

La voce affabulatrice: *Shiraga kozō* (1922) di Yumeno Kyūsaku

GIUSEPPE STRIPPOLI

1. Introduzione

La pagina datata 13 gennaio 1926 del diario di Yumeno Kyūsaku (*nom de plume* dello scrittore Sugiyama Yasumichi, 1889-1936) contiene una riflessione spesso citata dai critici come prova dell'interesse che l'autore nutriva per la questione del suono: «La forza in grado di catturare l'animo umano è anzitutto il suono, a cui segue la lingua, la scrittura, il colore e la forma» (Sugiyama, 1976b, p. 127). Il pensiero, formulato in riferimento all'arte della recitazione teatrale, esprime un tratto peculiare della visione artistica dell'autore, ovvero l'importanza in esso riservata alla componente sonora. L'interesse verso il suono come elemento indispensabile del linguaggio era stato espresso anche in un altro passaggio del diario, precedente al primo, composto il 19 ottobre 1910: «Cosa sono le parole? Secondo gli studiosi, sono voce e suono (*onsei*) che giungono alle nostre orecchie come prodotti della vibrazione delle corde vocali, soggetti a vari cambiamenti causati dalla cavità orale, dalla gola e dalla lingua» (Sugiyama, 1976b, p. 46). La definizione per così dire scientifica della parola, intesa come un fenomeno fonico, prosegue poi con una serie di domande che indagano filosoficamente l'essenza delle cose. È significativo, tuttavia, che la riflessione inizi proprio dalla messa in comunicazione fra la parola e la componente sonora che, intesa unitamente alla forma umana del suono, ovvero la voce, si pone non solo come uno degli elementi centrali della visione artistica dell'autore ma anche, conseguentemente, come uno dei temi principali della sua letteratura.

Gli studiosi hanno indagato le possibili motivazioni biografiche alla base dell'interesse che Kyūsaku nutriva per l'oralità. È stato osservato, per esempio, che la storia dei Sugiyama affonda le sue radici nell'antico passato dello *han* di Kuroda – l'odierna Fukuoka – dove essi ricoprivano il ruolo di *otogishū*, una carica prestigiosa i cui detentori erano a servizio del *daimyō*, al quale recitavano i racconti di un corpus di narrazioni di impianto religioso, moralistico e didascalico, di cui erano custodi (Araki, 1989, pp. 180-81; Sugiyama, 1976a, p. 17). Inoltre, è stato notato che la lettura ad alta voce, di cui si trova traccia tra le pagine dei diari dell'autore, era la prima forma di presentazione del suo lavoro creativo. Commentando l'abitudine di Kyūsaku di recitare ad amici e familiari le bozze delle sue composizioni, Tsurumi Shunsuke (1989, p. 161) ha osservato che, data la natura sonora delle sue opere, ovvero il loro essere «assemblate sul suono», la lettura ad alta voce è forse la forma

espressiva che più vi si adatta. A ciò, infine, si può aggiungere il ruolo cruciale svolto dal teatro *nō* nella formazione artistica dell'autore, che fu introdotto in tenera età allo studio delle tecniche di recitazione (*utai*) della scuola Kita, di cui divenne anche maestro. Sagiya Ikuko (1990, p. 113) ha letto la connessione al mondo del *nō* in termini di influenza tematica, come quel tipo di narrazione che ha coltivato nell'autore «l'indole verso la sfera dell'irreale». Lo stesso dato può essere interpretato anche in termini di influenza stilistica, come quell'esperienza che ha sviluppato nello scrittore una spiccata consapevolezza per il valore sonoro della narrativa, a iniziare dalla voce in quanto suo fondamentale strumento.

Con il presente contributo si intende suggerire che la prima opera in cui Kyūsaku compie un'esplorazione della dimensione sonora della narrativa, soprattutto per mezzo dell'indagine sul tema della voce, è il romanzo *Shiraga kozō* (Il signorino canuto, 1922). Muovendo da un inquadramento del testo nell'opera dell'autore, ricostruirò il dibattito critico sorto intorno al romanzo. Evidenzierò come, nonostante l'individuazione, da parte della critica, dell'oralità come una delle peculiarità stilistiche dell'autore, non sia stato chiarito quale sia, da un punto di vista pragmatico, il ruolo che la voce ricopre nel romanzo. Proporrò, dunque, un'analisi testuale che mira a rispondere a tale quesito, evidenziando la posizione centrale che la voce occupa nell'opera in quanto strumento poetico necessario a imbastire l'intricata struttura del romanzo, composto da una molteplicità di piani narrativi.

