera letteraria di Kajii Motojirō (1901-1932) copre un periodo di appena sette anni, dal 1925 al 1932, segnati da difficoltà economiche e dalla tubercolosi che avrebbe posto fine alla sua esistenza. Generalmente considerato un autore minore nel panorama letterario giapponese del Novecento, Kajii ha pubblicato circa venti racconti brevi, e diversi altri lasciati incompiuti. Un tratto comune alla maggior parte delle sue opere è la celebrazione dell'immaginazione attraverso una prosa elegante che unisce sperimentazione stilistica e narrativa.¹ *K no shōten – aruiwa K no dekishi* (L'ascesa di K, oppure l'annegamento di K) è tra quelli che meglio esprimono queste qualità della sua scrittura. Il racconto fu pubblicato nel numero di ottobre 1926 della rivista *Aozora* (Cielo azzurro), che lo stesso Kajii aveva contribuito a far nascere e dove pubblicò tutti i suoi racconti fino all'ultimo numero di aprile 1927.²

A proposito di *K no shōten*, in una lettera del 3 agosto 1926 a Kitagami Tadashi, uno dei membri della rivista, Kajii spiega di voler prestare particolare attenzione alla struttura del racconto: «Penso d'ora in poi di dedicare

¹ Per le pubblicazioni in italiano si ricordano un saggio di Giorgio Amitrano (1989), con la traduzione dei racconti *Sakura no ki no shita ni wa* (Sotto i ciliegi, 1928) e *Kōbi* (Accoppiamenti, 1931), e la traduzione condotta da Ikuko Sagiyama (2014) dei racconti *Sōkyū* (La volta celeste, 1928) e *Aibu* (Carezze, 1930), seguiti dalla raccolta *Kajii Motojirō. Limone e altri racconti* (Capponcelli, 2019).

² Ōtani Kōichi (1978, p. 149) ricostruisce la testimonianza della scrittrice Hirabayashi Eiko (1902-2001) e del marito Nakatani Takao (1901-1995), tra i fondatori della rivista. Il nome sarebbe stato ispirato da un verso della raccolta di quaranta aforismi poetici (*tanbun yonjū*) di Mushanokōji Saneatsu (1885-1976): «coloro in preda all'agitazione, che schiamazzino. Io sono un cielo azzurro» (*sawagu mono wa sawage. Ore wa aozora*).

maggiore impegno alla coerenza del racconto. Probabilmente, più che alla coerenza, è meglio dire che intendo dedicarmi più attivamente alla struttura del racconto» (Suzuki, 2000, p. 145).

In *K no shōten* questo proposito si concretizza nella scelta di uno stile epistolare su cui si tornerà nelle pagine successive e nella fitta rete di legami intertestuali che organizzano la materia narrativa. In queste pagine si vorrà evidenziare il modo in cui il racconto dialoga manifestamente con altre opere, distinguendo tra elementi provenienti dalla coscienza romantica occidentale del XIX secolo ed elementi che invece sono più connessi al panorama letterario e culturale contemporaneo dell'autore. Successivamente, si definiranno alcuni aspetti della rappresentazione del *doppelgänger* in questo racconto di Kajii, evidenziando così dei tratti specifici del suo processo creativo.

1. Lirismo romantico nei motivi del doppio e della luna

I personaggi di *K no shōten* sono l'io narrante Watashi, il suo amico K, morto misteriosamente per annegamento, e Anata, che è il destinatario della lettera attraverso cui si snoda il racconto. L'antefatto è la morte misteriosa di K e una lettera che Anata avrebbe spedito a Watashi per chiarimenti sulle circostanze del decesso.

(...) ho appreso dalla Sua lettera che K sarebbe annegato in quel luogo. E ne sono costernato. Allo stesso tempo mi sono detto: "E alla fine K è andato nel mondo della luna". Adesso proverò a spiegare il motivo di questo pensiero bizzarro. Anche perché immagino che possa essere una chiave per risolvere l'enigma della morte di K.³

Non è chiaro, infatti, se K sia morto per annegamento, per il male da cui era afflitto o se si sia suicidato. Watashi illustra la bizzarra ipotesi attraverso la sua testimonianza e altri riscontri oggettivi per pervenire con un metodo logico deduttivo a una conclusione del tutto irrazionale, cioè che K sia andato sul mondo della luna. Ripercorre così le circostanze in cui era nata la loro amicizia e il periodo in cui i due si erano frequentati durante il soggiorno in un sanatorio su una costa dal nome imprecisato N. Il loro primo incontro avviene in una notte di luna piena, sulla spiaggia dove Watashi era solito passeggiare, a causa dell'insonnia provocatagli dal suo male.

³ Se non specificato diversamente, tutte le traduzioni in italiano dei racconti di Kajii sono tratte da Capponcelli (2019).

Quando diressi il mio sguardo verso la spiaggia, scoprii che c'era un'altra persona oltre a me. (...) quella figura, cioè K, distante da me trenta o quaranta passi, invece di guardare il mare mi volgeva le spalle e non faceva altro che andare avanti e indietro per la spiaggia e fermarsi ogni tanto. (...) Mi sentivo come stregato da quella presenza. Volsi di nuovo lo sguardo verso il mare e mi misi a fischiare. Inizialmente mi venne spontaneo, ma poi, pensando che potesse avere qualche effetto su quella persona, proseguii a farlo coscientemente. Fischiavo *Al mare* di Schubert. Lei saprà che i versi sono di Heine. È la mia aria preferita. A questa ne segue un'altra composta sulla poesia di Heine, *Der Doppelgänger*, che significa qualcosa del tipo "personalità doppia".

