

*1Q84: metarealtà e postmoderno*

Alessia Giacone

Università Vita-Salute San Raffaele di Milano  
Università degli Studi di Palermo**Il libro**

*1Q84*, ultimo romanzo di Murakami Haruki, sembra esprimere il disagio dell'uomo contemporaneo, che è vittima dello smarrimento dovuto agli orrori delle società e alla perdita di ogni certezza. Trasceso il mondo reale e dunque abbandonato il 1984, l'anno in cui vivono i protagonisti, «1Q84» (dove la Q di *question mark* consente l'insinuarsi surrettizio di un dubbio sempre nuovo), è dunque una «metarealtà»; un distopico viaggio di sola andata, una deriva irreversibile dagli accenti postmoderni. La recensione che presentiamo vorrebbe offrire una chiave di lettura in questa direzione.

**Contatti**

alessiagiacone@gmail.com

– Dimmi una cosa. Fino a che punto *La crisi-  
lide d'aria* è una storia realmente accaduta?  
– Che vuol dire «realmente», – chiese Fukae-  
ri, senza punto interrogativo.  
Tengo non seppa rispondere.

Con le pagine che seguono vorrei presentare *1Q84* di Murakami Haruki, edito da Einaudi a fine 2011, tentando di dimostrare come esso costituisca il culmine della produzione teorica di quest'autore.

Per quanto Murakami abbia già e a più riprese portato avanti un pericoloso gioco d'azzardo con il mondo, accostando abilmente il quotidiano ad elementi paradossali, con *1Q84* ha oltrepassato qualsiasi limite lecito, sciolto ogni aggancio con la realtà.

*1Q84*, in effetti, è il segno di un mondo altro, sostitutosi al primo per cause non chiare. Un mondo in cui nulla è più come dovrebbe perché in cielo, improvvisamente, sono due le lune che illuminano la notte, gettando su cose e persone una luce strana e straniente, popolando le strade di ombre umane e di angoscianti creature prive d'identità che, ciononostante, incarnano una qualche forma di trascendenza. *1Q84* attrae nella sua strana dimensione Aomame e Tengo, i due protagonisti, portandoli a compiere un viaggio; e questo, in senso lato, non è una novità nei romanzi di Murakami. Stavolta, tuttavia, si tratta di un viaggio senza ritorno: simile all'irresistibilità di una calamita, il mondo con due lune è un vortice senza uscita – e, come ogni vortice, una sola è la direzione possibile.

Riassumere oltre settecento pagine di puro estro letterario è impossibile laddove ci si imponga limiti di spazio; il prezzo, tra l'altro, sarebbe un grave torto alla visionaria bellezza che ne permea la scrittura sobria, mai eccessiva, sempre perfettamente modulata sui

contenuti. Come racconta Giorgio Amitrano, traduttore delle opere di Murakami in italiano:

Quando, dopo aver lavorato a lungo a un libro di Murakami, lo vedo stampato in italiano e rilegato, è come se il mondo vasto e labirintico in cui ho vissuto per mesi si fosse rimpicciolito di colpo per entrare nei confini fisici del libro. Mi è successo anche con *1Q84*. Vedendo il volume pubblicato nella bella copertina einaudiana ho avuto la sensazione che il genio, dopo aver scorrazzato in ogni direzione insieme a me, fosse tornato nella lampada e avesse richiuso il coperchio lasciandomi fuori.

Lo scopo che mi ripropongo, non semplice con un autore di simile portata, è quello di offrire un'introduzione al suo ultimo lavoro, inevitabile se si tiene conto causalmente dei romanzi precedenti, sgomentante come solo le cose grandi sanno essere; in esse, con inesplicabile semplicità, l'incanto si fonde al terrore, la nostalgica commozione a uno spaesamento senza perché. Il lettore che si accosta per la prima volta a un libro di Murakami può esser tenuto per mano per due, forse tre pagine. Ma proverà poi l'irresistibile desiderio di procedere solo, fosse anche a patto di perdersi nei dedali tortuosi e per nulla rincuoranti del prosieguito.