2. *Shiraga kozō* nel discorso critico

Shiraga kozō è un lavoro che l'autore firmò con il nome Sugiyama Hōen, uno dei numerosi pseudonimi utilizzati nei primi anni di carriera, e presentò al pubblico, come si evince dal sottotitolo riportato sulla copertina della prima edizione, come una «favola lunga» (*chōhen dōwa*). Nella parabola artistica dello scrittore, l'opera costituisce l'apice del cosiddetto «periodo delle favole» (*dōwa no jidai*), sette anni (1919-26) durante i quali Kyūsaku compose più di centoquaranta storie, tutte pubblicate, con l'eccezione di *Shiraga kozō*, sulle pagine del giornale locale *Kyūshū nippō* (Quotidiano del Kyūshū), presso il quale era impiegato come giornalista. *Shiraga kozō* fu scritto nelle campagne di Fukuoka, più precisamente nella tenuta agricola costruita dal padre, Sugiyama Shigemaru (1864-1935), dove lo scrittore condusse, più o meno volontariamente, un'esistenza isolata. La vita a Fukuoka influi sulla lontananza dell'autore dall'establishment letterario di Tōkyō, assicurando, da un lato, l'originalità del «colore locale» che tinge molte delle sue storie, e, dall'altro lato, provocando la marginalità della sua figura nella storia della letteratura giapponese moderna (Zanonato, 2022, pp. 187-88). *Shiraga kozō* è un'opera che testimonia il tentativo dello scrittore di avvicinarsi al *bundan* della capitale, pur rimanendo confinato in un angolo del Kyūshū. Kyūsaku, infatti, evitò la serializzazione dell'opera sulle pagine del *Kyūshū nippō*, preferendo al quotidiano locale l'editore tokyoita Sei-

bundō, con il quale diede alle stampe un volume in un'edizione auto-finanziata, di cui egli stesso realizza la veste grafica e le illustrazioni. Per via dello scarso riscontro sia dei lettori sia della critica, lo sforzo di accedere ai circoli letterari di Tōkyō fu inutile – il vero debutto avvenne, infatti, con il racconto *Ayakashi no tsuzumi* (Il tamburello incantato), prima opera firmata con lo pseudonimo Yumeno Kyūsaku, pubblicata nell'ottobre 1926 sulla rivista *Shin seinen* (La nuova gioventù). Nonostante l'insuccesso editoriale e di pubblico, *Shiraga kozō* segna il momento in cui l'autore esprime, per la prima volta e in tutta la sua complessità, l'interesse verso il tema della voce e, con esso, l'aspetto sonoro della narrativa che segneranno i suoi successivi sviluppi.

Nel discorso critico, *Shiraga kozō* è un'opera che è stata riscoperta solo nel dopoguerra, raccogliendo giudizi contrastanti. Momokawa Takahito (2004, p. 146), per esempio, la ha intesa in termini negativi, come l'espressione di un pensiero artistico basato sull'alterità, che l'autore ha fallito di articolare compiutamente a causa di una trama priva di un finale risolutivo. Seguendo una simile linea interpretativa, altri studiosi l'hanno giudicata come una «gemma grezza» (Tada, 2003, p. 113), oppure una storia «dalla struttura estremamente complicata che, in più, presenta dei punti di immaturità» (Nishihara, 1992, p. 5), o ancora un testo che l'autore non sarebbe stato in grado di rifinire, ma che, in virtù degli aspetti avanguardisti che ne caratterizzano l'architettura narrativa, merita di essere menzionato come «lavoro preparatorio» di importanti opere successive, prima fra tutte *Dogura magura* (1935), il romanzo per cui Kyūsaku è oggi maggiormente ricordato, in Giappone come all'estero (Higashi, 1992, p. 10).

