

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

I

Direttore

Matilde Mastrangelo

Comitato scientifico

Giorgio Amitrano

Gianluca Coci

Silvana De Maio

Chiara Ghidini

Andrea Maurizi

Maria Teresa Orsi

Ikuko Sagiyama

Virginia Sica

Comitato di redazione

Chiara Ghidini

Luca Milasi

Stefano Romagnoli

COLLANA DI STUDI GIAPPONESI

RICERCHE

La Collana di Studi Giapponesi raccoglie manuali, opere di saggistica e traduzioni con cui diffondere lo studio e la riflessione su diversi aspetti della cultura giapponese di ogni epoca. La Collana si articola in quattro Sezioni (Ricerche, Migaku, Il Ponte, Il Canto). I testi presentati all'interno della Collana sono sottoposti a una procedura anonima di referaggio.

La Sezione Ricerche raccoglie opere collettanee e monografie di studiosi italiani e stranieri specialisti di ambiti disciplinari che coprono la realtà culturale del Giappone antico, moderno e contemporaneo. Il rigore scientifico e la fruibilità delle ricerche raccolte nella Sezione rendono i volumi presentati adatti sia per gli specialisti del settore che per un pubblico di lettori più ampio.

Japan Pop

Parole, immagini, suoni dal Giappone contemporaneo

a cura di Gianluca Coci



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-6002-5

*No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint,
microfilm, microfiche, or any other means, without written permission from
the publisher*

Ist edition: maggio 2013

- 15 *Prefazione*
GIANLUCA COCI

PARTE I
LETTERATURA

- 23 Riorientando Murakami Haruki
REBECCA SUTER
- 43 Come costruire una pila di gattini addormentati...
cercando di non svegliarli
REBECCA SUTER INTERVISTA MURAKAMI HARUKI
- 61 Quattordicenni alla frontiera: *L'esodo nel paese
della speranza* di Murakami Ryū e *Kafka sulla
spiaggia* di Murakami Haruki
SHIMIZU YOSHINORI
- 87 La forza rigeneratrice della musica, del cinema e
delle relazioni interpersonali
SHIMIZU YOSHINORI E GIANLUCA COCI INTERVISTANO
MURAKAMI RYŪ
- 99 Dalla capitale alla metropoli: la letteratura giappo-
nese contemporanea e l'irrealtà del luogo
MICHAEL EMMERICH
- 123 Scrivere è correre, correre è vita
MICHAEL EMMERICH INTERVISTA FURUKAWA HIDEO

- 135 *Flowers of Romance* 2013
NAKAMATA AKIO
- 151 *Il Flower Power* del terzo millennio
NAKAMATA AKIO INTERVISTA ABE KAZUSHIGE
- 159 Tra campi di fragole e simpatia per il diavolo: la letteratura giapponese contemporanea a tempo di rock
GIANLUCA COCI
- 183 Finché Neil Young sarà vivo, il rock non morirà mai
GIANLUCA COCI INTERVISTA MACHIDA KŌ E NAKAHARA MASAYA
- 189 *Silhouettes in black*: l'ombra del giallo nella scrittura femminile del Giappone contemporaneo
PAOLA SCROLAVEZZA
- 209 Donne, scrittura, libertà
PAOLA SCROLAVEZZA INTERVISTA KIRINO NATSUGO

PARTE II
MANGA E ANIME

- 221 Nagai Gō e l'ortodossia robotica. Dall'incorporazione alla possessione meccanica
GIANLUCA DI FRATTA
- 239 La metamorfosi della macchina
GIANLUCA DI FRATTA INTERVISTA NAGAI GŌ

- 245 Una *mangaka* con una missione educativa: Takemiya Keiko
JAQUELINE BERNDT
- 271 Ehi, voi, riuscite a sentire il *Poema del vento e degli alberi?* – Una vita per gli altri: artista, artigiana e insegnante
JAQUELINE BERNDT INTERVISTA TAKEMIYA KEIKO
- 283 L'Italia nei *manga*: specchio identitario e convergenza *mangaesque*
TOSHIO MIYAKE
- 315 Il Rinascimento italiano Made in Japan
TOSHIO MIYAKE INTERVISTA SÖRYŌ FUYUMI
- 323 Scrittura e pensiero nell'opera di Ichiguchi Keiko
MARCELLO GHILARDI
- 341 Essere *mangaka* in Italia
MARCELLO GHILARDI INTERVISTA ICHIGUCHI KEIKO
- 355 Il fenomeno *One Piece*. Le ragioni della popolarità di un *manga/anime* che ha battuto tutti i record
MARCO PELLITTERI
- 367 Un regista all'arrembaggio
MARCO PELLITTERI INTERVISTA SAKAI MUNEHISA