La sagoma che cammina sulla spiaggia pare non averlo sentito e allora egli vi si avvicina porgendo dei fiammiferi. A quel punto, si accorge che l'uomo non cammina sul lato illuminato dalla luna, come sarebbe logico se stesse cercando qualcosa, bensì su quello dove è proiettata la propria ombra.

Dopo aver fatto conoscenza, K confida a Watashi le ragioni del suo comportamento. Egli è ossessionato dalla propria ombra e sostiene che, osservandola intensamente sotto la luce lunare, vi appaia gradualmente una presenza umana. Prendendo spunto dal *Der doppelgänger* di Schubert (che Watashi fischiava prima e che quindi K aveva sentito e riconosciuto), spiega che quell'ombra pare prendere vita e, contemporaneamente, sente la propria coscienza allontanarsi da sé e salire in alto verso la luna.

La mia ombra e il *doppelgänger*. Quando c'è il chiaro di luna queste due cose si impossessano di me e la sensazione che provo è quella di non appartenere più a questo mondo. Una volta conosciuta a fondo questa sensazione, il mondo reale non mi sembra più adatto per questo mio corpo. Ed è per questo che durante il giorno giaccio inerte come un fumatore d'oppio.

I versi di Heinrich Heine (1797-1856) musicati nelle canzoni di Franz Schubert (1797-1828) sono rispettivamente i canti 14 e 20 della sezione *Die Heimkehr* (Il ritorno) all'interno di *Buch der Lieder* (Libro dei Canti, 1827).

<p>Io vidi le tue lagrime gocciare, e, in ginocchio caduto, con le mie labbra, dalla bianca mano Le lagrime ho bevuto.</p>	<p>E un uomo è ritto là, nell'alto fiso, che si torce le mani disperato, rabbriidisco vedendo il suo viso Il mio aspetto la luna mi ha mostrato.</p>
--	--

Ora l'anima mia muor di nostalgia, e il mio corpo è annientato; con le lagrime sue quell'infelice donna m'ha avvelenato. (Canto 14, terza e quarta strofa)	O tu mio sosia, o tu pallido amico perché beffeggi il mio male d'amore, che tante e tante notti al tempo antico Mi tormentava qui per ore ed ore? (Canto 20, terza e quarta strofa) ⁴
--	--

Nella poesia 14 c'è una coppia in riva al mare. La terza e la quarta strofa rappresentano l'uomo in ginocchio nell'atto di bere dalla mano della donna le lagrime che lei vi ha fatto cadere. E da quel momento, come avvelenato da quelle lagrime, l'anima muore di desiderio e il corpo è annientato dall'amore infelice per quella donna. Nella poesia 20 un uomo torna nella casa che un tempo era della donna amata. Qui vi trova una persona che fissa in alto e sofferente si torce le mani. Quando un raggio di luna illumina quel volto, scopre che si tratta del suo doppio. Nella traduzione italiana Amalia Vago (Heine; Vago, 1962, p. 185) usa il termine sosia, mentre nelle traduzioni giapponesi sia Ikuta Shungetsu (1925, p. 250) che Mori Ōgai (1902 pubblicata sulla rivista *Geibun*), usano la parola *bunshin*, che allude chiaramente a uno sdoppiamento (Mori, 1973, p. 651).

L'allusione ai versi di Heine evoca dei collegamenti con il racconto di Kajii attraverso i motivi del mare, della luna e del *doppelgänger*. Ma perché Kajii avrebbe dovuto citare i versi di Heine proprio attraverso le due canzoni di Schubert?

I due *lied* che musicano i versi di Heine sono inclusi in un ciclo di quattordici canzoni che Franz Schubert compose nell'anno della sua morte. *Der Doppelgänger* fu composta appena tre mesi prima della sua scomparsa. La raccolta di canzoni fu poi pubblicata l'anno successivo e l'editore scelse il titolo *Schwanengesang* (Il canto del cigno, 1829), espressione che, come noto, allude all'ultimo grande atto prima di morire o di cessare un'attività. Probabilmente, Kajii intendeva stabilire una corrispondenza tra l'opera di Schubert e il destino di K, con l'allusione che l'ascesa alla luna del suo personaggio fosse il suo canto del cigno.

La scelta delle melodie di Schubert andrebbe vista anche attraverso la passione e cultura musicale dello stesso Kajii, che emerge in modo più o meno esplicito anche in altri racconti.⁵

⁴ Le traduzioni in italiano dei versi di Heine sono di Amalia Vago (1962, pp. 179 e 185).

⁵ Per esempio, nel suo racconto d'esordio *Remon* (Limone, 1925), il protagonista contempla la merce disposta in un negozio di frutta paragonandone il cromatismo e il volume al fluire «di un magnifico allegro musicale». In *Deinei* (Fango, 1925) il protagonista Keikichi assiste alla preparazione di un cocktail nel ristorante Lion di

Una testimonianza in tal senso proviene dal critico letterario Tsujino Hisanori (1909-1937), che rievoca così un suo incontro con Kajii.