D'altro canto, non mancano gli studiosi che hanno avanzato un giudizio positivo dell'opera. Se Kazama Kenji (1992, p. 506) ha proposto di leggere il romanzo attraverso una lente postmoderna come il «capolavoro di una fantasia paradossale pervaso da un brioso senso del gioco», Kawasaki Kenko (2019, p. 475) lo ha lodato per la profonda riflessione che l'autore ha costruito attorno alle parole come medium della narrazione. Itō Riwa (2014), infine, ha tentato di chiarire in che modo *Shiraga kozō* possa essere inteso alla luce dello stile narrativo e della prima produzione artistica dell'autore, ovvero il corpus di favole. Ragionando sulle peculiarità stilistiche di Kyūsaku, la cui scrittura si caratterizza per la prosa ritmata, il massiccio uso delle onomatopее e il largo spazio concesso alle parti dialogiche, tutti elementi che rimandano a una narrativa legata all'idea orale di narrazione, Itō ha affermato che le favole sono una prima manifestazione della vicinanza della letteratura di Kyūsaku alla narrativa orale. Tale vicinanza è ravvisabile, per esempio, nella scelta deliberata di utilizzare un gran numero di pseudonimi per firmare le storie pubblicate sul *Kyūshū nippō* al fine di celarne l'autorialità, proponendole, al pari dei racconti della tradizione orale, come creazioni collettive del popolo, piuttosto che il frutto di una singola mente creativa (p. 189). L'oralità, inoltre, si manifesta anche in *Shiraga kozō*, romanzo che mette in pratica ciò che farebbe la letteratura orale colta nel suo processo, ovvero la diversificazione di una storia durante il passaggio da un narratore a

un altro, che spesso introduce nuovi elementi, o ne muta degli altri, modificando il corso principale della narrazione (p. 191). Per Itō (2012, p. 77), è esattamente nella dinamicità della storia che si cela il valore del romanzo che, a suo dire, può essere inteso come una vera e propria dichiarazione di intenti, ovvero il testo in cui Kyūsaku rivendica il potere dell'immaginazione.

Nonostante l'intuizione di Itō di interpretare i cambiamenti della storia, che riguardano tanto il tempo, quanto lo spazio e i personaggi, come la prova della vicinanza del romanzo alla letteratura orale, intesa come processo dinamico di narrazione e ri-narrazione, nel discorso critico manca un'analisi approfondita di come l'oralità funga da strumento narrativo. In altre parole, se l'oralità è stata utilizzata come concetto utile per interpretare la struttura instabile del romanzo, essa non è stata esplorata da un punto di vista più pragmatico come l'elemento narrativo alla base di tale instabilità. Non è stato chiarito, in sostanza, quale sia il ruolo che la voce svolge nel romanzo. In ciò che segue, indagherò quest'ultimo punto, dimostrando come la voce sia il motore principale dell'opera, l'elemento poietico da cui scaturiscono i molteplici mondi narrativi che essa racchiude.

3. La voce come poiesi

Il potere poietico della voce si rivela in diversi punti del romanzo, a cominciare da un paio di episodi iniziali in cui è narrata la lettura ad alta voce di due testi. Il primo è un libro dalla copertina nera intitolato, come l'opera stessa, «Shiraga kozō», che la Principessa Mirume, giovane protagonista alla disperata ricerca di nuove storie da ascoltare, rinviene alle radici di un albero di ginkgo. La scena della lettura del libro, che la ragazza presenta alla sua famiglia come un testo contenente le vicende passate e future della sua vita e di quella del signorino canuto, è annunciata al termine del primo capitolo. Questo è raccontato dalla voce di un narratore extra-eterodiegetico, una figura onnisciente che costruisce la cornice del primo livello narrativo, necessario per imbastire il gioco poietico delle voci. Dal secondo capitolo, infatti, il primo livello scompare, rivelando che la voce onnisciente del primo narratore esiste solo per cedere la conduzione narrativa ai personaggi, che hanno il potere, per mezzo dell'articolazione delle loro voci, di far mutare il mondo narrativo in cui essi sono calati, oppure di crearne di nuovi. Il racconto meta-diegetico, reso per mezzo della lettura del libro nel libro, ri-racconta, e quindi ri-scrive e ri-crea, il mondo narrativo introdotto nel primo capitolo proponendosi di portare avanti la storia. In tal modo l'opera contenuta nell'opera prende il sopravvento, marcando un punto di non ritorno, segnato, sul piano della fabula, dalla lettura ad alta voce della Principessa, e, sul piano dello stile, dall'uso di un linguaggio diverso: se nel primo capitolo il narratore onnisciente parla utilizzando lo stile in *desu*, la lettura della Principessa lascia spazio a una voce distinta, quella di un nuovo narratore, simile eppure diverso dal primo, che si esprime nello stile in *de aru*.