PARTE III
CINEMA

- 375 I registi giapponesi e gli “anni di piombo” – *United Red Army* di Wakamatsu Kōji
YOMOTA INUHIKO
- 399 Nonostante tutto, ho fiducia nei giovani
YOMOTA INUHIKO INTERVISTA WAKAMATSU KŌJI
- 409 Nel paese della *yakuza*: Miike Takashi e il *ninkyō eiga*
DARIO TOMASI
- 435 Il fascino poco discreto della *yakuza*
DARIO TOMASI INTERVISTA MIIKE TAKASHI
- 439 Androidi, ginoidi e ibridismi nel cinema giapponese contemporaneo
MARIA ROBERTA NOVIELLI
- 449 *Mutatis mutandis*
MARIA ROBERTA NOVIELLI INTERVISTA TSUKAMOTO SHIN'YA
- 455 *La lunga strada*: l'ascesa delle registe giapponesi
TOM MES
- 465 Tanada Yuki, una *Japanese Original*
TOM MES INTERVISTA TANADA YUKI
- 473 Quando una donna ricorda, nascosta dietro un vetro – Memoria e amore nel cinema di Koreeda Hirokazu
CLAUDIA BERTOLÈ

- 493 Lo sguardo documentario incontra il cinema di fiction
CLAUDIA BERTOLÈ INTERVISTA KOREEDA HIROKAZU
- 499 Il cinema di Yamashita Nobuhiro: sogni e disagi di giovani *outsider*
GIACOMO CALORIO
- 521 Le stranezze degli altri
GIACOMO CALORIO INTERVISTA YAMASHITA NOBUHIRO

PARTE IV
ARTE, POESIA, TEATRO

- 531 Mori Mariko e le due anime del Neopop giapponese
CLAUDIA D'ANGELO
- 569 Creare *connessioni*. Coniugare gli opposti
CLAUDIA D'ANGELO INTERVISTA MORI MARIKO
- 579 Tanikawa Shuntarō: l'aporia della poesia tra oggetto e ologramma della realtà
LUCA CAPPONCELLI
- 601 Arbitrarietà e autenticità della poesia
LUCA CAPPONCELLI INTERVISTA TANIKAWA SHUNTARŌ
- 617 La donna dai seni strabilianti e le altre storie prodigiose e portentose di Itō Hiromi
LEE FRIEDERICH
- 641 Sessualità e vegetazione, vegetazione e sessualità... e altri esperimenti erotici
LEE FRIEDERICH INTERVISTA ITŌ HIROMI

- 653 I colori proibiti di *Kinjiki* 1959-2009: Ōno Yoshito,
Hijikata Tatsumi e il corpo eretico nel *butō*
KATJA CENTONZE
- 685 La preghiera della lepre di Rimbaud, il mistero di
Akita e la pietra scagliata dal *butō*
KATJA CENTONZE INTERVISTA ŌNO YOSHITO
- 703 Gli Autori

Avvertenza

Per la trascrizione dei termini giapponesi è stato adottato il sistema Hepburn, secondo il quale le vocali sono pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. Si noti inoltre che:

ch è un'affricata come la *c* nell'italiano *cera*

g è sempre velare come in *gatto*

h è sempre aspirata

s è sorda come in *sandalo*

sh è una fricativa come *sc* nell'italiano *scena*

w si pronuncia come una *u* molto rapida

y è consonantico e si pronuncia come la *i* italiana

Il segno diacritico sulle vocali indica l'allungamento delle medesime.

Secondo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome (fanno qui eccezione gli autori giapponesi che scrivono direttamente in lingue europee, quali inglese, francese, italiano ecc.).