Una volta era assorto nella lettura di alcuni spartiti musicali. Quando gli chiesi cosa fossero, mi disse che era un album di *lieder* di Schubert. Io, in quel momento, ebbi la sensazione di aver sfiorato i margini del “segreto della sua opera”. Dentro, con un’armonia senza uguali, si cristallizzavano l’atteggiamento scientifico e la sensibilità del poeta. (Tsujino, 1932, p. 294)

Inoltre, da alcuni studi biografici (per esempio Uchida, 1993, pp. 6-8) si apprende che Kajii aveva studiato privatamente musica da quando frequentava la scuola media nella città di Toba. Prese così l’abitudine, quando andava ad assistere a un concerto, di portare con sé gli spartiti delle musiche che sarebbero state eseguite. È difficile valutare quale conoscenza Kajii avesse delle figure retoriche nella musica occidentale, ma potrebbe non essergli sfuggito che il basso ostinato nel *Der doppelgänger* di Schubert è quasi identico a quello dello *Agnus dei* dello stesso autore, in cui ricorre una scala cromatica, chiamata *passus duriusculus*, che esprime pathos, catabasi o morte (Bartel, 1998, pp. 357-358). Lo stesso Schubert compose la melodia quando stava aggravandosi la febbre tifoide che lo avrebbe ucciso tre mesi dopo. Era un male non curabile a quei tempi, come non era curabile la tubercolosi che affliggeva Kajii, a cui proprio un mese prima di pubblicare *K no shōten* era stato diagnosticato un peggioramento.

Kajii infittisce la rete di connessioni intertestuali nel suo racconto condensando in poche righe citazioni del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand (1868-1918), i versi di una poesia di Jules Laforgue (1860-1887) e il mito di Icaro.

Ha presente quel passaggio in cui Cirano elenca tutti modi per poter andare sulla luna? Questo è un altro modo ancora. Però, come recita un verso di Jules Laforgue:

Ginza che gli fa venire in mente il IV movimento della sinfonia di Nicolaj Korsakov *Shahrazād* (1888), intitolato *Festa a Baghdad*. Il breve racconto *Kigakuteki genkaku* (Allucinazioni strumentali, 1928) è interamente focalizzato sulle esperienze sensoriali del protagonista durante un concerto per pianoforte. Secondo Suzuki Sadami (2001, p. 411) l’ambientazione del racconto sarebbe stata ispirata da un ciclo di sei concerti del pianista francese Henri Gil-Marchex eseguiti presso il Teikoku Hotel di Kyōto nel 1925, a cui Kajii aveva assistito.

Quanta pena, tanti ne vennero di Icaro, e tutti caddero.

«E anche io, per quante volte provi, finisco sempre per cadere!» disse ridendo K.

Il personaggio K rappresenta il suo rapporto con la luna citando Cirano di Bergerac con riferimento all'atto III scena XIII. Cirano elenca al conte De Guiche sei modi per andare sulla luna e, quando questi gli chiede quale abbia scelto, risponde con un settimo: la marea, fenomeno connesso alla luna e che nel racconto di Kajii determina la morte di K. Anche nel *Cirano di Bergerac* è presente una associazione della luna con la morte. Nell'epilogo del dramma, in punto di morte, Cirano immagina che un raggio di luna stia venendo a prenderlo.⁶

La citazione dell'opera di Rostand si presta, inoltre, anche a una lettura in connessione al binarismo tra anima e corpo, ombra e luce. Cirano propone a Cristiano, di bell'aspetto ma non bravo nell'arte delle parole, di infondere anima alla bellezza del giovane, restando egli nell'ombra (Atto II, scena X). E infatti, nascosto nell'oscurità reciterà versi d'amore a Rossana facendole credere che siano di Cristiano. Nella complementarità tra i due personaggi è possibile vedere una separazione tra corpo (la bellezza fisica di Cristiano) e anima (la poesia di Cirano). All'anima, come nel racconto di Kajii, compete il dominio dell'ombra.

Dopo il riferimento all'opera di Rostand, il personaggio K cita un verso dalla traduzione di Ueda Bin (1874-1916) della poesia *Clair de lune* (Chiaro di luna) di Jules Laforgue, paragonandosi a un Icaro che ha provato ad ascendere fin sulla luna per poi ricadere.

La poesia era stata inserita nella raccolta postuma *Bokuhanshin* (Dio Pan, 1920), contenente poesie tradotte e componimenti dello stesso Ueda Bin. Un confronto tra i versi originali di Laforgue e la traduzione lascia emergere qualche lieve libertà nella restituzione in giapponese dei versi, che però non incide in modo rilevante sul senso.

(...)

Astre atteint de cécité, fatal phare
Des vols migrants des plaintifs Icare!

⁶ «Qui riposa Cirano Ercole Saviniano Signor di Bergerac, che in vita sua fu tutto e non fu niente! Io me ne vo'... Scusate: essa non può aspettarmi. Il raggio della luna, ecco, viene a chiamarmi.» (atto V, scena VI, Rostand, 2009).