La lettura del libro nero, con cui la principessa Mirume spera di conoscere il seguito della storia della sua vita, si interrompe sul più bello: proprio quando la narrazione del volume che la ragazza stringe fra le mani si ricongiunge al tempo del primo livello, preparandosi a superarlo, il libro si trasforma dapprima in un taccuino bianco, poi in un cumulo di foglie di ginkgo, iscritte ognuna con una lettera diversa. A questo punto, si ripete la magia poietica della voce del personaggio. È, infatti, la lettura ad alta voce delle foglie, raccolte miracolosamente nel giusto ordine, che permette l'esistenza di un'altra storia nella storia. Si tratta di un ulteriore livello narrativo, in cui si racconta in forma poetica la cosmogonia incentrata sul dio della pietra, una divinità che, morendo di solitudine, ha dato origine non solo agli esseri viventi, ma anche ai mali del mondo.

Se i mondi narrativi costruiti dai due testi – il libro dalla copertina nera intitolato «*Shiraga kozō*» e il cumulo di foglie-lettere – si aprono grazie alla voce di uno dei personaggi, in entrambi i casi quella della principessa Mirume, in altre scene dell'opera, il potere poietico della voce si rivela nel modo in cui essa fa mutare radicalmente il mondo narrativo in cui è pronunciata. Il primo punto in cui ciò avviene è di poco successivo alla narrazione del mito del dio della pietra. Nel momento in cui il medico stregone Occhi Blu, custode dei segreti del regno, fra cui la storia celata nelle foglie dell'albero, si accorge dell'atto sacrilego commesso dalla giovane, che con la lettura ne ha svelato il contenuto, parte al suo inseguimento con l'intento di ucciderla. Al termine di una corsa estenuante, il signorino canuto, che incontra la principessa sotto l'albero di ginkgo e, da quel momento, rimane assieme a lei, rovina stremato al suolo, emettendo una breve esclamazione: «Oh!» (Yumeno, 2019, p. 59). Questo è l'unico punto in tutto il romanzo in cui il personaggio del signorino canuto, un leggendario mendicante conosciuto con innumerevoli nomi e famoso per il suo mutismo, fa sentire la sua voce. Seguendo un ribaltamento narrativo, il grido di stanchezza dello straccione riecheggia nelle orecchie di un altro personaggio, il sovrano Aimaru, un giovane re a capo del suo omonimo regno, che si risveglia da un lungo sogno in cui ha creduto di essere stato un mendicante al seguito di una principessa di nome Mirume. La voce del signorino canuto, in altre parole, ha l'effetto di cambiare l'ontologia del mondo narrativo in cui è pronunciata. Essa connota quanto avvenuto fino a quel momento come un sogno e annuncia il passaggio a una nuova realtà, l'ennesimo ingresso in un inedito livello narrativo.

Un'altra voce dotata di un simile effetto di scardinamento ontologico è quella del pappagallo rosso, un animale magico nato dal cadavere del dio della pietra e presente in tutti i livelli narrativi. La sua è una voce che ha soprattutto il ruolo di affabulare gli altri personaggi. È il pappagallo che, per esempio, nel primo livello narrativo, suggerisce alla principessa Mirume di recarsi in città per trovare il signorino canuto, l'unico che potrà soddisfare la sua brama di raccogliere nuove storie. Nel piano di realtà inaugurato dal risveglio di re Aimaru, il pappagallo si ritrova nel ruolo di animale divinatore che dovrà svelare al finto re Aimaru – in realtà, quattro demoni che si sono appropriati dell'aspetto del sovrano – l'identità della sua futura sposa. Alla