Tutti i termini giapponesi, fuorché alcuni di uso comune in italiano, sono resi al maschile.

I riferimenti bibliografici sono posti a margine delle interviste a corredo di ogni singolo saggio.

Prefazione

GIANLUCA COCI

Libri come o simili a questo nascono di solito all'indomani di un convegno, di un ciclo di lezioni o di altri eventi del genere. Viceversa in questo caso è avvenuto, o meglio ci si auspica avvenga l'esatto contrario, un po' come quando un film o un romanzo cominciano dalla fine della storia per poi risalire la corrente da valle a monte. Difatti l'idea alla base di questo progetto ("Japan Contemporary Culture Project" recitava il titolo delle e-mail inviate in diversi angoli del mondo, nella speranza di attrarre un numero significativo di specialisti del settore) prevede una serie di possibili tavole rotonde e conferenze sulla falsariga dei temi affrontati in ciascun saggio, con l'obiettivo massimo di coinvolgere non solo gli studiosi della materia ma anche i suoi protagonisti assoluti: scrittori, registi, poeti, *mangaka*, artisti e uomini di teatro. In altri termini, l'intento è affidare il prologo e lo sviluppo della "vicenda" alla parola scritta, lasciando che sia poi il dibattito verbale a decretare uno o molteplici finali. E per fare in modo che pratica e teoria, primattori e deuteragonisti procedessero di pari passo, a mo' di trait d'union tra le due fasi, si è pensato di porre a corollario di ogni saggio un'intervista.

La materia affrontata in questo volume – la cultura giapponese contemporanea – è a dir poco sfuggente e magmatica. D'altronde parlare di contemporaneità significa inevitabilmente confrontarsi con qualcosa in pieno divenire, vuol dire avventurarsi in un campo minato cosparso di antinomie e discrepanze, un luogo dove non esistono mappe e dove i confini sono ancora labili, se non del tutto inesistenti. La contemporaneità non è un'epoca, e per questo non è possibile approcciarla vivendola da una prospettiva altra, esterna, ossia determinando i limiti en-

tro i quali operare un'analisi in punta di bisturi. Non si può sistematizzare l'implasmabile, non si può pretendere di porre ordine nel bel mezzo di una terra in movimento. Come fare, allora, a districarsi in un contesto temporale incompiuto, pendente, senza correre il rischio di smarrirsi? Viaggiare senza una meta precisa: condurre un'esplorazione e raccogliere testimonianze e voci, seguirle come tracce, per poi confrontarle e collocarle in una mappa semplicemente provvisoria, senza alcuna pretesa di irrevocabilità. Perché solo tale può essere il tentativo di ancoraggio nei confronti di una realtà culturale contemporanea, quella giapponese, che a livello mondiale è certamente tra le più caotiche e multifaccettate, sia in virtù del fattore propriamente storico, sia per effetto di un DNA artistico-intellettuale spesso tendente al transeunte. Operando qui un rapido ma opportuno salto a ritroso nel tempo, va ricordato che il Giappone è stato risucchiato nel vortice della modernità occidentalizzante negli ultimi decenni dell'Ottocento, ed è stato di conseguenza soggetto a un processo di mutazione culturale caratterizzato da ipervelocità e scarso approccio critico. Questa frenesia eccessiva – d'altra parte forse si trattava dell'unico metodo possibile per fronteggiare l'invasione culturale occidentale, nonché per evitare il sopraggiungere di un senso di smarrimento totale e annichilente – ha impedito una giusta e corretta metabolizzazione, basata su un adattamento almeno parziale alla realtà interna, delle correnti artistiche, filosofiche e letterarie straniere. Ciò è avvenuto nel corso della prima metà del Novecento e ha avuto conseguenze rilevanti fino a decenni recenti, provocando un ritardo cronico e soprattutto una sovrapposizione di fenomeni e tendenze culturali. Lo stesso postmodernismo giapponese, che a volte sembra assumere i connotati di una sorta di "supermodernismo" *ante litteram*, nel senso di un fenomeno culturale evidentemente condizionato da eccesso di tempo e spazio (chiamo qui in causa la teoria di Marc Augé sulla *surmodernité*), ha finito col poggiare su basi molto poco solide, scaturite da un'analisi diacronica e per l'appunto acritica da parte di molti studiosi giapponesi nei confronti della cultura occidentale, là dove unico imperativo categorico era sovente di assimilare il più possibile, a discapito di