Per accostarmi a *1Q84* con tutta la cautela possibile, vorrei gettare un breve sguardo su due dei romanzi che ne hanno preceduto la stesura: *La fine del mondo e il paese delle meraviglie* (1985) e *L'uccello che girava le viti del mondo* (1995). Perfettamente in linea con lo stile murakamiano, qui più che altrove la realtà si fonde alla fantasia in un amalgama perfetto; e proprio tramite il paradosso fantastico l'autore giapponese riesce a rappresentare il complesso intrico dei sentimenti, le psicologie sottili, i mali che affliggono le moderne società e, soprattutto, i turbamenti che attanagliano l'uomo in quanto tale. Si tratta sempre di storie e situazioni in cui le certezze dei protagonisti repentinamente si trovano a crollare: ne *L'uccello che girava le viti del mondo*, ad esempio, un uomo anonimo e privo di ambizioni è costretto ad affrontare la scomparsa del gatto e, poco dopo, della moglie. Il suo piccolo mondo, caratterizzato nei giorni felici insieme alla donna che ama dal verso dello strano uccello giraviti, è perduto; ed emblema della perdita diviene proprio quel curioso, abituale suono che di colpo si tace, lasciando Okada Toru solo con se stesso e con i meandri più profondi e confusi della propria coscienza. Qual è stato l'errore? Cosa ha portato Kumiko, sua moglie, ad andare via?

*La fine del mondo e il paese delle meraviglie* è invece un romanzo (come anche *1Q84*) doppio: il susseguirsi dei capitoli si alterna tra due differenti storie prive, apparentemente, di qualsiasi punto di contatto. Mentre «il paese delle meraviglie» allude, infatti, a una Tokyo pressappoco odierna (così sembrerebbe a un livello superficiale), «la fine del mondo» è un nonluogo fuori da qualsiasi canone spazio-temporale, ai confini di ogni realtà conosciuta. Il protagonista, descritto nel momento dell'arrivo senza, tra l'altro, che *il come e il perché* giunga siano resi espliciti dall'autore, somiglia ad un naufrago; sensazione che si acquisisce quando, come rituale necessario per entrare a far parte di una particolarissima comune, è costretto a separarsi dalla sua ombra.

Già in queste poche righe, come si vede, moltissimi sono i significati sottesi. Merita particolare attenzione, tuttavia, il concetto di *limite*: Murakami lascia che siano elementi concreti ad incarnare lo scarto tra coscienza e mondo, così che il binomio dentro/fuori possa divenire, da astrazione e immobile scrittura, contenuto visivo.

Ne *L'uccello che girava le viti del mondo* questo avviene esplicitamente: Okada Toru, rimasto solo, è costretto a scavare tra mente e ricordi per aprire nuove possibilità a se stesso e alla fragilissima, complessa figura della moglie perduta; a tal proposito, l'emblema della

meditazione è un pozzo prosciugato dal tempo, sperduto nell'incolto giardino di una villa abbandonata e pericolosamente profondo. È un'immagine che, in un certo senso, risulta in aperto contrasto con quelle cui siamo abituati. Il pensiero si coltiva sì in solitudine, ma nella tradizione letteraria e filosofica somiglia a una linea ascendente: un esempio su tutti è di certo costituito dallo Zarathustra di Nietzsche, che nel prologo di *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno* (1883-85) viene descritto nell'atto di abbandonare «il suo paese e il lago natio» per ritirarsi sui monti. La vetta e la difficoltà dell'elevazione realizzano un collegamento pressoché immediato, che non necessita di voli ermeneutici di sorta; per dieci anni Zarathustra gode «del suo spirito e della sua solitudine», ma alla fine, purificato, il suo cuore muta, si gonfia di saggezza. Solo allora, come il sole che tramonta «pieno di ricchezza e vita», può abbandonare il suo eremo e tornare agli uomini (3). Differentemente, i personaggi di Murakami sono ben lontani da qualsiasi elitario retaggio sapienziale. L'autore giapponese sembra voler suggerire che solo nel buio del pozzo – e, per converso, nelle pericolose oscurità della coscienza –, lontano dalle brutture della società, Okada Toru può sperare di trovare qualche risposta. Il movimento non è più, insomma, l'innalzarsi del pensiero, ma l'inabissarsi della (e nella) complessità, non sempre conscia, della psiche.