fine del capitolo otto, a circa un terzo dell'opera, l'animale si appresta a narrare a voce alta gli eventi futuri che riguardano tre giovani che, per la loro bellezza, potrebbero assurgere al trono di regina. Il potere divinatorio dell'animale, infatti, non può manifestarsi se non per mezzo della narrazione orale. La voce del pappagallo, in altre parole, inaugura un nuovo piano ontologico, segnando il passaggio dal piano del reale a quello della speculazione, e, in tal modo, marcando l'ultimo livello narrativo del romanzo. Inoltre, come accaduto all'inizio dell'opera con la lettura del libro nel libro che segna il passaggio dalla forma in *desu* a quella in *de aru*, la voce del pappagallo, l'ultimo narratore del romanzo, riporta il linguaggio allo stile in *desu*.

Se le voci analizzate finora svolgono tutte la funzione di condurre a nuovi livelli narrativi, nel capitolo conclusivo se ne incontra un'ultima che, invece, ha l'effetto di richiudere tutti i livelli aperti nel corso dell'opera. Si tratta della voce del duca Beniki, padre di due splendide principesse uccise da una donna diabolica di nome Mirumo, disposta a tutto pur di salire al trono. Pazzo di dolore per la perdita delle figlie, il duca posa il cadavere di una delle due giovani su un carro fiorito e sprona il cavallo alla guida, gridando: «Tornatene da dove sei venuto!» (Yumeno, 2019, p. 156). Si apre così la scena conclusiva del romanzo, in cui il cavallo imbibizzarrito, dopo aver travolto tutto e tutti, si imbatte nel signorino canuto. L'animale s'impiglia con l'asta del carro nel liuto cinese che il signorino porta legato in spalla, ma prosegue spedito nella sua corsa. Momokawa Takahito (2004, p. 185) ha ravvisato nella scena la graduale riacquisizione, da parte del signorino canuto, dei sensi, di cui era stato privato nel momento in cui i quattro demoni, che ne hanno rubato l'aspetto, gli hanno consegnato quattro oggetti, fra i quali anche il liuto cinese. La descrizione dell'episodio, tuttavia, si offre a un'altra possibile lettura. Il carro agganciato allo strumento legato al signorino canuto potrebbe suggerire la clamorosa uscita di scena del personaggio, che, impigliatosi a sua volta all'asta della vettura, viene condotto via dalla storia. La voce del duca Beniki, quindi, coinvolge direttamente il signorino e, se le sue parole sono lette come un commento metanarrativo, perfino lo stesso lettore che, in tal modo, è invitato a uscire dal mondo del romanzo e a rientrare nel suo.

Nel saggio *Il narratore*, Walter Benjamin (2004, pp. 334-35) afferma che «non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione: mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo *Finis* sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita». *Shiraga kozō* è un'opera che può generare nel lettore lo stesso interrogativo per via del suo finale apparentemente inconclusivo, che non suggerisce in alcun modo cosa accadrà ai personaggi del regno di Aimarū dopo che Mirumo è diventata la regina. Il finale, di fatto, è uno degli elementi che i critici hanno utilizzato per mettere in luce il supposto grado di incompletezza dell'opera. Il romanzo, in effetti, si conclude su un piano narrativo meramente speculativo, ovvero la divinazione del pappagallo rosso iniziata al termine del capitolo otto, senza che sia offerta la possibilità alla storia di riallacciarsi agli altri livelli narrativi. Se le voci discusse in precedenza hanno il

potere di inaugurare tali livelli narrativi, la voce del duca Beniki può essere intesa come un imperativo rivolto al lettore a credere, se non nella logica chiusura di tali livelli, per lo meno nella loro inevitabile interruzione. La voce del personaggio, in altre parole, ha l'effetto di annunciare, internamente al processo poietico, la fine della stessa poiesi. L'apparente inconcludenza dei livelli narrativi, inoltre, conferma la centralità che la voce svolge nel romanzo. La voce, infatti, a differenza della scrittura che può essere cancellata o distrutta, una volta pronunciata, non può essere ritirata; l'unico modo per modificare quanto detto in precedenza è continuare a parlare. La successione dei livelli narrativi e il comando orale del duca generano esattamente questo effetto.

