

Kawabata Yasunari

IL PAESE DELLE NEVI

Traduzione e postfazione di Giorgio Amitrano



Postfazione
di Giorgio Amitrano

Romanzo tra i più celebrati e famosi della letteratura giapponese moderna, *Il paese delle nevi* si presenta come un'opera non solo pienamente compiuta, ma anche dettata da una necessità poetica imperiosa. Lo stile rarefatto, impalpabile, sembra non tradire alcuno sforzo, quasi fosse autogenerato e non il risultato di un serrato confronto dell'autore con la scrittura. Tale impressione tuttavia è ingannevole. Vi è un netto contrasto tra l'aura di ineffabile perfezione che emana dal *Paese delle nevi* e la sua lenta e frammentata gestazione. Pochi libri sono nati da un processo di composizione così elaborato, e la difficoltà di Kawabata di portarlo a compimento, testimoniata anche dalle vicende editoriali, parla di un romanzo maturato quasi contro la volontà del suo autore. Lui stesso ne ha raccontato, in più occasioni, la complicata genesi, riconoscendo il fatto che, per averlo scritto in modo intermittente, pubblicandone stralci su varie riviste prima di arrivare a raccogliermi i testi sparsi in un unico volume, il testo recava alcune incoerenze e imperfezioni.¹

¹ Si veda, per esempio, Kawabata Yasunari, *Yukiguni no tabi* (Viaggio nel paese delle nevi), in Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi, Nakamura Mitsuo (a cura di), *Kawabata Yasunari zenshū* (Opere complete di Kawabata Yasunari), Shinchōsha, Tōkyō 1982, vol. 33, p. 170.

Il paese delle nevi non nacque da un progetto preciso. Come per un'altra opera tra le più famose di Kawabata, *La danzatrice di Izu*, l'ispirazione scaturì, in modo casuale, da un viaggio. Nel giugno del 1934 lo scrittore si era recato per la prima volta a Yuzawa, una piccola località turistica tra le montagne della prefettura di Niigata, e aveva preso alloggio in una locanda. Il posto gli era piaciuto, e nello stesso anno vi tornò ancora due volte, ad agosto e a dicembre. Fu durante la terza visita che il paesaggio, esattamente come nell'incipit del romanzo, «si tinte di bianco», e fu in quella locanda che cominciò a scrivere per la prima volta di quel luogo separato dal mondo e delle figure femminili che lo popolavano. Il testo prodotto per l'occasione rappresentava un debito da pagare alla rivista «Bungei shunjū», alla quale aveva promesso un racconto. La scadenza, con il numero già in lavorazione, incombeva, e Kawabata era insoddisfatto perché avrebbe voluto continuare a scrivere, ma non poteva rimandare oltre la consegna. Così, pur sapendo che gli sarebbero bastati pochi giorni per completarlo come desiderava, dovette a malincuore inviare il manoscritto. Il racconto, dal titolo *Yūgeshiki no kagami* (Specchio di un paesaggio al crepuscolo), apparve sulla rivista nel gennaio del 1935. Ciò che era rimasto fuori trovò spazio in un secondo racconto, che egli scrisse con tale rapidità da riuscire a pubblicarlo nello stesso mese in un'altra rivista, «Kaizō». Già il titolo di questo "sequel", *Shiroi asa no kagami* (Specchio di un bianco mattino), rivela con evidenza la parentela tra i due scritti. Il secondo racconto era germogliato in modo naturale dal primo, ma quella storia appena abbozzata reclamava ancora attenzione. Seguirono altri racconti, pubblicati su riviste diverse: il romanzo cominciava a comporsi in un lento processo di stratificazione. È in questo svilupparsi quasi malgrado l'autore che si manifesta la necessità letteraria più profonda, che non solo ignora

finalità quali il successo di pubblico o il riconoscimento della critica, ma non si propone nemmeno il raggiungimento di un obiettivo. Ciò che preoccupa Kawabata non è ottenere un risultato, ma seguire quella traccia che alternativamente riappare e scompare, senza sapere dove questa ricerca lo porterà. Finalmente, nel 1937, raccoglie i racconti, che ormai erano diventati i capitoli di un'opera unitaria, li sottopone a un'accurata revisione e li pubblica in un volume dal titolo *Il paese delle nevi* (Yukiguni, in giapponese).²