un'interpretazione esatta delle cose. In parole molto semplici, il futuristico Giappone si è trovato confuso e impreparato (di nuovo) al momento dell'impatto con il postmodernismo: evidentemente il tentativo di allineamento con il mondo d'oltreoceano non si era ancora compiuto. Tuttavia, a conti fatti, questa sua impreparazione è venuta a determinare la cifra stilistica assai peculiare della contemporaneità nipponica, leggasi il suo carattere estremamente multiforme e pressoché inafferrabile: in Occidente, il postmodernismo ha rappresentato per molti versi una reazione spontanea e naturale al modernismo, avvenuta in buona parte attraverso l'esplosione innovativa degli anni Sessanta, mentre in Giappone i due fenomeni non sono da considerarsi forzatamente in antitesi ed è anzi possibile ravvisare elementi costitutivi di entrambi nelle opere di diversi scrittori e artisti degli ultimi decenni.

Tornando al nostro "viaggio esplorativo" nella cultura giapponese contemporanea, viene probabilmente spontaneo chiedersi chi o cosa abbia determinato, proprio adesso, l'emergere del desiderio di condurre un'indagine del genere. Non è difficile intuirlo: questo progetto scaturisce all'indomani del triplo disastro di Fukushima, quando, allo sconcerto iniziale è subentrata una generale fase di riflessione. L'11 marzo 2011 non è una semplice data, è una pietra miliare, un solco profondo che costituisce una linea di demarcazione della contemporaneità giapponese che, al pari dell'11/9 per gli americani, separa "semplicemente" il prima dal dopo, tanto che sempre più spesso si sente parlare di "Era post-11/3". In questo importante e drammatico momento di svolta, ho pensato fosse opportuno compiere una fermata obbligatoria nel territorio della contemporaneità, pensando che adesso più che mai avrebbe avuto senso raccogliere alcune "voci e testimonianze" – naturalmente con l'aiuto imprescindibile di tutti gli studiosi coinvolti – nel tentativo di piantare qualche piccola bandierina in una mappa aleatoria e ancora informe.

Ora, considerando come possibile punto di partenza quel periodo di eccezionale rinnovamento a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta in cui, al termine di un estenuante dopoguerra accompagnata da una crisi d'identità nazionale e individuale sen-

za precedenti, la cultura giapponese si riallinea in qualche modo con il presente, è possibile individuare due grandi fasi abbastanza distinte, supergìù corrispondenti a due grandi blocchi generazionali: una prima onda lunga e travolgente, pressappoco fino agli anni Ottanta, quando, sovente sotto l'influenza delle sottoculture europee e soprattutto americane, le varie arti si allontanano drasticamente dal "prima" e determinano a poco a poco la nascita della peculiare cultura pop nipponica (mi riferisco, tanto per intenderci e citando soprattutto i nomi maggiormente ricorrenti nelle pagine di questo volume, ai vari Murakami Haruki, Murakami Ryū, Takemiya Keiko, Hagio Moto, Nagai Gō, Kitano Takeshi); e una seconda marea tuttora in corso – molto meno rivoluzionaria ma altrettanto massiccia e significativa – in cui, sulla scia dell'ipersviluppo dei media e in particolare dell'avvento del web che tutto rende possibile (nel bene e nel male), il pop è venuto affermandosi diffusamente nel segno del crossover più folle e totale (e qui il riferimento va, sottostando ai medesimi criteri dell'esempio precedente, ai vari Abe Kazushige, Furukawa Hideo, Miike Takashi, Mori Mariko, Murakami Takashi, Oda Ei'ichirō). Il *fil rouge* che tiene legati i saggi di questo volume/progetto va individuato specificatamente nel tentativo di mettere in luce, nelle quattro sezioni in cui è stato suddiviso il lavoro (letteratura; *manga* e *anime*; cinema; arte, poesia e teatro), questi due aspetti, ovvero le due fasi della contemporaneità giapponese, a volte privilegiandone una sola, altre volte puntando a un *excursus* che le includa entrambe. Inutile dire che si tratta di un puro esperimento, per nulla esaustivo e onnicomprensivo, in cui la scelta degli argomenti trattati è in fondo opera pressoché esclusiva dei singoli autori. Un esperimento semplicemente esplorativo, che si spera possa costituire niente più che un punto di partenza, uno dei tanti, accanto a quelli preesistenti e a tutti quelli che verranno.