Più sottile, ma non meno emblematica, è l'allusione ne *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*: nel «paese delle meraviglie» un cybermatico senza nome, messo alle strette da una situazione a dir poco assurda, dovrà accettare di addentrarsi nei sotterranei di una Tokyo non così familiare rischiando un *tête-à-tête* con gli Invisibili, strane creature che, simili a sanguisughe, si cibano delle vittime dei labirintici cunicoli della metropolitana; ne «la fine del mondo» il protagonista, l'uomo-naufrago di cui sopra, anch'esso senza nome, abbandona ciò che è 'fuori' da questa misteriosa città ai confini della realtà conosciuta nel momento stesso in cui, privato della sua ombra, si lascia alle spalle ricordi, emozioni, sentimenti. E d'altronde «la fine del mondo» è attornata da una cinta di mura spesse e invalicabili; non è un caso che l'ombra, un lascito prezioso e pericoloso insieme, venga confinata, per il tempo che le rimane da vivere una volta separata dal corpo, nella capanna del Custode all'ingresso della città. L'uomo senza ombra è l'uomo depauperato dalle specificità essenziali che lo rendono tale; come si vedrà più avanti, è in certo modo un'anticipazione delle *daughters* di *1Q84*.

Il pozzo, i sotterranei e le mura sono tre differenti immagini per il medesimo referente: il confine, non sempre chiaro e anzi estremamente labile, tra il proprio sé e il mondo. Per loro tramite Murakami pare voler suggerire che una catarsi, per l'uomo contemporaneo, non è più possibile; che per comprendere se stesso, posto che ormai «neppure un Dio può più salvarci»,<sup>1</sup> non rimane che abbandonarsi all'enigma non sempre limpido della coscienza, alle sue contraddizioni, persino ai suoi aspetti più torbidi e terrifici.

Queste considerazioni conducono direttamente al cuore di *1Q84*, che di una simile impalcatura simbolica non sembra poter fare a meno. Totalmente estraniato da se stesso, qui l'uomo non è più *ai confini del mondo*, ma *in un altro mondo*.

Come ne *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, in *1Q84* i capitoli alternano punti di vista differenti, ma non è solo questo a renderne polifonica la trama: vi è almeno una terza storia ad intrecciarsi sottilmente alle vicende di Aomame e Tengo, i due protagonisti: quella che Tengo, scrittore esordiente, si trova a riscrivere come *ghost writer*, e che sembra essere il fulcro della realtà che scivola loro tra le dita.

<sup>1</sup> Alludo, *rovesciandolo*, al titolo della nota intervista rilasciata nel 1976 da Martin Heidegger al giornale «Der Spiegel», nella traduzione italiana *Ormai solo un Dio ci può salvare*.

Mentre Tengo viene coinvolto nella frode messa a punto dall'editor Komatsu, che lo convince a dotare il manoscritto de *La crisalide d'aria* di uno stile adeguato, Aomame, per conto di una vecchietta misteriosa, vendica donne che hanno subito abusi dai loro mariti, uccidendoli con un sottilissimo ago rompighiaccio. È una ragione comune – che presto diviene una vera e propria missione – quella che unisce Aomame e l'elegante, ricchissima anziana, conosciutesi per caso presso la palestra dove Aomame lavora; come l'unica amica di Aomame si è suicidata, tempo addietro, non riuscendo più a sopportare la situazione coniugale e le violenze del marito, la vecchia donna ha perduto la figlia per lo stesso motivo. La loro insolita occupazione procede senza particolari intoppi, almeno fin quando ad Aomame non capita il caso di Tsubasa, una bambina di dieci anni stuprata e psicologicamente distrutta proveniente dal Sakigake, setta religiosa dal passato oscuro capeggiata da un individuo chiamato solo «Leader». Prima di giungere al Leader, in apparenza spregevole pedofilo e turpe menzognero, Aomame si trova a dover sciogliere numerosi interrogativi: perché il Sakigake, da comune ispirata a precise ideologie politiche, è divenuto una setta? E chi sono i Little People, l'unica, incomprensibile traccia di risposta fornita da una terrorizzata, taciturna Tsubasa? Ma soprattutto, perché in cielo ci sono due lune? Aomame comprende che qualcosa è cambiato, che l'asse della realtà dev'essersi a un certo punto spostato; piccoli, presaghi dettagli le svelano gradualmente che il mondo non è quello di sempre, ed è così che ribattezza il 1984, l'anno in cui vive, «1Q84»: è la Q di *question mark*, il punto interrogativo. Perché in effetti la domanda più importante diviene proprio quella che ha a che fare con la nuova realtà: è possibile tornare indietro?