Œil stérile comme le suicide,
 Nous sommes le congrès des las, préside,
 (...) ⁷

(...)
 御月様は盲だ、險難至極な燈台だ。
 哀れなる哉イカルスが幾人も来ておつこちる
 自殺者の眼のやうに、死あがつてござるお月様、
 吾等疲勞者大會の議長の席につきたまへ。
 (...) ⁸

Laforgue è noto soprattutto per le poesie in cui ricorrono le immagini di Pierrot (suo alter ego) e della luna, *topos* che nei suoi versi rappresenta uno stato di purezza metafisica, allontanamento dal mondo reale.⁹ La citazione dei versi di Laforgue amplifica ulteriormente il motivo selenico del racconto, ma contiene anche un'allusione al suicidio che nel racconto assume il tono di un suggerimento circa la morte di K.

2. L'ascensione di K e il panorama letterario giapponese moderno

Il dialogo che Kajii intesse con la coscienza tardo romantica e simbolista europea attraverso Heine, Schubert, Cirano e Laforgue, infonde alla sua prosa una patina di sentimentalismo poetico che è un elemento caratteristico del racconto. L'autore accoglie anche diversi stimoli dalla scena letteraria del suo tempo, come il romanzo di investigazione, il *suiri shōsetsu* (Suzuki, 1996, p. 216), e il filone narrativo ispirato al tema del *doppelgänger*, molto popolare negli anni '20.

Il primo aspetto da evidenziare riguarda la struttura epistolare del racconto. Si tratta di un espediente insolito nella produzione letteraria di Kajii che invita a interrogarsi sulle motivazioni. Una prima risposta viene da una pagina del suo diario, datata 17 settembre 1926, pochi giorni prima della scadenza concordata con la redazione della rivista *Aozora*.

Pioggia forte da questa mattina. Accendo la lampada e continuo a scrivere. Mi sono arenato nella descrizione (...)

⁷ Jules Laforgue *Clair de lune*, in *L'imitation de Notre dame la Lune* (1881-1886), strofe V e VI. (Laforgue, 1894, p. 158).

⁸ Ueda Bin (1920, p. 68). Ueda Bin non aveva una profonda conoscenza della lingua francese ed è probabile che si sia avvalso anche di traduzioni in inglese.

⁹ Per approfondimenti sull'argomento, si veda Solmi (1976).

Che sollievo. Ho mutato l'invenzione in un racconto in cui è il protagonista a scrivere. Ho adottato uno stile epistolare e da allora sto procedendo più speditamente. Fino al mattino ho sostituito tre volte il carbone nel braciere. Infine, ho scritto sedici pagine. (Suzuki, 1999, p. 419).

Kajii non riesce ad andare avanti con il racconto e la scelta dello stile epistolare diventa risolutiva.

In Giappone il romanzo epistolare moderno conobbe un periodo di popolarità soprattutto tra la fine del periodo Meiji e i primi anni del periodo Taishō.¹⁰ Tra i racconti che adottarono questo stile ce n'è uno di Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) pubblicato nel numero di settembre 1917 della rivista *Kuroshio* (Marea nera), *Futatsu no tegami* (Due lettere). Un narratore anonimo introduce il testo di due lettere di cui è venuto in possesso in una circostanza imprecisata. L'autore delle lettere, Sasaki Shin'ichirō, è un docente di inglese presso un'università privata e scrive al capo del dipartimento di polizia per raccontare gli strani eventi di avvistamento del doppio di sé e di sua moglie. Queste apparizioni, in particolare quelle di sua moglie, causano maldicenze sull'onorabilità della consorte, compromettendo la serenità e la vita sociale della coppia per le continue molestie subite anche da sconosciuti. Le visioni del doppio sono strettamente connesse alla paranoia del protagonista circa la fedeltà della moglie. La critica (Kobori, 1970, pp. 105-111) vi riconosce l'influenza de *L'ultima lettera di Andrea Thameyer* (1903) di Arthur Schnitzler (1862-1931), tradotto da Mori Ōgai nel 1908. Ichiyana-gi Hirotaka (2004, p. 119) include *Futatsu no tegami* nel repertorio dei racconti di investigazione dello stesso Akutagawa. Il *doppelgänger* e l'infedeltà della moglie caratterizzano anche il racconto *Kage* (Ombra, 1920), che incorpora la struttura di una scenografia cinematografica. Pertanto, il doppio in Akutagawa sembra muoversi su coordinate molto differenti da quelle di Kajii. Ma i due racconti hanno in comune l'articolazione di questo tema nello stile epistolare, che implica una forma di interlocuzione diretta con il lettore. Un confronto permette di evidenziare le analogie strutturali:

¹⁰ Tra i fattori che ne favorirono la diffusione, Yamaguchi Naotaka (1997, pp. 69-70) elenca la circolazione in Giappone dei romanzi epistolari di Goethe, Dostoevskij e Turgenjev come modello letterario, la congenialità della struttura epistolare per le sperimentazioni nella lingua colloquiale, la successiva evoluzione del romanzo epistolare verso un tipo di contenuto privatistico o confessionale che gradualmente ne diventò anche il limite, perché l'espressione della realtà interiore attraverso la forma epistolare finì per proporre uno schema ripetitivo verso cui numerosi autori persero interesse.