Il libro ottiene un notevole successo, vince un premio letterario e il suo percorso sembra concluso, anche perché Kawabata accetta l'incarico, offertogli dal quotidiano «Tōkyō nichinichi shinbun», di seguire, nelle vesti per lui insolite di scrittore-reporter, una serie di partite tra il grande maestro di *go* Shūsai, giunto alla fine della carriera, e il giovane avversario, il brillante Kitani Minoru. Gli articoli, con numerose modifiche e integrazioni, confluiranno poi nel *Maestro di go*, in cui egli opera una sorta di ibridazione tra romanzo e cronaca giornalistica. È un impegno che lo assorbe per quasi tre anni, e sembra allontanarlo definitivamente dalle atmosfere impalpabili del *Paese delle nevi*, ma lo sguardo prensile e acuminato dello scrittore non ha abbandonato quella storia, e dopo la morte di Shūsai, nel 1940, pubblica un nuovo racconto dal titolo *Setchū kaji* (Incendio nella neve) che si colloca nella scia dei precedenti, e altri tre appariranno negli anni successivi. Kawabata li aggiungerà a quelli già pubblicati in una nuova versione in volume, pubblicata nel 1948.

² Diverse pubblicazioni riportano la dettagliata cronistoria della stesura del *Paese delle nevi*. Cfr. ad esempio Hatori Tetsuya e Hara Zen (a cura di), *Kawabata Yasunari zensakuhin kenkyū jiten* (Dizionario dell'opera completa di Kawabata Yasunari), Bensei shuppan, Tōkyō 1998, pp. 364-367.

Passano gli anni, gli adattamenti teatrali e cinematografici si susseguono, *Il paese delle nevi* è menzionato tra le opere elogiate dall'Accademia di Svezia che nel 1968 gli conferisce il premio Nobel per la letteratura, il primo assegnato a uno scrittore giapponese. Ma i tanti riconoscimenti non bastano a placare il bisogno di Kawabata di rimodellare il romanzo. Gli interventi continuano fino all'edizione definitiva, del 1971. Ma non è ancora tutto: nel suo ultimo anno di vita, che si conclude con il suicidio, riprende il suo dialogo con *Il paese delle nevi*, producendone una versione miniaturizzata nella quale, in una radicale operazione di *découpage*, riduce le dimensioni del romanzo a quelle di uno dei *Racconti in un palmo di mano*, la serie di brevi storie a cui si è dedicato a più riprese nel corso della sua carriera. Il fatto che il manoscritto sia stato trovato tra le sue carte e pubblicato postumo trasmette la sensazione inquietante che il romanzo abbia continuato a esprimere la sua vita anche oltre il confine della morte del suo autore.

Una stesura così lunga e complessa, una popolarità che nel corso di quasi un secolo non ha conosciuto flessioni, un corpus impressionante di studi critici, un numero notevole di trasposizioni – cinematografiche, teatrali, televisive, radiofoniche, fumettistiche – sembrano rappresentare un peso perfino troppo grande per un romanzo dalla fattura così rarefatta da rasentare l'evanescenza. Eppure, sotto una superficie di squisita raffinatezza, il romanzo racchiude temi che toccano questioni reali e profonde, e dalla prima all'ultima pagina vi serpeggia una costante tensione, esatta e rigorosa come quella che conferisce alle corde di uno strumento musicale la perfetta intonazione. *Il paese delle nevi* non esaurisce la sua funzione in una rappresentazione di estenuata bellezza, ma è un romanzo in cui il contenuto si incastra nella forma con precisione millimetrica, producendo una combinazione che inchioda alla pagina. Non è, naturalmente, la suspense

di un thriller, ma alla narrazione è comunque sotteso un mistero, quello della sottile rete di sentimenti che regola i rapporti tra i personaggi.