Sebbene per motivazioni differenti, nello stesso tempo anche la vita di Tengo va complicandosi in modo irreparabile. La riscrittura de *La crisalide d'aria* lo lacera in un contrasto insanabile: pur riconoscendola come un'azione eticamente scorretta e addirittura illegale, se ne sente visceralmente attratto, di un'attrazione che sfocia in insana inquietudine; lo attraggono i Little People, le minute creature che ammorbano la storia, e lo attrae Fukada Eriko, la diciassettenne che ne è autrice e forse protagonista. Se davvero così stessero le cose, anche Fukada Eriko ('Fukaeri') avrebbe vissuto buona parte della sua vita in una comune, almeno fino al giorno in cui un evento irreali non fosse giunto a sconvolgerla.

Mediante *La crisalide d'aria*, il vero motivo di 1Q84 si nasconde nella parentesi di una metanarrazione. Il lettore viene informato sui contenuti di questa 'storia proibita' a piccole dosi, tramite dettagli che acquisiscono significato nel susseguirsi degli eventi di 1Q84, il macroinsieme che la contiene. Sapientemente, il dispiegamento complessivo, cronologicamente ordinato de *La crisalide d'aria* si ha solo in uno degli ultimi capitoli di 1Q84, quando Aomame, costretta a nascondersi dopo aver ucciso il Leader, ne trova una copia (nella forma definitiva conferita da Tengo, *La crisalide d'aria* è divenuto un best-seller) tra gli scaffali di una casa non sua e lo legge, svelando l'arcano al lettore che a sua volta legge di lei. E questo è quanto scopre, dello stile del romanzo e della realtà che, con il linguaggio semplice di una bambina, vi viene descritta:

La narratrice si limitava a raccontare, seguendo il proprio flusso, le cose che aveva visto. Non capitava mai di pensare: «Ma che cosa sta succedendo adesso?» o «Questo che cosa significa?» Lei continuava ad avanzare, lentamente ma con passo sicuro. E i lettori, prendendo a prestito il suo sguardo, la seguivano con molta naturalezza. Poi, a un tratto, si accorgevano di essere entrati in un altro mondo. In un mondo che *non era il loro*. Un mondo in cui i Little People costruivano crisalidi d'aria. (647)

La protagonista, di giovanissima età, non ha mai vissuto al di fuori di una strana società tra le montagne; la riscrittura di *Tengo* è modellata su espressioni semplici ma estremamente vivide, che con astuzia letteraria ricalcano l'immaginazione fanciullesca.

All'interno della comune domina un biasimo profondo per il mondo 'di fuori':

«Noi viviamo in un'isola solitaria che fluttua nel mare del capitalismo, in una fortezza», dicevano ogni volta che se ne presentava l'occasione. Lei non sapeva cosa fosse il capitalismo (a volte usavano anche la parola «materialismo»). A giudicare dal tono di disprezzo che coglieva nelle parole dei grandi, si era fatta l'idea di qualcosa di perverso, contrario alla natura e alla rettitudine. Alla bambina veniva insegnato che, per quanto possibile, bisognava evitare i contatti con il mondo esterno. (648)

Un giorno, alla bambina viene affidato l'incarico di occuparsi di alcune capre. Presa da incombenze scolastiche, finisce col dimenticarsene e la distrazione le è fatale; la mattina dopo una delle capre, un esemplare cieco e particolarmente anziano, viene trovata morta. Proprio quella capra, per un motivo non rivelato e malgrado vecchiaia e malattia, rivestiva un significato particolare per i membri della comunità. È questa la ragione per cui la protagonista, per punizione, viene confinata per dieci giorni in un vecchio deposito, con la sola compagnia della carcassa e una quantità appena sufficiente di acqua e cibo. Terrorizzata, rannicchiata in un angolo della stanza spoglia, la bambina segue l'alternarsi di buio e luce con un senso di paura crescente: «quando fuori calava il buio, gli occhi della capra riflettevano la luce delle stelle» (651) simili a raggelanti biglie di vetro.