Akutagawa: Sasaki Shin'ichirō (*autore*) → lettera (*racconto*) → capo della polizia (*lettore*)

Kajii: Watashi (*autore*) → lettera (*racconto*) → Anata (*lettore*)

Questo dato non sarebbe sufficiente per ipotizzare un'influenza diretta di Akutagawa su Kajii, ma c'è un altro elemento comune ai due racconti che merita attenzione. Entrambi usano il termine *nijūjinkaku* come sinonimo di *doppelgänger*, rispetto a una gamma di termini relativamente ampia che in quegli anni era usata per definire il fenomeno.¹¹ Kajii usa questa parola per tradurre il titolo del *lieder* di Schubert *Der doppelgänger* che mette in musica i versi di Heine. In realtà, come si è già visto, nella traduzione della poesia di Heine sia Mori Ōgai che Ikuta Shungetsu avevano adottato il termine *bunshin*. Inoltre, il titolo giapponese usato in quegli anni per il *lieder* di Schubert era *Kagehōshi* (per esempio, si veda Monma, 1924, p. 64). Pertanto, la scelta dello stesso termine usato da Akutagawa sembra intenzionale, come allusione a *Futatsu no tegami*. Lo stesso tipo di allusioni, dirette probabilmente a un pubblico di lettori in grado di riconoscerle senza grandi difficoltà, si trova anche in merito a due racconti di Satō Haruo (1892-1964) che potrebbero aver ispirato altre trovate di Kajii nella stesura di *K no shōten*.

I racconti sono *Shimon* (Impronte), pubblicato nel numero di febbraio 1918 della rivista *Teikoku bungaku*, e la sua prosecuzione *Tsuki kage* (Chiaro di luna), pubblicato nel numero di luglio 1918 della rivista *Chūōkōron*. In *Shimon* lo stesso Satō figura come Io narrante. Ospita un amico, RN, reduce da un viaggio in vari paesi d'Europa, da dove è tornato oppiomane. In una fumeria a Nagasaki, dopo essersi ripreso dagli effetti della droga, RN scopre accanto a sé un cadavere e un orologio con le impronte dell'assassino. RN individua delle impronte identiche nella scena di un film che vede al cinema. Sono di un attore tedesco dal nome inglese, sospettato di essere una spia tedesca, che recita a Hollywood. Il suo nome è William Wilson, come il personaggio dell'omonimo racconto di Edgar Allan Poe alle prese con il suo *doppelgänger*. Nel racconto *Tsukikage*, l'autore illustra ai lettori il contenuto di un diario che RN gli ha lasciato dopo la sua morte. La struttura non è quella di una lettera e il racconto contiene reiterati richiami a *Confessioni di un mangiatore d'oppio* (1822) di Thomas de Quincey (1785-1859). Le ana-

¹¹ Tra gli altri termini generalmente usati si elencano *kage*, *kagehōshi*, *rikon*. Per un elenco dettagliato delle opere e dei termini usati con il significato di *doppelgänger* nella narrativa giapponese, si vedano Mizuno (2002) e Sakai (2006).

logie tra *Tsukikage* e *K no shōten* risiedono principalmente nei motivi del mare e della luna come elementi catalizzatori delle visioni di RN. Pertanto, l'affermazione di K: «durante il giorno giaccio inerte come un fumatore d'oppio», poiché non necessaria nell'economia del racconto, potrebbe essere un'allusione ai due racconti di Satō.

Il racconto di Kajii e quelli di Satō hanno in comune anche l'anonimato del personaggio centrale, nominato solo con le iniziali e l'esistenza di un narratore periferico (Watashi e lo stesso Satō).

L'anonimato dei personaggi è un espediente piuttosto comune nella letteratura giapponese del primo XX secolo. Tyler (2008, pp. 326-327) suggerisce che nella narrativa tra le due guerre l'uso delle sole iniziali rifletta il senso di alienazione provocato dai radicali mutamenti sociali e culturali legati alla crescente urbanizzazione e trasformazione delle città moderne. L'anonimato, come il *doppelgänger*, presenta così i tratti di una risposta letteraria alla complessità della cultura e della società di massa. È quindi possibile riconoscerci una natura allegorica, espressione del senso di crisi della soggettività moderna in cui l'io moderno (*kindai jiga*) finisce per essere disarticolato dall'impatto dei rapidi cambiamenti che attraversano incessantemente vari ambiti dell'esperienza, non ultime l'arte e la letteratura. In altre parole, anonimato e *doppelgänger* possono esser letti in relazione all'anomia che nel periodo tra le due guerre produsse una sensibilità in bilico tra il timore di soccombere alla modernità e il desiderio di dominarla attraverso l'estetizzazione e la poeticizzazione della quotidianità (Harootyan, 2000, pp. x, 14). Queste considerazioni sono applicabili anche alla sensibilità estetica di Kajii, come già segnalato da Stephen Dodd (2016, pp. 77-79) quando mette in evidenza la tensione irrisolta tra realtà interiore e mondo esterno in relazione alla manifestazione materiale della modernità, amplificata dalla malattia dell'autore.

3. Ombra, doppio e identità di K.

È innegabile che il *topos* del doppio nel racconto *K no shōten* veicoli i temi della dissoluzione e della crisi moderna della soggettività. Tuttavia, questo non spiega chi sia K. Una riflessione sulla sua identità può però contribuire a chiarire alcuni tratti distintivi del processo creativo di Kajii in rapporto alla rappresentazione del doppio.