Poco avviene dal punto di vista della trama: la storia si sviluppa e si consuma nei tre viaggi che il protagonista Shimamura compie in una località termale del Nord del Giappone e nei suoi rapporti con Komako, una giovane geisha che incontra nel suo primo soggiorno presso la cittadina, e che tornerà a trovare nei suoi viaggi successivi. Lo svolgersi delle vicende sarebbe in sé abbastanza lineare, se non fosse che Kawabata lo decostruisce e lo frammenta, con un effetto caleidoscopico in cui le immagini e i fatti si scompongono e ricompongono in forme diverse. Al di là delle schermaglie amorose tra i due protagonisti, e delle apparizioni di un secondo personaggio femminile, Yôko, l'intreccio è minimo, eppure il grado di tensione non si attenua sino alla fine, quando la narrazione subisce un'accelerazione improvvisa, culminando in un finale tanto inatteso quanto drammatico.

Anche se i film e i vari adattamenti hanno enfatizzato l'elemento sentimentale, nel romanzo l'amore esiste più in forma di aspirazione che di desiderio realizzato. Shimamura e Komako sono legati da una forte attrazione reciproca, ma separati da difficoltà oggettive: i due appartengono a classi sociali diverse, lui è sposato e vive nella capitale, lei in una remota cittadina nel Nord del Giappone. Ma ancora di più sul loro rapporto incidono difficoltà soggettive, una soprattutto: la mancanza di passione di lui, che pur sentendosi spinto verso Komako, non riesce a tradurre il proprio desiderio in qualcosa di più profondo e duraturo. Anche il modo in cui Shimamura esercita la sua attività come critico di danza occidentale è sintomatico del suo atteggiamento verso la vita. Egli scrive sull'argomento senza mai avere assistito a uno spettacolo, basando i propri articoli solo su resoconti, foto e testi-

monianze indirette. Desidera amare, senza tuttavia riuscire ad attraversare il muro invisibile che lo separa dalla passione vera. È troppo intelligente per non sapere che è impossibile sperimentare l'amore senza immergersi, ma esporsi senza difesa alla realtà potrebbe abbagliarlo. Komako, con il calore di vita che emana dal suo corpo e dalla sua personalità, ha invece un rapporto diretto con la realtà, e vi aderisce con tutta se stessa, senza esitazioni. Shimamura è consapevole della propria ambiguità e sa di avere assunto con Komako lo stesso atteggiamento che ha nei confronti della danza occidentale. Quando la sente suonare lo *shamisen*, il potere della sua esecuzione è tale da fargli intuire che la donna è innamorata di lui, ma anziché gioirne ne è turbato al punto di provare sgomento. Komako, che possiede per natura la vitalità assente in Shimamura, non può dividerla con lui, ed è destinata a disperderla in una serie ripetitiva di incontri con gli uomini ai quali offre i suoi servizi di geisha. «Spreco di energia» è del resto una formula che ricorre più volte nel romanzo, a indicare le potenzialità inesprese della giovane donna, che si consumano nella logorante routine di una geisha di provincia, ma anche il configurarsi del vuoto esistenziale che incombe su Shimamura e potrebbe finire con inghiottirlo.

Nell'incipit del romanzo, che proietta Shimamura, insieme al treno su cui viaggia, in una dimensione separata dalla sua vita abituale, lo sconfinamento non è solo geografico ma anche metaforico. L'attraversamento della galleria e l'arrivo in un mondo di immacolato bianco suggeriscono una possibilità di accesso per lui a un modo di vivere più libero e completo, a quella vita vera fino ad allora osservata solo di riflesso. Ma Shimamura non coglie l'opportunità, preferendo osservare il muro che lo separa dalla realtà piuttosto che attraversarlo.