La terza notte accade, infine, qualcosa di strano. La bocca della capra si spalanca e, dal biancore dei suoi denti immobili, sbucano uno dietro l'altro sei piccoli omini.

Dissero di chiamarsi «Little People».

«È come *Biancaneve e i sette nani*», pensò la bambina ricordando la storia che suo padre le leggeva quando era piccola.

– Se ci vuoi in sette, possiamo essere in sette, – disse con voce bassa uno dei Little People. Evidentemente potevano leggerle nel pensiero. E quando la bambina provò a raccontarli, da sei erano diventati sette. Ma non le sembrò poi così straordinario. Quando i Little People erano usciti dalla bocca della capra, le regole del mondo avevano subito uno stravolgimento. Da quel momento in poi tutto era possibile. (651)

I Little People, giunti da un misterioso altrove attraverso il passaggio offerto dalla capra morta, chiedono alla bambina di giocare a «costruire una crisalide d'aria»: estraendo fili sospesi in aria, sarebbero riusciti a creare una 'abitazione' che una volta ultimata, spaccandosi, avrebbe mostrato il suo contenuto. La crisalide diviene sempre più grande, ma è un processo lento; così lento che, a un certo punto, la punizione della bambina volge al termine e lei riprende la sua quotidianità, lontano da quel luogo ai margini della comune e dai Little People. Vinta dalla curiosità e visitata in sogno da queste piccole creature, la bambina decide però di tornare al vecchio deposito; lì, debolmente illuminata, trova la crisalide compiuta, percorsa in verticale da una netta spaccatura oltre la quale, nuda e dormiente, la bambina scopre un'altra sé. Immobile e in apparenza priva di coscienza, almeno per il momento:

– Quella è la tua *daughter*, [...] e tu ti chiamerai *mother*, – disse il Little People dalla voce bassa.

– Sarò divisa in due? – chiese la bambina.

– Nossignora, – disse il Little People dalla voce tenorile. – Non ti dividerai in due. Re-sterai in tutto e per tutto te stessa. Non devi preoccuparti. La *daughter* non è altro che una semplice ombra dell'anima della *mother*. Un'ombra che ha assunto una forma. (657)

Creata per diventare il passaggio dei Little People, la *daughter*, una terrorizzante 'ombra dell'anima', è ormai quasi pronta per aprire gli occhi; quando questo accadrà, rivelano i Little People, in cielo ci saranno due lune. Resa sgomenta dall'insolita profezia la bambina fugge dalla comune, preferendo le insidie dello sconosciuto 'fuori' al preannunciato sdoppiamento, ma è un tentativo che non serve a nulla: qualche giorno dopo c'è davvero un'altra luna a galleggiare nella notte accanto alla prima.

*La crisalide d'aria*, come suggerisce una riflessione di Aomame durante la lettura, ricor- da una fiaba visionaria,

ma vi scorreva, sotterranea e invisibile, una corrente scura. Nell'uso delle parole, essenziale e privo di orpelli, Aomame coglieva quella risonanza sinistra. C'era una malinconia che suggeriva l'avvento di una malattia fatale, capace di divorare dall'interno lo spirito delle persone. E a portare quella malattia erano i Little People, una specie di complesso corale formato da sette componenti. (655)

Murakami sembra volerci dire, tramite i pensieri di Aomame, che i significati complessi e fuggitivi de *La crisalide d'aria* sono la chiave dell'intera vicenda. Le primissime pagine di *1Q84* vedono, infatti, un'Aomame bloccata su un taxi in piena tangenziale che rischia di arrivare in ritardo a un appuntamento di 'lavoro'; seguendo il suggerimento di un taxista che poco convince il lettore, la protagonista s'introdurrà in un cantiere recintato e scenderà una scala d'emergenza pur di abbandonare l'ingorgo. Da lì, una sfilza centellinata di dettagli svelerà ad Aomame ed al lettore che quell'evento, certo strano ma in apparenza insignificante, ha mosso un qualche ingranaggio sbagliato, inducendo il mondo a cambiare. Solo qualche notte dopo Aomame vedrà due lune in cielo; motivo che, come si diceva, è costitutivo de *La crisalide d'aria*.

