



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Lingue, culture e società  
Ciclo 24°  
Anno di discussione 2012-13**

***La ricostruzione di una voce  
Hiroshima e Nagasaki nella letteratura giapponese***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-OR/22  
Tesi di Dottorato di Francesco Comotti, matricola 955648**

**Coordinatore del Dottorato**

**Prof. Attilio Andreini**

**Tutore del Dottorando**

**Prof. Luisa Bienati**

## 1. Introduzione

### 1.1. La bomba atomica: il vuoto e il pieno della visione

*Se questa tesi deve parlare di Hiroshima e Nagasaki in letteratura, bisognerà partire da un assunto fondamentale: cioè che l'atomica è radicalmente inconciliabile con l'identità e con l'io; è la cancellazione della singolarità del disastro, dell'individualità dell'esperienza.* Questo pensiero si è fatto strada lungo gli anni della ricerca come una sentenza irrevocabile. Avviare il discorso da una serie di negazioni e dicotomie era necessario a esporre un fatto paradossale: cioè che delle voci narranti di Hiroshima e Nagasaki si sappia ancora molto poco. Un vuoto che si accompagna ad altri vuoti. Si conosce poco la storia delle due città precedente ai bombardamenti. La loro geografia, l'assetto urbanistico, il paesaggio e tutto quel che ne è caratteristico non ha radici nell'immaginario di chi le pensa. Le persone che vi abitavano, con le loro relazioni, i loro dialetti, le loro attività, sembrano non essere mai esistite individualmente, accorpate come sono nella cifra che conteggia i morti approssimandoli al migliaio. Sono tutti vuoti che non potrebbero essere più sintomatici della pienezza che sta al loro opposto. Al versante pieno appartengono, infatti, tanto l'ordigno in se stesso quanto lo sguardo dell'estraneo che osserva la devastazione, protetto dalla distanza nello spazio e nel tempo. Al pieno appartiene la tradizione di pensiero che ha inventato l'atomica, insieme all'ideologia di chi l'atomica ha scelto di usarla. Un versante che si può dire "pieno" soltanto perché si è riempito dell'atomica come evento emblematico, espressione del potere di controllo sulla materia che è stato conquistato attraverso la tecnologia. Le bombe atomiche realmente sganciate sulle altrettanto reali città di Hiroshima e Nagasaki sono state prontamente trasfigurate in entità spettrali, in segni premonitori di una potenziale

fine dell'umanità. Si è interagito con esse, anche quando in buona fede, come scampoli tangibili di una catastrofe imminente, ancora astratta ma futuribile. Così facendo, sia chi ne testimoniava l'esperienza sia chi ne narrava le storie avendo visto, ascoltato, conosciuto, si sono trovati esclusi dal discorso, e quindi dalla rappresentazione immaginata dell'atomica.

L'oblio del testimone e del narratore ha luogo come logica estensione dell'oblio del sopravvissuto: guardando da lontano, non c'è nessuna differenza tra il numero degli uccisi e quello degli scampati, perché la loro conta risponde del doversi e volersi capacitare dell'enormità dell'accaduto agli occhi di chi non c'era. Descrivere un'imponente cascata in termini di dislivello e litri cubi d'acqua sortirebbe lo stesso effetto di stupore e meraviglia. Ma la bomba atomica non solo non consente la molteplicità dei singoli, rendendoli indistinguibili nella massificazione delle morti e dei sopravvissuti. Già prima esistevano mezzi tecnologici per uccidere in gran numero e da lontano, bruciando e disfacendo i corpi oltre ogni riconoscibilità. Quello che contraddistingue l'atomica è la *sua* unitarietà proprio nell'occhio di chi la osserva dall'esterno, desideroso di osservarla. Domina dall'alto la scena indistinta, ricalcando la traiettoria visiva dello spettatore dell'atomica per eccellenza: il pilota dell'Enola Gay. Il suo è lo sguardo poi assunto a prototipo della visione di Hiroshima e Nagasaki immaginata a posteriori. A questo spettatore estraneo e lontano tutto appare in termini unitari. È uno l'ordigno da sganciare, uno lo scoppio, uno il fungo atomico. Le città sono obiettivi puntiformi.