Il paese delle nevi non è scritto in prima persona: come

nel *Suono della montagna* e nella *Casa delle belle addormentate*, che completano il trittico dei massimi capolavori di Kawabata, il narratore incalza il protagonista, quasi marcandolo stretto in modo da metterne in luce tutti gli infingimenti e le vanità. Se Shimamura può apparire vittima della propria frigidità emotiva, cogliamo però un ravvivarsi della sua energia nel mettere in atto le proprie capacità di seduttore. Durante il primo incontro con Komako, che è ancora una giovane apprendista geisha, rimane colpito dalla sua freschezza e spontaneità. La simpatia reciproca, non ancora apertamente connotata da sfumature sessuali, è immediata, ma Shimamura gela l'atmosfera quando chiede a Komako di procurargli una geisha disposta a consumare un rapporto fisico con lui. La giovane è colta di sorpresa e si ribella, umiliata dalla richiesta di fargli da intermediaria per procurargli una donna. Eppure il gesto offensivo di Shimamura, spavalda espressione di un gioco di potere maschile, fa scattare in lei, insieme all'indignazione, una dipendenza emotiva dall'uomo conosciuto solo da poco. La tensione erotica che si crea tra i due nasce da questo affronto, brutale nella sua apparente banalità.

Shimamura incontra l'altro personaggio femminile, Yōko, nella prima scena del romanzo. Il treno, che ha appena superato il confine, è fermo a una stazione di scambio quando la giovane donna si sporge dal finestrino accanto a lui per chiamare il capostazione, e chiedergli notizie del fratello che è andato a lavorare in quel remoto scalo ferroviario. A colpire Shimamura è soprattutto la voce, «una voce così bella da infondere malinconia». Vi è qualcosa in lei di poetico, che sembra evocare un mondo ultraterreno. A suscitare tale impressione in Shimamura ha contribuito un episodio avvenuto poche ore prima dell'attraversamento della galleria. Assorto in una specie di rêverie, soprappensiero aveva passato il dito sul finestrino appannato, e lì gli era apparso, nitido, un occhio femmi-

nile, facendolo sussultare. Subito dopo si era reso conto che si trattava solo del riflesso della donna seduta dal lato opposto. In fondo allo specchio scorreva il paesaggio al crepuscolo, e, quando una luce si era accesa tra i monti al centro del volto della ragazza, egli era stato folgorato dalla bellezza della scena. Quest'uomo impermeabile ai sentimenti umani non esita a lasciarsi travolgere da emozioni di natura estetica. Niente nella breve conversazione, su cose di ordine quotidiano, tra la ragazza e il ferroviere lascia presagire la stranezza della sua personalità, che emergerà progressivamente nel corso della narrazione. Anche il suo comportamento premuroso nei confronti di un uomo che viaggia con lei, evidentemente malato, fa pensare a una giovane donna di carattere aperto e generoso. Tuttavia, Shimamura coglie a un tratto in lei «qualcosa di algido», e questa annotazione rapida e quasi distratte preannuncia la natura complessa e umbratile della giovane donna che resterà, sino alla conclusione del romanzo, indecifrabile.

Molto si è dibattuto sul contrasto tra Komako e Yōko, e spesso si è sottolineata la loro polarità: solare l'una e lunare l'altra, estroversa la prima, riservata la seconda. Ma Kawabata non instaura tra i due personaggi un rapporto di antitesi, e la loro presenza nel romanzo è tutt'altro che simmetrica, dato che Komako occupa costantemente la scena, mentre Yōko compare in modo discontinuo. Shimamura si mostra attratto da lei, ma in realtà usa questa presenza attrazione come un'arma per suscitare la gelosia di Komako, stimolandone l'insicurezza. Dietro la finezza intellettuale di Shimamura e la sua profonda sensibilità estetica, ancora una volta vediamo affacciarsi un'espressione di potere maschile: il bisogno di indebolire la donna per possederla con maggiore autorità. In questo romanzo po vero di trama, è qui il vero intreccio, nella geometria immateriale e complessa che regola i sentimenti dei protago-

nisti, una rete che sostiene il peso della narrazione come un'armatura trasparente.