Al termine di questa breve prefazione, desidero rivolgere i miei più sentiti ringraziamenti a tutti gli autori di questo volume, molti dei quali hanno accettato di seguirmi in questa impresa per lo più alla cieca, spesso dispensandomi preziosi consigli

pur senza conoscere a fondo le coordinate esatte dell'intero progetto e attendendo con estrema pazienza il diradarsi della nebbia. Un grazie di cuore lo rivolgo anche agli scrittori, ai registi e agli artisti – ovvero ai protagonisti assoluti dei nostri studi – che hanno accettato di farsi intervistare, nonostante i numerosissimi impegni, nonché a tutti coloro che hanno funto da fondamentale tramite per raggiungerli: editori, redattori e agenti letterari e cinematografici giapponesi. E come non ringraziare il direttore di questa neonata collana e i colleghi del comitato scientifico e redazionale, senza il sostegno dei quali queste parole scritte non sarebbero mai state tali? Ugualmente, per finire, estendo i miei ringraziamenti ad Aracne editrice e al suo intero staff, per la disponibilità mostrata e per aver creduto in questo progetto.

PARTE I
Letteratura

Riorientando Murakami Haruki

REBECCA SUTER

Murakami Haruki è probabilmente l'autore giapponese più conosciuto e più tradotto della sua generazione. Il suo ultimo romanzo, *1Q84* (2009-2010), milleseicento pagine in tre volumi, è stato un successo immediato: la prima stampa ha registrato il tutto esaurito il giorno stesso in cui è stato distribuito, e i primi due volumi hanno raggiunto il milione di vendite entro un mese. Il romanzo è uno dei testi più complessi e profondi di Murakami; eppure il valore letterario dell'opera stessa non basta a spiegare lo status di culto che il testo e il suo autore hanno raggiunto tra i lettori giapponesi. In Giappone, la popolarità di Murakami è divenuta un fenomeno paragonabile a una forma di *fandom*, un'adorazione che sconfinava nell'ossessione; anche all'estero, questo autore sta conquistando un pubblico entusiasta al di fuori del circolo degli estimatori della letteratura giapponese. Quali sono le cause del “fenomeno Murakami Haruki”?

Nel mio libro, *The Japanization of Modernity: Murakami Haruki Between Japan and the United States*, avevo cercato una risposta a questo interrogativo nella sua appropriazione creativa della cultura nordamericana, paragonabile al fenomeno che Iwabuchi Kōichi (2002) descrive come la “giapponesizzazione” dell'Occidente nella cultura popolare giapponese del dopoguerra. La mia interpretazione era che il fascino di Murakami si fondasse sulla sua capacità di fondere diverse tradizioni culturali, con il duplice effetto di soddisfare il gusto per l'esotico dei lettori giapponesi e offrire loro l'opportunità di prendere le distanze dalla propria cultura. L'evoluzione della carriera di Murakami negli ultimi dieci anni sembra confermare questa interpretazione e allo stesso tempo aprire nuove opportunità di ri-

flessione critica sui concetti di letteratura, interculturalità e globalizzazione. Tali riflessioni saranno l'oggetto di questo saggio.