Per completare l'analisi sul ruolo che la voce svolge nel romanzo, occorre aggiungere che la molteplicità di voci non anima solo il testo dell'opera ma anche il suo paratesto. La favola, infatti, è preceduta da una sezione introduttiva composta da una «prefazione» (*jo*) e delle «note introduttive» (*kantōgo*), a loro volta costituite da una «autoapologia» (*jisen*), una «lamentela» (*ikan*) e dei «ringraziamenti» (*kion*). Le «note introduttive» sono firmate dall'«autore» (*chōsha*), che, nell'«autoapologia» rivendica il potere della «fantasia» (*kūsō*), intesa come la manifestazione della libertà che l'uomo ha sui molteplici aspetti della civiltà, incluse la filosofia, l'arte, la religione, la legge e la scienza. La fantasia, chiarisce l'autore, è ciò che garantisce l'originalità della mente di ogni uomo, ciò che si avvicina alla fonte della sua stessa vita. È sulla base di tale intendimento dell'immaginazione, che l'autore afferma di aver prodotto una storia cercando il più possibile di evitare l'emulazione del reale. Dopo tale presentazione metodologica, l'autore confessa nella «lamentela» di essersi perduto nella folla di idee avute in origine, e di aver concluso la storia in modo frettoloso, tagliando delle parti e aggiungendo un finale.

A differenza delle «note introduttive», la «prefazione» porta la firma di un certo monaco Sogen, che riassume la biografia dell'autore e presenta la sua opera di debutto come una favola che egli ha corredato del suo «commento critico» (*hyōgen*). Alcuni studiosi hanno voluto leggere nella figura di Sogen lo stesso Yumeno Kyūsaku (Kawasaki, 2019, pp. 473-74), che nel 1915 prese i voti come monaco zen presso il tempio Kifukuji di Hongō, Tōkyō, assumendo il nome di Hōen – lo stesso con cui firmò il romanzo. Pare impossibile chiarire la corrispondenza dei due individui, ma ciò che è rilevante ai fini della discussione sull'oralità dell'opera è, piuttosto, l'effetto che l'esistenza di Sogen genera sull'ermeneutica del testo. La presenza del monaco, in quanto autore della «prefazione» e dei commenti ai capitoli del romanzo, mostra come la pluralità di voci su cui è intessuta la trama si ripete anche nella dimensione paratestuale dell'opera.

Il ruolo esegetico del monaco si esprime attraverso una serie di interventi – tutti introdotti dalla formula «sostiene Sogen» (*Sogen iwaku*) – redatti in un linguaggio classicheggiante infarcito di terminologia buddhista, che si pone in aperto contrasto formale con il linguaggio della narrazione. Sono commenti che, legati in modo

più o meno esplicito agli eventi e ai personaggi del romanzo, più che chiarire quale sia la morale della favola, o una parte di essa, introducono un livello di riflessione filosofico-religiosa sviluppato attorno ai temi dell'opera. Per esempio, il commento al primo capitolo – «Il nero più nero e il bianco più bianco: nessuna distinzione né distanza dall'originale. Bianche nuvole sconfinite, stilla la rugiada della notte» (Yumeno, 2019, p. 42) – induce a meditare sull'unione degli opposti, mettendo in guardia il lettore sull'impossibilità di distinguere la copia dall'originale. In tal modo, Sogen non si limita a elaborare delle immagini correlate al contenuto del primo capitolo, in cui la Principessa Mirume trova il libro dalla copertina nera intitolato «*Shiraga kozō*» e si appresta a leggerlo alla sua famiglia; egli, piuttosto, introduce al di fuori della storia, fra gli interstizi che separano i vari capitoli e formano parte integrante del paratesto dell'opera, la questione buddhista dell'illusorietà dell'esistenza, ripetuta nei commenti successivi attraverso altre immagini, quali quelle del sogno e del risveglio (p. 50) o del libro vuoto e del *koto* muto (p. 54).