Anche se *Il paese delle nevi* ha inizio in un ambiente chiuso come la vettura di un treno e alcune delle scene tra Shimamura e Komako si svolgono in una stanza d'albergo, gran parte della storia si spiega nella vastità degli spazi della natura. Come nella *Danzatrice di Izu*, i personaggi appaiono minuti nella maestà sinfonica del paesaggio, quasi sempre coperto di neve, in una monocromia che registra solo poche ma importanti eccezioni: la scena in cui Shimamura, dopo avere rinunciato alla donna che aveva reclusa per il proprio piacere, si arrampica sulla montagna, le immagini delle foglie autunnali e la sequenza in cui lui e Komako arrivano in paese dove è scoppiato un incendio.

Nella prima scena, flashback che racconta le fasi iniziali del rapporto tra Shimamura e Komako, la stagione è una primavera disegnata in tinte pastello: due farfalle gialle si levano in volo ai piedi di Shimamura e, unendosi e sciogliendosi, salgono fino a sfumare nel cielo sopra il profilo dei monti; il verde intenso delle criptomerie si riflette carezzevole sul collo di Komako; il sole brilla sul fiume facendolo luccicare e il fogliame, così fitto da nascondere il cielo, assume una sfumatura più intensa.

La scena dell'incendio è quella con cui si conclude il romanzo. La presenza della Via Lattea, con il suo scorrere argenteo nel cielo notturno, funge da contrappunto allo svilupparsi del fuoco che si espande nel villaggio, vorace e distruttivo. Epicentro dell'incendio è un deposito di banchi da seta, quella sera pieno di gente perché utilizzato per la proiezione di un film. Una giovane donna è rimasta intrappolata nel vecchio edificio e Shimamura, insieme a Komako mischiato nella folla, la vede precipitare in un movimento rapido, appena una frazione di secondo, che però egli percepisce come anormalmente dilatato, lentissimo, irreali. Una descrizione audacemente antinaturali-

stica in cui rivive il Kawabata del periodo sperimentale, quello in cui aveva adottato tecniche ispirate ai movimenti d'avanguardia europei. A un tratto Shimamura riconosce, in quella bambola disarticolata che sembra «tenere vita e morte sospese», Yōko. In questa concitata sequenza si concentrano diversi enigmi che resteranno senza soluzione. Yōko è caduta accidentalmente, si è gettata per sottrarsi alle fiamme, ha voluto togliersi la vita, è morta davvero? E perché Komako, che accorre verso di lei e la solleva tra le braccia, ripete urlando «Questa ragazza è pazza!»? L'episodio rappresenta l'interruzione di logica più rilevante in un romanzo dominato da ellissi e fratture di significato, come quando nei dialoghi tra Shimamura e Komako le battute sembrano procedere in direzioni diverse, talvolta opposte, quasi a rappresentare l'impossibilità per i due amanti di capirsi e conoscersi. Ma qui accade qualcosa di ancora più eclatante. Komako non si pone in contrasto solo con Shimamura, ma è come se nel prendere tra le braccia Yōko e gridarne la pazzia si staccasse di colpo dalla comunità di cui finora aveva fatto parte, ergendosi in una solitudine che non può essere comunicata a nessuno, condivisa con nessuno. È in tale chiusura enigmatica, che continuerà a «tenere vita e morte sospese» anche oltre la parola "fine", che l'ambiguità di Kawabata si esprime in tutta la sua potenza.