Il saggio si divide in tre parti. La prima sezione presenta una selezione di interpretazioni critiche dell'opera di Murakami e del suo ruolo sociale nel Giappone contemporaneo, concentrandosi in particolare sulle divergenze tra la critica giapponese e quella nordamericana. Mentre la critica giapponese accusa Murakami di superficialità e mancanza di impegno politico, la critica nordamericana si concentra sulla sua "mancanza di giapponesità". Questi due elementi, apparentemente distinti, svolgono una funzione analoga e parallela nell'opera di Murakami e nella sua autorappresentazione come figura di scrittore cosmopolita. Tali parallelismi sono l'oggetto della seconda sezione, che offre una diversa interpretazione della valenza politica delle operazioni di mediazione culturale che emergono nei testi. L'ultima sezione esamina gli sviluppi più recenti del "fenomeno Murakami Haruki", in particolare la creazione di una "Murakami franchise" che incorpora non solo la sua narrativa ma anche traduzioni, letteratura secondaria e paratesti di vario genere. Tale operazione mette in discussione nozioni convenzionali di autorità e autenticità non solo in Murakami, ma in senso più ampio nella letteratura giapponese contemporanea.

1. Divergenze

In generale, si notano due approcci molto differenti alle opere di Murakami Haruki da parte della critica occidentale, in particolare americana, e giapponese. La maggior parte dei critici giapponesi si concentra sul legame – o mancato legame – dell'autore con il movimento studentesco (*zenkyōtō*) degli anni Sessanta, e sul suo successivo rapporto con la "società capitalista avanzata" (*kōdo shihonshūgi shakai*) degli anni Ottanta. Questo avviene per due motivi. Il primo è che l'attenzione della critica giapponese si rivolge a Murakami per la prima volta negli anni Ottanta, dopo il grande successo di *Noruewei no mori* (Norwegian Wood. Tokyo Blues, 1987), che racconta le vicissi-

tudini di studenti universitari a Tokyo negli anni 1968-70 e vende due milioni di copie nell'edizione *hardcover*. Il secondo è la prevalenza, nel mondo letterario e intellettuale giapponese del dopoguerra, di una visione rigida della *junbungaku* (letteratura pura) come necessariamente politicamente e socialmente impegnata.

I primi romanzi di Murakami, *Kaze no uta o kike* (Ascolta la canzone del vento, 1979), *1973nen no pinbōru* (Pinball, 1973, 1980) e *Hitsuji o meguru bōken* (Nel segno della pecora, 1982), si discostano in modo radicale da questo modello, e generano severe critiche di superficialità e complicità con la società dei consumi. Uno dei principali critici è il premio Nobel Ōe Kenzaburō, che descrive la narrativa di Murakami come la massima espressione della decadenza della letteratura giapponese contemporanea:

il declino della *junbungaku* risulta tanto più evidente se lo mettiamo a confronto con il proliferare di altri tipi di letteratura, per esempio romanzi storici, fantascienza, detective fiction. [...] nella lista dei dieci libri più venduti in Giappone nel 1985 non c'è nemmeno un testo che si possa definire *junbungaku*. In questo contesto, alcuni sostengono che Haruki Murakami, uno scrittore nato dopo la guerra, stia attirando nuovi lettori verso la *junbungaku*. Tuttavia è evidente che Murakami si pone volutamente al di fuori di tale sfera. Non c'è niente che colleghi direttamente Murakami con la letteratura del periodo 1946-1970. Sono convinto che la rinascita della *junbungaku* sia impossibile se non si trova un modo per colmare il divario che esiste tra Murakami e la letteratura pre-1970 (Ōe, 1989, p. 203).

Ancora più gravi sono le accuse di Masao Miyoshi, studioso giapponese che vive e lavora negli Stati Uniti e si è occupato in molte occasioni dei rapporti tra Giappone e America. Miyoshi critica duramente Murakami come esempio di una letteratura connivente con la società capitalistica e con l'idolatria giapponese per la cultura americana. Secondo Miyoshi (1991, p. 234) nel Giappone contemporaneo rimangono vivi tre filoni di letteratura: “autori consapevoli della sterilità della società contemporanea, che essi stessi enfatizzano volutamente, per poter proporre il proprio elitismo e snobismo come alternativa”, rappre-

sentati principalmente appunto da Murakami Haruki; “una linea imbastardita che corre parallela alla prima, da *Nantonaku, kirisutaru* (Simile a cristallo, 1981) di Tanaka Yasuo ai romanzi di Yoshimoto Banana”; e infine scrittori politicamente impegnati come Ōe Kenzaburō, ingiustamente negletti dal pubblico. Il suo giudizio su Murakami Haruki è totalmente negativo: “Murakami è una parodia di Mishima e Ōe. [...] I suoi testi sono estremamente frammentari [...] una lettura facile, un prodotto rivolto al consumo di massa”.