L'immaginario derivante da questa prima ricognizione aerea della prima atomica nella storia a essere lanciata su una città, ha trovato il suo veicolo ideale nella parola "bomba atomica" stessa, e nelle fotografie aeree scattate al fungo atomico. L'epifenomeno invade la visione: il suo gigantismo spettacolare, immortalato nelle immagini fotografiche, ha tracciato l'orizzonte ultimo di chi guarda l'atomica dal futuro, senza rischio. Infatti, la parola "bomba atomica" (o una delle sue abbreviazioni possibili, "bomba" o "atomica") e l'immagine aerea della nube a

forma di fungo, verbalmente l'una e visivamente l'altra, finiscono per riassumere la totalità degli eventi nella mente di coloro che di questi eventi non hanno altra nozione che lo strumento con il quale sono stati causati (l'oggetto-bomba) e la manifestazione macroscopica (la nube) osservata da molto lontano. Un gigantismo semantico che appare già sproporzionato rispetto alla brevità della parola – passibile, oltretutto, d'abbreviazione e riformulazione non solo nella lingua italiana, ma anche in inglese (da “*atomic bomb*” a “*the bomb*”, “*A-bomb*”, “*nuke*”) e in giapponese (da “*genshibakudan*” 原子爆弾 a “*genbaku*” 原爆) – così come sproporzionato è l'impatto iconico delle immagini del fungo atomico scattate dall'Enola Gay. Tanto la parola quanto l'immagine informano soltanto riguardo alla composizione tecnologica dell'ordigno e al fenomeno fisico della materia che risucchiata verso l'alto assume la caratteristica forma a fungo. Eppure, sia nel linguaggio corrente sia nell'immaginario condiviso, si ha l'impressione che la parola dica e l'immagine mostri esaurientemente che cos'è accaduto a Hiroshima e a Nagasaki.

Nome e immagine si sono così trasformati in una pericolosa sineddoche, lasciando precipitare le città e le vittime nel non detto e nell'irrappresentato. Osservando una fotografia del fungo atomico su Hiroshima, non c'è nulla di caratteristico che aiuti a distinguere quella nube da una qualsiasi altra esplosione atomica. L'individuazione è affidata eventualmente alla didascalia o al grado di diffusione raggiunto dall'immagine. Ma la sovrapposizione di un testo descrittivo e la visione reiterata, per quanto garantiscano l'efficacia della funzione iconica dello scatto, non sono in grado di far emergere quello che sta al fondo della nube, a terra. L'icona non *sta per* Hiroshima o Nagasaki: piuttosto le nasconde. A questo si aggiunge il fatto che Hiroshima e Nagasaki sono raramente distinte: o le si cita unite in un binomio, o si dice soltanto “Hiroshima” intendendo per estensione entrambe le città, come fossero equiparabili e interscambiabili: Nagasaki resta la città inespressa, aspecifica, rimossa due volte.

## 1.2. Narrare o calcolare l'atomica?

Se già il solo nominare Hiroshima e Nagasaki implica svariate rimozioni, avere esperienza e narrare di Hiroshima e Nagasaki significa esporsi al rischio di un ennesimo annientamento: quello operato dallo sguardo dello spettatore estraneo. Eppure, narratori e narratrici sono mossi da un'urgenza espressiva difficile da ignorare. Che la narrazione adotti i codici della letteratura in senso stretto (narrativa e poesia) oppure della pittura o del cinema, le opere sono pervase da una forte tensione caratteristica: se da una parte l'artista è mosso dalla volontà di rappresentare lo scoppio dell'atomica nella sua complessità, oggettivamente e veridicamente, dall'altra preme perché questa rappresentazione faccia emergere il suo singolo sguardo su di essa, l'interpretazione individuale del fatto vissuto. Una divergenza non certo nuova, che contraddistingue sotterraneamente tanto la narrazione storiografica e documentaristica quanto quella testimoniale di tutti i tempi. Questa rivendicazione perentoria di *totalità per voce sola* è stata, paradossalmente, messa a tacere in un attimo: la bomba atomica ha cancellato in partenza l'unicità della voce alle orecchie di chi ascolta, e con essa la duplice intenzione autoriale.