La voce di Sogen, in altre parole, non fornisce, come farebbe il narratore di un *setsuwa* o di una favola, la spiegazione dell'insegnamento da trasmettere per mezzo della narrazione. Essa, piuttosto, suona come la recitazione di una preghiera buddhista, un sutra moderno, composto volutamente in una lingua pseudo-classica, che, per i suoi tanti riferimenti al concetto di vacuità, sembra rifarsi agli insegnamenti del Sutra del Cuore. Perciò, le parole di Sogen che corredano i vari capitoli della storia si pongono come parodia dei commenti didascalici del *setsuwa* o della favola. A conferma del ruolo parodistico della voce di Sogen, interviene la conclusione dell'opera. Nonostante i suoi commenti accompagnino tutto il romanzo, con l'eccezione del capitolo ventuno, la sua voce non si fa più sentire al termine dell'ultimo capitolo. Proprio nel punto in cui il monaco dovrebbe intervenire per proporre una possibile chiave di lettura che illumini sull'insegnamento della favola appena conclusasi, la sua voce svanisce. È come se anche Sogen, eseguendo il comando orale del duca Beniki, fosse rientrato nel suo mondo, rinunciando definitivamente al suo ruolo di finto esegeta.

4. Conclusioni

L'analisi di *Shiraga kozō* focalizzata sull'oralità ha messo in luce come il romanzo sia dominato da una pluralità di voci differenti. Criticando l'idea del romanzo come il frutto di un fallimento strutturale, Yomota Inuhiko (1989, p. 109) lo ha descritto in termini di una «polifonia ben congegnata». In tal senso, l'opera potrebbe essere intesa alla luce del concetto di polifonia, elaborato da Michail Bachtin (2002) come idea cardine alla sua interpretazione della poetica dell'opera di Fëdor Dostoevskij. Per Bachtin, la polifonia di Dostoevskij si fonda sull'unione di due elementi: il primo è di natura compositiva e consiste nell'«unione dei materiali più eterogenei e incomparabili» (p. 26); il secondo è legato alla sfera

dei personaggi e riguarda la «molteplicità di coscienze equipollenti con i loro propri mondi» (p. 13).

Sul piano compositivo, *Shiraga kozō* è polifonico, in quanto contiene al suo interno materiali diversi, solo in apparenza inconciliabili: prosa e poesia, favola e mito e romanzo. La narrazione in prosa è sovente interrotta e arricchita dal canto poetico del pappagallo, che guida e inganna gli altri personaggi, dai versi che danno vita alla cosmogonia del dio della pietra, dalla dolce voce della madre della principessa che, in sogno, le intona una ninnananna. In questo l'opera esprime già con forza il gusto per il pastiche narrativo che Kyūsaku ripeterà in molte opere successive. Ne è un esempio il racconto *Kamikirimushi* (Il longicorno, 1936), in cui la narrativa in prosa funge quasi da cornice a quella in poesia, forma attraverso cui si esprime il disperato verso d'amore che un millenario coleottero indirizza alla sua regina Cleopatra. L'unione di materiali eterogenei si trova anche nei romanzi. Per esempio, in *Inugami hakase* (1931), in cui la voce del narratore-protagonista, raccontando la sua infanzia di bambino cresciuto in una famiglia di artisti di strada nella provincia di Fukuoka, ravviva il regionalismo della storia per mezzo di numerose canzonette popolari sulle quali egli era costretto a ballare. Inoltre, anche in *Dogura magura*, opera centrale nella produzione dell'autore, la narrazione si presenta come una commistione di prosa e poesia, romanzo, cronaca giornalistica e trattato (pseudo)scientifico di tema psicologico.