A partire dal periodo Taishō si assiste a un rilevante aumento della produzione narrativa ispirata al tema del *doppelgänger*. Watanabe (1999, pp. 10-11) sostiene che ciò sia dovuto alla convergenza di fattori quali il consolidamento del concetto di individuo e la replicabilità all'infinito di immagini

realistiche attraverso le nuove tecniche della fotografia e del cinema. Mizuno (2002, p. 130) annota come in epoca moderna prevalga la tendenza a rappresentare *doppelgänger* con toni negativi, in connessione alla follia, all'angoscia e all'annientamento di chi ne è vittima. In Giappone le traduzioni di *William Wilson* di E.A. Poe, del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, e il film *Lo studente di Praga* cominciarono a circolare dal 1913. Il loro successo contribuì a determinare uno standard narrativo nei termini evidenziati da Mizuno. Il doppio di Akutagawa nei racconti *Futatsu no tegami* e *Kage*, per esempio, ha una natura ostile, compromette la vita sociale del personaggio, è causa di morte. Inoltre, il tema tende sempre di più a fondersi nel filone della narrativa di investigazione e con i codici cinematografici. Si delinea così un cambiamento qualitativo rispetto ai primi racconti moderni che introducono il tema del *doppelgänger*, come *Hoshi akari* (Luce di stella, 1898) di Izumi Kyōka (1873-1939), in cui il tema del doppio si coniuga con il fantastico e la prosa lirica.

Tuttavia, l'orrore suscitato dalla visione del doppio in quanto cancellazione dei confini tra soggetto e oggetto resta una costante e, da questo punto di vista, *K no shōten* è un caso unico perché la visione del doppio è fortemente cercata dal personaggio. La modalità con cui ricerca quest'esperienza è l'osservazione, un tratto distintivo della produzione narrativa di Kajii. Qualche esempio di altri racconti scritti non molto prima di *K no shōten* può aiutare a inquadrare l'atto di osservare nel suo processo creativo.

Nel racconto *Aru kokoro no fūkei* (Paesaggi di un cuore), il protagonista Takashi contempla un olmo e sente la propria anima come trasportata sulle foglie in cima all'albero.

Nel fissare la chioma dell'albero, sentiva che intimamente il suo cuore albergava in quella vetta di fronde, gli pareva di ondeggiare al vento con quei rami e le loro piccole foglie.

“Ah, che bella sensazione!” rifletteva. “L'osservazione diventa qualcosa di concreto. In parte, o forse tutta la mia anima sale lassù”.¹²

Takashi descrive la propria anima mentre sale sulla cima dell'albero usando l'espressione «*tamashi ga noriutsuru*», che ha un significato equivalente alla possessione spiritica dell'oggetto (Koga, 2006, p. 223). L'anima si trasferisce nell'oggetto osservato procurandogli una sorta di *trance* estatica. L'atto di osservare è quindi profondamente connesso all'anima. Questa è una com-

¹² *Aru kokoro no fūkei* (Paesaggi di un cuore, *Aozora*, agosto 1926).

ponente fondamentale di quel processo di trasfigurazione della realtà che caratterizza i personaggi di molti racconti di Kajii (Amitrano, 1989, p. 251). Questa qualità si amplifica ulteriormente quando lo sguardo è rivolto all'oscurità.

L'oscurità innesca un processo in grado di conferire tridimensionalità alle sue fantasie. Un esempio di questo meccanismo è nel racconto *Deinei* (Fango, 1925). Il protagonista Keikichi, nel percorrere la salita verso casa, segue con gli occhi i mutamenti delle ombre che la sua sagoma proietta sotto i lampioni ai lati della strada. Tra queste ne individua una che non muta mai forma e che si insinua nello spazio non illuminato dai lampioni per poi sparire sotto la loro luce.

“Quest’ombra viene dalla luna” pensai. Levai in alto lo sguardo. (...) Camminavo provando meraviglia per quello strano senso di familiarità che l’ombra aveva improvvisamente suscitato in me. Vedevo il mio copricapo ammaccato al centro, il collo esile e le mie spalle rigide. Nel guardare quell’ombra, persi gradualmente la percezione di me stesso. (...) Quella che avevo creduto la mia ombra ero io! Camminavo! Era come se adesso avessi preso il posto della luna e osservassi quell’altro me. Il suolo era trasparente come lastricato di cristallo, e io sentivo girarmi la testa.¹³

Il senso di familiarità che Keikichi prova per quell’ombra proiettata dalla luna si tramuta in un’esperienza perturbante quando assiste al graduale materializzarsi della propria figura mentre la osserva dalla luna.¹⁴

Esattamente come nel racconto *K no shōten*, l’osservazione della propria ombra sotto la luna conduce a una separazione tra corpo materiale e anima, che però in *Deinei* è reversibile. Keikichi ritorna nel proprio corpo e prosegue il cammino verso casa, a differenza di K.

Con il progredire della malattia, sostiene Watashi, anche la psiche di K si era affinata. Egli riesce infine a materializzare il proprio doppio nell’ombra, mentre il corpo finisce in acqua ed è risucchiato dalla marea fino ad annegare.

¹³ *Deinei* (Fango, *Aozora*, luglio 1925).

¹⁴ Va sottolineato che, sebbene questa scena rappresenti un’esperienza di sdoppiamento uguale a quella in *K no shōten*, qui Kajii non utilizza la parola *doppelgänger* o altri equivalenti in lingua giapponese.