Descrittivamente, la sua meccanica e i fenomeni che l'accompagnano distolgono dalla misura umana, e predominano all'attenzione dello spettatore: i numeri e le dimensioni che la caratterizzano appartengono tutti o al molto grande o al molto piccolo, all'incommensurabile rispetto alla percezione. Questi dati, forniti dal calcolo teorico, non possono certo combaciare col racconto dell'atomica vissuta a terra. Eppure, l'attesa di chi vuole sapere di Hiroshima e Nagasaki senza aver visto né tanto meno vissuto la devastazione tende a riconoscerle descritte in cifrari micro- e macroscopici, piuttosto che nelle molteplici sfaccettature delle narrazioni ispirate alle atomiche.

### *1.3. Una letteratura oscurata*

Dopo il terremoto del Tōhoku dell'11 marzo 2011 e il conseguente disastro alla centrale nucleare di Fukushima, alcune case editrici giapponesi hanno colto l'occasione per ristampare opere su Hiroshima e Nagasaki che erano ormai di difficile reperibilità. Certamente, il mero fatto di rendere nuovamente disponibili i testi alla vendita non significa che l'attenzione all'argomento Hiroshima-Nagasaki sia aumentata davvero. Nei programmi scolastici, ad esempio, la penetrazione reale delle voci autoriali su questo tema è minima. Considerando nello specifico la letteratura, nei sessantotto anni che separano Hiroshima e Nagasaki da Fukushima, gli autori e le autrici che scrissero di Hiroshima e Nagasaki sono stati scarsamente considerati in Giappone, poco ristampati e pressoché assenti dai manuali scolastici. Delle loro narrazioni, si è trascurata la capacità di collettivizzare la rappresentazione degli eventi, di stimolare una riflessione civile più ampia rispetto ai racconti testimoniali, che, come echi individuali dell'evento catastrofico, hanno se mai l'effetto di suscitare una commozione catartica nelle coscienze di chi ascolta. Ad eccezione di Hara Tamiki 原民喜, Ibuse Masuji 井伏鱒二 e Ōe Kenzaburō 大江健三郎, molti e soprattutto molte altre restano pressoché sconosciuti (se mai lo sono stati, al di fuori dei confini delle due città), o sono stati dimenticati. A fronte del disinteresse in patria, corroborato dai giudizi negativi con i quali da Tokyo i membri dell'establishment letterario giapponese ne accelerarono la marginalizzazione e l'oblio, anche il mercato editoriale internazionale si è dimostrato poco propenso a investire denaro per tradurle e metterle in commercio. Solo i tre autori sopracitati e pochi altri sono stati tradotti in lingue europee e hanno mantenuto una discreta circolazione editoriale. Di conseguenza, la riflessione in Europa e in America non ha avuto accesso diretto e immediato alle voci testimoniali, tanto meno alle narrazioni letterarie: la bomba atomica è rimasta una sorta di concrezione fotografica della

vertiginosa nientità a cui la nube ha ridotto le due città nell'immaginario mondiale. Due città che prima delle atomiche erano sconosciute, dopo di esse sono diventate inconfondibili. Dalla guerra di Corea in poi, Hiroshima e Nagasaki vennero appiattite sulla generale fobia dell'inverno nucleare e della fine del mondo, che si diffuse nel periodo della Guerra fredda tra Stati Uniti ed ex Unione Sovietica. Divennero toponimi destinati a definire tutt'altro che la propria realtà.

La gravità di una simile divergenza tra il fatto accaduto e quel che se n'è detto non si limita alla rimozione e alla dimenticanza. Infatti, svuotando Hiroshima e Nagasaki delle sue voci si sono rimossi i corpi colpiti dalle radiazioni: sono quei corpi a costituire il vero raccordo tra il dibattito sugli armamenti nucleari e quello sul ricorso al nucleare come fonte d'energia a uso civile. Nonostante il disastro di Černobyl', quello di Fukushima e i molti altri che hanno accompagnato la storia dell'impiego di centrali nucleari nel mondo, ci si è concentrati sulla paura di una catastrofe possibile, di un ipotetico potenziale di annientamento, e non sul fatto che il ricorso al nucleare è stato ed è ancora una *scelta* sintomatica di un'etica ben precisa. Un'etica sviluppatasi in Europa a partire dalla sua tradizione filosofica, che ha trovato compimento nell'elaborazione del modello atomico e nelle successive evoluzioni degli studi sulla materia. La descrizione subatomica della realtà ha coronato in termini scientifici un anelito, culturalmente determinato, al raggiungimento dell'origine, all'individuazione dell'unità minima, al riconoscimento della ragione strutturale di tutte le cose. A una conquista così grandiosa ed epocale non si è accompagnata una preoccupazione a garantirne, eticamente, l'integrità. Il pensiero filosofico e scientifico europeo ha rivelato, nell'atomica che ne è prodotto diretto, una tendenza consapevole alla disintegrazione, rinforzata dal disinteresse per le conseguenze *reali* dei suoi modelli teorici e delle invenzioni che ne sono state ricavate.