Anche Tengo, dal canto suo, è già entrato in 1Q84. Entrarvi, tuttavia, non significa immediatamente accorgersene. Persino dopo aver descritto con tanta cura il momento in cui, ne *La crisalide d'aria*, la luna si sdoppia,<sup>2</sup> è solo alla fine della storia che il ragazzo, tra l'altro vicinissimo alla casa in cui Aomame si nasconde, guarda bene il cielo e si accorge che l'immaginazione si è tramutata in realtà.

*1Q84* è la deriva totale di ogni certezza. I due protagonisti, il cui legame è un debole ricordo d'infanzia e un'irraggiungibile chimera, s'inseguono senza mai trovarsi; ma inseguono prima di tutto se stessi, tra passati scomodi e futuri forse impossibili, e soprattutto inseguono una verità non chiara che non arriva e che, probabilmente, *non può* arrivare. Una malinconia struggente si mischia a un senso di smarrimento e impotenza; se perfino un dettaglio banale e ridondante come un cielo stellato può subire simili stravolgimenti, che speranza di comprendere rimane all'uomo, naufrago delle certezze di un tempo e sperduto in un oceano di contenuti che, egualmente possibili, senza distinzione possono avanzare pretesa di verità? D'altronde la *daughter*, come viene descritto altrove (568), è soltanto la «raffigurazione esterna di un concetto»; uno scheletro vuoto, un'ombra che

---

<sup>2</sup> È un passaggio su cui Murakami insiste, quasi certamente non a caso: «Tengo, rifletti su questo» dice a Tengo Komatsu, il suo editor (219) «Se parliamo dei soliti cieli stellati, ogni lettore nella sua vita ne ha visti in abbondanza [...], però, fino a prova contraria, di cieli con due lune non se ne sono visti molti. Se in un romanzo s'introduce una cosa che la totalità dei lettori non ha *mai* visto, è d'obbligo una descrizione il più precisa e dettagliata possibile».

vive, parla e cammina, ma priva di anima. Mediante le *daughters*, i Little People vengono a questo mondo e, simili a un virus radicale, ne scuotono le fondamenta: loro cibo sono le verità di un tempo, ormai frantumate, e il conseguente sconforto dell'uomo. Alla specificità complessa della persona umana, i Little People oppongono un appiattimento radicale: sono vestiti tutti allo stesso modo e hanno la stessa faccia, al punto che «bastava distogliere per un momento gli occhi da loro, ed era impossibile [...] ricordare che tratti avessero» (653).

Come si anticipava, il conflitto dentro/fuori è qui condotto all'estremo: l'uomo fuori dal mondo è anche e prima di tutto fuori di sé. E se la riflessione, nei precedenti romanzi di Murakami, ha giocato un ruolo fondamentale, lasciando trasparire persino nei finali più aperti la luce di una possibilità, *1Q84* esprime uno scetticismo tutto postmoderno sul raggiungimento della verità da parte dell'uomo e sulla legittimità, per usare una nota formula di Jean-François Lyotard, delle «grandi narrazioni». <sup>3</sup> Anche pensando alla possibilità di modelli alternativi rispetto al quadro lyotardiano, <sup>4</sup> il lettore di *1Q84* si trova dinanzi alla parabola di luoghi e tempi sfaldati di certezze, dove nulla poggia su alcunché. Erede della tradizione disforica dell'alta modernità, il romanzo di Murakami è anche un'opera distopica, come il grande romanzo di Orwell che il titolo per nulla velatamente omaggia (in giapponese, la Q e il 9 si pronunciano allo stesso modo, «kyuu»): il nuovo mondo è infatti dominato da una cupezza grave e irriducibile che, simile a una malattia cronica, dilaga irrefrenabilmente. In luogo delle onnipresenti telecamere del *Big Brother*, Murakami introduce le *daughters* e i Little People, ma nella fantasiosa metonimia del nostro autore niente di quei significati va perduto.