Ambiguità è una parola spesso associata a questo scrittore. Ōe Kenzaburō, il secondo giapponese a essere insignito del premio Nobel per la letteratura (1994), sottolineò tale aspetto, dichiarando che il discorso pronunciato dal suo predecessore, più di venticinque anni prima, era stato «tanto bello quanto ambiguo».³ Ōe prende le mosse da questo riferimento per utilizzare lo stesso termine in

³ Ōe Kenzaburō, *Aimai na Nihon no watashi*, Iwanami, Tōkyō 1995, p. 4.

un'accezione diversa, fortemente polemica nei confronti di una mentalità giapponese ancora incapace di superare l'adesione a vecchi ideali nazionalisti e reazionari, confusa nel gestire la prosperità economica e angosciata nei confronti del futuro. Se Ōe omaggia Kawabata nel modellare il titolo del proprio discorso sul suo,⁴ e ne loda la qualità delle opere, allo stesso tempo mostra con evidenza l'intento di prenderne le distanze, e implicitamente criticare il culto da Kawabata consacrato alla bellezza. Ma l'ambiguità di Kawabata non è un disvalore, anzi, è una virtù da ammirare e tramandare, soprattutto in una fase come quella attuale in cui la letteratura giapponese si impone nel mondo con romanzi ambientati in caffè, ristoranti, librerie, punteggiati da ricette culinarie, descrizioni di cibi e locali caratteristici, e con i gatti come onnipresenti mascotte. Si tratta di storie di autori diversi e con trame di vario tipo, ma tutte accomunate dalla stessa funzione consolatrice, che sembrano rispondere a un diffuso bisogno di guarigione a buon mercato.

Kawabata, nel suo stile ellittico, allusivo, ci restituisce la realtà con la stessa complessità e frammentarietà con cui la percepiamo, non nella sua versione edulcorata e semplificata. Se la sua arte mimetica non ci rassicura e non ci consola, essa raggiunge l'essenza delle cose e dei sentimenti che ci rivela fragili, impermanenti, inaccessibili. Oggi si è in gran parte perso l'esercizio a specchiarsi nella letteratura in questa sua funzione perturbante e si preferi-

4 Il titolo del discorso di Ōe, *Aimai na Nihon no watashi* (L'ambiguità del Giappone ed io), ricalca quello del discorso di Kawabata *Utsukushii Nihon no watashi* (La bellezza del Giappone ed io). Di entrambi i testi esiste una traduzione italiana. La prima, di Cristiana Ceci, è inclusa nel volume Ōe Kenzaburō, *Il figlio dell'imperatore*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 149-162. La seconda, di Maria Teresa Orsi, è inclusa in Kawabata Yasunari, *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Amintano, Mondadori, Milano 2003, pp. 1235-1253.

sce optare per opere che restituiscano una realtà capace di gratificare e, perché no, illudere. *Il paese delle nevi* riporta a una dimensione in cui la bellezza e l'inquietudine sono intimamente connesse. Leggiamo questo rapporto nella descrizione della natura, nell'immagine di ciò che Kawabata, riferendosi al pittore modernista Koga Harue, aveva definito «una indistinta, desolata vastità», lo vediamo nel paesaggio interiore dei protagonisti e anche nel modo in cui essi si dispongono nello spazio, nella loro prossemica. Lo scopriamo attraverso una scrittura di inesorabile fermezza eppure leggera, impalpabile, quasi la perfezione appartenesse a quest'opera per quel decreto divino che poche, rarissime volte, presiede alla nascita di un capolavoro. È un mondo espresso con una sapienza così magistrale da intimidire persino uno scrittore come Mishima, non certo incline alla modestia. In una lettera a Kawabata, suo mentore e maestro, scriveva:

Il paese delle nevi, quante volte l'ho riletto! È un romanzo così grande, così sublime, che nella mia piccolezza non posso che venerarlo da lontano, come il giovane pastore che guardando le cime azzurre delle Alpi all'orizzonte sogna il giorno in cui riuscirà a scalarne la cima più alta.⁵

⁵ Kawabata Yasunari, Mishima Yukio, *Lettere 1945-1970*, a cura di Lydia Origiola, SE, Milano 2002, pp. 18-19.