Miyoshi si dichiara preoccupato dal tentativo di Murakami di “invadere” gli Stati Uniti, e al tempo stesso convinto che il pubblico americano non si lascerà abbindolare con la stessa facilità di quello giapponese:

Murakami vende bene e ora vuole espandere il suo mercato agli Stati Uniti. [...] Herbert Mitgang del *New York Times* a quanto pare è rimasto colpito dalla sua statura artistica e intellettuale, e ha scritto due pezzi disinformati e fuorvianti su Murakami per il suo giornale, quasi che gli avessero assegnato il compito di implementare la politica di apertura del mercato editoriale proposta dal governo americano. Sarà interessante vedere la reazione dei lettori americani una volta che i suoi testi saranno immessi sul mercato, anche se ho le mie ragioni per dubitare che Murakami troverà altrettanti acquirenti delle automobili Honda o le videocamere Sony (Miyoshi, 1991, p. 234).

In conclusione, Miyoshi (1991, pp. 237-238) esprime la speranza che vengano un giorno riconosciuti gli sforzi di autori seri come Ōe, che nonostante il disinteresse del pubblico non rinunciano al proprio impegno intellettuale, politico e morale: «Sono questi gli autori che portano la luce negli anni Novanta e oltre [...]. Se c'è qualcuno oggi in Giappone che merita attenzione critica, quello è Ōe Kenzaburō». Nonostante parli da accademico americano, Miyoshi dà voce a quella parte della critica giapponese che vede in Murakami Haruki l'anti-Ōe, il portatore di una letteratura del disimpegno sociale nemica dell'ideale di *junbungaku* del dopoguerra.

L'atteggiamento della critica giapponese cambia alla fine degli anni Novanta, dopo la pubblicazione di *Nejimakidori ku-*

ronikuru (L'uccello che girava le viti del mondo, 1995). Yoshida Haruo in *Murakami Haruki tenkai suru* (Murakami Haruki cambia, 1998) loda il nuovo impegno sociale dell'autore, che in quel romanzo tratta della seconda guerra mondiale e dell'occupazione giapponese in Manciuria. I successivi romanzi e racconti sono però percepiti dalla maggioranza dei critici come un ritorno alla mancanza di impegno dei testi precedenti, e nel 2001 lo stesso Yoshida, in *Murakami Haruki to Amerika* (Murakami Haruki e l'America) critica *Supūtonikku no koibito* (La ragazza dello Sputnik, 1999), che affronta temi come la mancanza di comunicazione e la solitudine, come un ritorno all'isolamento dalla società tipico dei suoi testi degli anni Ottanta. A proposito della raccolta di racconti *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (Tutti i figli di Dio danzano, 2000), Yoshida nota come la scelta di trattare del terremoto di Kobe del 1995, apparentemente un argomento socialmente rilevante, venga distorta dal fatto che il disastro è sempre un elemento marginale nei racconti, e i personaggi ne fanno esperienza in modo mediato e indiretto. Yoshida ne trae la conclusione che, dopo avere superato il cinismo per arrivare all'impegno politico e sociale, Murakami abbia superato anche l'impegno e sia "tornato indietro" alla scrittura commerciale, individualista e superficiale che caratterizzava le sue prime opere.

Negli anni 2000 il successo internazionale di Murakami ha l'effetto di generare in Giappone una proliferazione di letteratura secondaria di natura più leggera, per esempio guide alla musica contenuta nei suoi romanzi o ricettari dei piatti descritti nei testi, accanto a opere critiche di tipo accademico. Come vedremo nella seconda parte di questo saggio, è in questo periodo che la letteratura critica diventa parte integrante del "fenomeno Murakami" e finisce per partecipare delle stesse dinamiche commerciali, critiche e transculturali.

Negli Stati Uniti troviamo un approccio radicalmente diverso alle opere di questo autore. Murakami emerge sulla scena letteraria americana negli anni Novanta, e recensioni e analisi critiche tendono a concentrarsi sulla sua mancanza di "giapponesità" che sfugge alle aspettative esotizzanti del pubblico occiden-