Nell'attesa che il prosiegua di quest'autentico capolavoro sia disponibile anche in italiano, ogni speranza di salvezza rimane irretita entro le linee evanescenti di una crisalide (del vivere, del conoscere, del rappresentare); fuggevole come il ricordo di un sogno, impalpabile e incoerente come fumo smosso dal vento, l'*1Q84* di Aomame e Tengo, dopotutto non così dissimile dal nostro mondo, è altresì una scommessa sulla possibilità di costruire con fondamenta leggere. Solo con l'atteso finale sapremo se i piani di Murakami contemplan l'amore come spiaggia di approdo – se, cioè, la ricerca dei protagonisti

<sup>3</sup> Ricordiamo la domanda che anima *La condizione postmoderna*: «Dove può risiedere la legittimità, dopo la fine delle metanarrazioni?» (7). La frantumazione delle verità e la parcellizzazione delle scienze, tutti elementi costitutivi del postmoderno, sono conseguenze dell'ingresso delle società più sviluppate nell'età postindustriale. Che il sapere cambi statuto accade di necessità, come spiega Lyotard: «L'antico principio secondo il quale l'acquisizione del sapere è inscindibile dalla formazione (*Bildung*) dello spirito, e anche della personalità, cade e cadrà sempre più in disuso. Questo rapporto tra la conoscenza ed i suoi fornitori ed utenti tende e tenderà a rivestire la forma di quello che intercorre fra la merce e i suoi produttori e consumatori, vale a dire la forma valore» (12). Il problema della legittimazione della scienza si pone quindi diversamente, e la categoria dominante diviene la «performatività»: «Essa legittima la scienza e il diritto attraverso la loro efficienza, e la seconda attraverso i primi. Si autolegittima apparentemente allo stesso modo di un sistema regolato sull'ottimizzazione delle proprie prestazioni» (86). Della totalità perduta, tuttavia, il filosofo francese non ha nostalgia: benché «il criterio di operatività», divenuto tecnologico e dunque al servizio del potere, non sia «pertinente per giudicare del vero e del giusto», «il sapere postmoderno [...] raffina la nostra sensibilità per le differenze e rafforza la nostra capacità di tollerare l'incommensurabile» (7).

<sup>4</sup> Penso alla «modernità radicalizzata» proposta da Anthony Giddens, nel 1990, in *Le conseguenze della modernità*. Secondo Giddens è ancora possibile vedere l'«io» come qualcosa di più di un punto d'intersezione delle forze – continuamente frammentato e ricomposto, alla stregua di un puzzle, dalla varietà dell'esperienza e dalla frantumazione dell'apparato scientifico di cui parlava Lyotard – a patto che si consideri la modernità non come crudo svuotamento, ma come processo *attivo* di reazioni che implicano insieme perdita e appropriazione.

avrà (lieto) fine – o se, piuttosto, sarà il morbo dei Little People, questi piccoli divoratori dell'animo umano, a vincere, in un trionfo di nostalgia e solitudine.

## Bibliografia

- Amitrano, Giorgio. *Il compito del traduttore. Murakami in italiano*, «Alias», 2011.
- Giddens, Anthony. *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna: Il Mulino, 1994. Traduzione di *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Liotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano: Feltrinelli, 2002. Traduzione di *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- Murakami, Haruki. *1Q84*, Torino: Einaudi, 2011. Traduzione di *1Q84 (ichi-kei-hachi-yon)*, Tokyo: Shinchōsha, 2009.
- Murakami, Haruki. *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*, Torino: Einaudi, 2008. Traduzione di *Sekai no owari to hādoboirudo wandārando*, Tokyo: Shinchōsha, 1985.
- Murakami, Haruki. *L'uccello che girava le viti del mondo*, Torino: Einaudi, 2007. Traduzione di *Nejimaki-dori kuronikuru*, Tokyo: Shinchōsha, 1994-95 (3 voll.).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Milano: Adelphi, 1976, 32ª ediz. Traduzione di *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz: Schmeitzner, 1883-85 (4 voll.).