Tuttavia, se *Shiraga kozō* è polifonico in senso stilistico, non si può dire altrettanto per quel che concerne la sfera dei personaggi. Questo perché le molteplici voci che il romanzo presenta non rimandano necessariamente a delle figure ben definite, a delle coscienze indipendenti e di egual valore, centri di un proprio mondo personale. Le voci del romanzo danno vita a figure che solo a volte permettono di accedere alle coscienze dei personaggi, come nel caso della Principessa Mirume e del suo doppio maligno, la diabolica Mirumo, che attraverso i loro dubbi cercano inutilmente di comprendere gli accadimenti delle loro vite. Ma nel caso di altre figure, come quella del pappagallo rosso e del signorino canuto, l'ingresso alle loro coscienze è impossibile. Se la voce dell'animale funge esclusivamente da guida affabulatrice per gli altri personaggi, quella del signorino canuto è addirittura assente, quasi egli fosse solo una pagina bianca, candida come i suoi capelli, che attende di essere scritta e recitata. Ciò che unisce tutte le voci dell'opera, sia quelle interne alla storia, sia quelle che si muovono nel paratesto, è il potere creativo di toccare direttamente il materiale letterario. Se le voci dei personaggi manipolano le coordinate spazio-temporali del mondo narrativo in cui esse sono calate, quella del monaco Sogen influenza, sebbene inutilmente, l'interpretazione della storia, creando una nuova dimensione ermeneutica. È, dunque, nel potere poetico della voce, intesa anzitutto come strumento narrativo, che si manifesta l'originalità e il valore del romanzo.

Riferimenti bibliografici

- Araki, Hiroyuki (1989). “Otogishū: Yumeno Kyūsaku”. *Yurika*, 21 (1), pp. 176-186.
- Benjamin, Walter (2004). *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, Michail (2002). *Dostoevskij: Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Itō, Riwa (2012). *Musō no shin'en: Yumeno Kyūsaku ron*. Tōkyō: Chūsekisha.
- Itō, Riwa (2014). “Risō no yurikago: Yumeno Kyūsaku no dōwa”. In AA.VV. (a cura di) *Kawade yume mukku bungei bessatsu sōtokushū: Yumeno Kyūsaku*, Tōkyō: Kawade shobō, pp. 188-193.
- Kawasaki, Kenko (2019). “Kaidai: Shiraga kozō”. In Nishihara, Kazumi; Kawasaki, Kenko; Sawada, Yasushi; Taniguchi, Motoi (a cura di). *Teihon Yumeno Kyūsaku zenshū*, vol. 6. Tōkyō: Kokusho kankōkai, pp. 473-478.
- Kazama, Kenji (1992). “Kaisetsu: Kessaku to shite no shippaisaku”. In Yumeno Kyūsaku, *Yumeno Kyūsaku zenshū*, vol. 1. Tōkyō: Chikuma shobō, pp. 505-511.
- Momokawa, Takahito (2004). *Yumeno Kyūsaku: Hōhō toshite no ikai*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- Nishihara, Kazumi (1992). “Kiseru wo kuwaeta Q-sack”. In Nishihara, Kazumi; Kawasaki, Kenko; Higashi, Masao; Hiraoka, Masaaki. “Fukkokuban Shiraga kozō shiori”, pp. 4-6. In Yumeno Kyūsaku, *Shiraga kozō*. Fukuoka: Ashi shobō yūgen kaisha.
- Sagiyama, Ikuko (1990). “*Binzume no jigoku* (L’inferno nelle bottiglie) di Yumeno Kyūsaku”. *Il Giappone*, 30, pp. 109-124.
- Sugiyama, Tatsumaru (1976a). *Waga chichi Yumeno Kyūsaku*. Tōkyō: San’ichi shobō.
- Sugiyama, Tatsumaru (1976b) (a cura di). *Yumeno Kyūsaku no nikki*. Fukuoka: Ashi shobō yūgen kaisha.
- Tada, Shigeharu (2003). *Yumeno Kyūsaku dokuhon*. Fukuoka: Gen shobō.
- Tsurumi, Shunsuke (1989). *Yumeno Kyūsaku: Meikyū no jūnin*. Tōkyō: Riburopōto.
- Yomota, Inuhiko (1989). ““Shiraga kozō’ ron”. *Yurika*, 21 (1), pp. 108-115.
- Yumeno Kyūsaku (2019). “Shiraga kozō”. In Nishihara, Kazumi; Kawasaki, Kenko; Sawada, Yasushi; Taniguchi, Motoi (a cura di). *Teihon Yumeno Kyūsaku zenshū*, vol. 6. Tōkyō: Kokusho kankōkai, pp. 34-158.