Il racconto *K no shōten* sarebbe quindi un ampliamento dell'idea già apparsa in *Deinei*, ma con un epilogo diverso. Il rapporto di intertestualità interna tra i due racconti consente di formulare un'ipotesi circa l'identità di K.

In *Deinei* l'ombra proiettata dalla luce lunare attiva il processo di separazione tra anima e corpo. Il protagonista si sdoppia in un «Keikichi anima», che ascende sulla luna, e un «Keikichi corpo» che cammina come un automa. Nel racconto questa esperienza è descritta in prima persona dal protagonista. Lo stesso meccanismo si ripete anche in *K no shōten*, ma l'esperienza di sdoppiamento è raccontata in terza persona dall'Io narrante Watashi.

Alla luce delle analogie con il racconto *Deinei*, anche l'anonimato in *K no shōten* assume un significato diverso.

Kajii prova a rielaborare in terza persona l'esperienza di Keikichi, ma annota nel suo diario: «mi sono arenato nella descrizione (*kore wa byōsha nite naka naka susumazu*)». A impedirgli di proseguire non è dunque il contenuto del racconto, che doveva avere già ben chiaro, ma la sua struttura. Infatti, individuata la soluzione nello stile epistolare, scrive di getto sedici pagine e lo completa in una notte.

Anche se strutturalmente diversi, i due racconti descrivono la stessa esperienza e anche lo schema dello sdoppiamento tra anima e corpo è uguale, sebbene rappresentato da prospettive differenti. In tal caso, Keikichi e K potrebbero essere la stessa persona. Ma è evidente, soprattutto, che Watashi e K sono la stessa persona. Nonostante Watashi cerchi di far credere ad Anata (e al lettore) il contrario, egli sta a «Keikichi anima» come K sta a «Keikichi corpo». E questo spiega anche come mai possa descrivere così dettagliatamente l'ipotesi sulla morte di K, come se vi avesse assistito personalmente.

Conclusioni

K no shōten, nonostante la sua brevità, è un racconto che presenta una fitta rete di riferimenti intertestuali, espedienti stilistici e narrativi. Il dialogo con il simbolismo romantico occidentale conferisce al racconto un lirismo poetico che si combina con gli stimoli provenienti dal panorama letterario giapponese di epoca Taishō. In particolare, i racconti di Akutagawa Ryūnosuke e Satō Haruo ispirano rispettivamente la struttura del racconto e l'elaborazione dei motivi del mare e della luna in connessione al tema del *doppelgänger*.

L'ascensione di K sulla luna presenta però anche caratteristiche strettamente connesse al metodo creativo e al mondo interiore di Kajii Motojirō. In queste pagine sono stati citati brani da *Aru kokoro no fūkei*, *Deinei* e *K no shōten* per evidenziare come nei racconti di Kajii l'osservazione si traduca in

una dislocazione dell'anima verso l'oggetto. Questo consente ai suoi personaggi di generare visioni nitidamente concrete, ancor più quando in rapporto all'oscurità e all'ombra. Lo sdoppiamento di K è quindi la manifestazione estrema di questo processo di trasfigurazione del reale. La scissione tra anima e corpo, che si ripete in *Deinei* e *K no shōten*, consente di ipotizzare un rapporto di identità non solo tra i personaggi dei due racconti, Keikichi e K, ma anche e soprattutto tra Watashi e K.

A questo va aggiunto che i personaggi di Kajii non sono mai totalmente immaginari. In numerosi suoi racconti sono riportate vicende che corrispondono alla biografia dell'autore. Anche in *Deinei* e *K no shōten* la corrispondenza che sottende ai personaggi va oltre l'aspetto narrativo e investe un livello più intimo. Lo sdoppiamento esprime il desiderio di trascendere la materialità deperibile del proprio corpo afflitto dalla tubercolosi. Nel racconto *K no shōten* si riversa l'ardente desiderio di libertà dalla malattia, perseguita attraverso la creazione letteraria.

Bibliografia

- Amitrano, Giorgio (1989). "Kajii Motojirō: un'estetica dell'osservazione". *Il Giappone*, 29, pp. 249-266.
- Bartel, Dietrich (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Capponcelli, Luca (2019) (a cura di). *Kajii Motojirō. Limone e altri racconti*. Roma: Atmosphere Libri.
- Dodd, Stephen (2016). *The Youth of Things. Life and Death in the Age of Kajii Motojirō*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Harootunian, Harry (2000). *Overcome by Modernity. History, Culture, and Community in Interwar Japan*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Heine Heinrich; Vago, Amalia (trad.) (1962). *Libro dei Canti*. Torino: Einaudi.
- Ichiyanagi, Hirotaka (2004). "Samayoeru dopperugengā. Akutagawa Ryūnosuke no 'Futatsu no tegami' to tantei shōsetsu". In Yoshida Morio (a cura di). *Tantei shōsetsu to Nihon kindai*. Tōkyō: Seikyūsha, pp. 110-131.
- Ikuta, Shungetsu (1925). *Haine zenshū. Shi no hon, 1*. Tōkyō: Shunjūsha.
- Kobori, Keichirō (1970). "Shokoku monogatari to Akutagawa. 'Andrea Thymeyer ga isho' to 'Futatsu no tegami'". *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 15, pp. 105-111.

- Koga, Akira (2006). *Kajii Motojirō no bungaku*. Tōkyō: Ōfū.
- Laforgue, Jules (1894). *Poésies Complètes*. Paris: Léon Vanier Libraire-Éditeur.
- Mizuno, Rei (2002). “Dopperugengā shōsetsu ni miru janru no keisei to he-nyō”. *Jōhō bunka kenkyū*, 15, pp. 115-132.
- Monma Naoe (1924). *Ongakuka to ongaku. Dai 2*. Shūberuto. Tōkyō: Okada Nichieidō.
- Mori Rintarō (1902). “Bunshin”. In Mori Rintarō (1973). *Ōgai zenshū*, 19. Tōkyō: Iwanami shoten, pp. 650-651.
- Ōtani Kōichi (1978). *Hyōden Kajii Motojirō*. Tōkyō: Kawade shobō.
- Rostand, Edmond; Lunari, Luigi (pref.), Giobbe Mario (trad.) (2009). *Cirano di Bergerac*. Milano: Edizione Bur Teatro.
- Sagiyama, Ikuko (2014). “Kajii Motojirō, due racconti”. In Dolfi, Laura (a cura di). *Tradurre il Novecento. Antologia di inediti*. Parma: Monte Università Editore, pp. 357-374.
- Sakai Yaeko (2006). “Nihon dopperugengā shōsetsu nenpyōkō”. In Ichiyanagi Hirotsuka; Yoshida Morio (a cura di). *Gensō bungaku. Kindai no makai e*. Tōkyō: Seikyūsha, pp. 214-246.
- Solmi, Sergio (1976). *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*. Milano: Mondadori.
- Suzuki Sadami (1996). *Kajii Motojirō. Hyōgen suru tamashii*. Tōkyō: Shinchōsha.
- Suzuki Sadami (1999) (a cura di) *Kajii Motojirō zenshū, Kaisō no Kajii Motojirō. Sōkō, nōto hen, 2*. Tōkyō: Chikuma Shobō.
- Suzuki Sadami (2001). *Kajii Motojirō no sekai*. Tōkyō: Sakuhinsha.
- Tsujino, Hisanori (1932). *Ushinawareta omokage. Kajii Motojirō no keishō to tsuitō*. In Suzuki Sadami (2000) (a cura di). *Kajii Motojirō zenshū, Kaisō no Kajii Motojirō*, (Bekkan) 4. Tōkyō: Chikuma Shobō, pp. 292-295.
- Tyler, William J. (2008). *Modainizumu. Modernist Fiction from Japan. 1913-1938*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Uchida, Teruko (1993). *Hyōden hyōron Kajii Motojirō*. Kyōto: Makino shuppan.
- Ueda, Bin (1920). *Bokuhanshin*. Tōkyō: Kanaobun'endō.
- Watanabe Masahisa (1999). *Kindai bungaku no bunshinzō*. Tōkyō: Kadokawa shoten.
- Yamaguchi, Naotaka (1997), “Kindai shokantai shōsetsu no suimyaku. Chikamatsu Shūkō ‘Tochū’, ‘Minu onna no tegami’ no kanōsei”. *Kindai bungaku*, 56, pp. 66-80.

**“The Ascension of K”
Double and Shadow in the Novels of Kajii Motojirō**

“K no shōten, aruiwa K no dekishi,” by Kajii Motojirō, is a short story with a rich array of features, such as elements of the *suiri shōsetsu* genre, the theme of the *doppelgänger*, intertextuality, and epistolary style.

This paper aims to analyze *K no shōten*, focusing on the relation between the story’s *doppelgänger* theme and Kajii’s creative method. The paper begins by examining the motifs of the moon, the shadow, and the double through the story’s intertextual connections with the nineteenth-century European Romantic and Symbolist movements. It then goes on to discuss *K no shōten*’s connections with authors contemporary to Kajii, like Akutagawa Ryūnosuke and Satō Haruo, who also wrote *doppelgänger* stories. Through a comparison with other stories by Kajii, the final part of the paper addresses the question of K’s identity and the role of seeing as underlying the process of Kajii’s *doppelgänger* representation.

梶井基次郎の『Kの昇天 ー或いはKの溺死』におけるドッペル
ゲンガー

ルカ・カッポンチェッリ

梶井基次郎の『Kの昇天 ー或いはKの溺死』は短編小説でありながら、推理小説の要素、ドッペルゲンガー、間テクスト性、書簡体など、文学作品分析における多様な側面を含んでいる。また、登場人物の匿名性をはじめとする作品解釈上の問題点を孕んだ作品でもある。

本稿では、「Kの昇天 ー或いはKの溺死」を分析するにあたり、ドッペルゲンガーという主題の独自性が梶井の創作法といかなる結びつきを見せているかという点に注目する。そのためにまず「Kの昇天」において中心的な位置を占める「月」、「影」、そして「ドッペルゲンガー」を取り上げ、欧州19世紀のロマン主義および象徴主義の文芸感覚との間テクスト性を明確にする。さらに、芥川龍之介及び佐藤春夫におけるドッペルゲンガーを題材とする作品との関連性に焦点を当てる。最後に、梶井基次郎の他の作品との比較を行うことによって、「K」のアイデンティティーについての解釈を提示しつつ、『Kの昇天』のドッペルゲンガーの根底に流れる「観る行為」と梶井基次郎の創作法との関連について考える。