In questo senso, Hiroshima e Nagasaki non sono eventi *eccezionali* di una prassi eccidaria limitata al tempo della guerra, rispondente a qualsivoglia ragion di stato.

Sono, ancor di più, eventi culminanti di un processo di sviluppo, strettamente legato ai modelli produttivi risultanti dalle rivoluzioni industriali europee. Perciò i fatti di Hiroshima e Nagasaki travalicano i confini del secondo conflitto mondiale: il completo disinteresse per la salute e la sopravvivenza della popolazione civile così come della preservazione di un ecosistema non solo umano, subordinate alle necessità produttive di nazioni e corporazioni, rendono le bombe atomiche antesignane delle catastrofi industriali e dei disastri alle centrali nucleari tanto quanto dei massacri compiuti in Vietnam con *agent orange* e in Iraq con gas nervino e delle devastazioni dovute ai test nucleari nel Pacifico. È un modello di pensiero a dover essere messo in questione. O, più precisamente, la sua distorsione ai fini del profitto e dell'egemonia politica. Un modello di pensiero che compenetra la maggioranza dei paesi industrializzati. Un modello di pensiero che è accolto, consapevolmente o meno, da singoli individui. Singoli individui che è necessario chiamare in causa, uno per uno, perché si mettano realmente all'ascolto e in dialogo coi singoli individui che hanno esperito *in carne e ossa* le conseguenze di un sistema di pensiero tanto avanzato quanto incredibilmente refrattario alla messa in discussione in termini etici.

#### *1.4. Dall'impersonale al personale: chi è lo spettatore?*

Una volta riconosciuta la rimozione di fondo riguardo a Hiroshima e Nagasaki – cioè che non se ne considerano le rispettive specificità e non se ne conoscono le voci – sarà utile portare esempi di chi negli anni si è costituito spettatore volontario, nel tentativo di conoscere e interpretare gli eventi, pur non vedendoli che da lontano. Va da sé che questo spettatore è stato spesso europeo o americano; che ha sviluppato un interesse per il tema del nucleare; che ha impiegato Hiroshima e Nagasaki, per come è stato possibile riceverle, in un discorso filosofico, etico, poetico più ampio. Solo in rari casi, ne è stato fatto il fulcro di un intero pensiero: è il caso del filosofo

tedesco Günter Anders. Anders fece della militanza antiatomica il tema dominante della sua produzione filosofica così come del suo impegno civile. A lui si devono due opere fondamentali, che hanno contribuito notevolmente ad avvicinare le realtà di Hiroshima e Nagasaki al pubblico dei paesi euroamericani: il diario da lui scritto in occasione della sua visita ai sopravvissuti alle due bombe nelle due città; e la corrispondenza con Claude Robert Eatherly, uno dei piloti a bordo dell'Enola Gay. In un'opera successiva, Anders riporta un aneddoto che è interessante riportare perché significativo del rapporto con l'immagine del fungo atomico di cui si è parlato in precedenza:

[...] nel corso di una conversazione, che doveva servire alla preparazione di una ripresa cinematografica, ancora una volta gli posi, in modo forse troppo diretto, la domanda *quando e in che modo fosse avvenuta la sua "conversione"*. E allora accadde questo: allora lui, l'"orgoglio della nazione", fu sopraffatto e scosso da un pianto spasmodico – e mentre piangeva correva per la stanza su e giù – un attacco che non solo *lui* non riuscì a vincere, ma che anche *io* fui assolutamente incapace di fermare o di calmare [...] Quello che poi mi raccontò era – mi si perdonino queste parole, che qui suonano indebite - "tremendamente interessante" - perché contraddiceva tutte le leggende che correvano su di lui. Egli mi confessò, cioè, *di non aver assolutamente capito* – non solo durante il suo volo di andata, e non solo mentre dava il suo segnale, ma anche nei giorni successivi, non ricordava più per quanto tempo - *"in cosa si era veramente cacciato per davvero"*, *"what I had done"*; e che il vero terrore, l'orrore, il giudizio e il pentimento erano subentrati solo quando aveva ricevuto le prime *foto* della distruzione della città e dei cadaveri carbonizzati galleggianti nell'acqua.<sup>1</sup>

Anders espone un problema fondamentale della possibilità di conoscere gli avvenimenti in un'era dominata dall'immagine a distanza: il filtro fotografico o cinematografico fa capire davvero, realizza l'esperienza dello sguardo indiretto. Tuttavia, al contempo, si fa simulacro e distoglie dall'esperienza in prima persona dello sguardo. Appiattisce la realtà sul riflesso di uno specchio. Uno specchio, peraltro, difficilmente in grado di lasciare spazio ai veri protagonisti dei

bombardamenti atomici, ovvero i cittadini di Hiroshima e Nagasaki.

Le bombe atomiche sono anche emerse nell'opera di scrittori di tutto il mondo, come momenti di confronto sul senso dello scrivere e l'attesa etica di cui la scrittura si fa carico. Elias Canetti, ad esempio, vede nell'atomica la più terribile nemesis del suo progetto di lotta alla morte. Nei quaderni d'appunti scrive così:

La materia è spezzata, il sogno dell'immortalità infranto, ed eravamo sul punto di renderlo realtà.

[...] La distruzione certa della propria origine divina, penetra fin nel midollo delle cose, e il creatore schiaccia, insieme all'argilla, la sua stessa mano plasmatrice. Sussistenza! Sussistenza! Indegna parola! Gli alberi erano la più saggia forma di vita e cadono con noi predoni di atomi.

Se sopravviviamo, ben altro importerà. Ma il pensiero che forse non sopravviveremo è insopportabile. Ogni sicurezza proveniva dall'eternità. Senza di essa, senza questo splendido senso di una qualche durata, anche se magari non della propria, tutto è insulso e inutile.

[...] Detronizzazione del sole, l'ultimo mito valido è distrutto. La terra è divenuta maggiorenne; ora che conta solo su di sé, cosa sarà capace di fare? Fino adesso fu incontestatamente la figlia del sole, dipendente in modo assoluto da esso, incapace di vita senza di esso, senza di esso perduta. Ma la luce è detronizzata, la bomba atomica è divenuta la misura di ogni cosa.<sup>2</sup>

Elsa Morante, invece, ne prende spunto per rimarcare l'*engagement* che necessariamente motiva e muove lo scrittore, che per l'autrice è sinonimo di poeta, e dare una definizione di arte:

Spero di non essere troppo presuntuosa se credo di avere imparato, attraverso la mia lunga esperienza e il mio lungo lavoro, almeno una cosa: una ovvia, elementare definizione dell'arte (o poesia, che per me vanno intese come sinonimi).

Eccola: l'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e

sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua funzione, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irrealistica, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la realtà (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili). La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. Non si può avariare, né distruggere, e non decade. Nella realtà, la morte non è che un altro movimento della vita. Integrale, la realtà è l'integrità stessa: nel suo movimento multiforme e cangiante, inesauribile - che non si potrà mai finire di esplorarla - la realtà è una, sempre una.<sup>3</sup>

Molti altri scrittori hanno condotto riflessioni sull'atomica in termini simili. E tuttavia, sono rimasti tutti spettatori lontani, abbagliati dal fungo atomico, senza riuscire ad avvicinarsi di più al *suolo* della distruzione, e alle voci che a quella distruzione hanno cercato di contrapporsi.

## 2. Le ragioni della scrittura dopo Hiroshima e Nagasaki

### 2.1. Scrivere, ovvero sottrarre l'atomica

Parlare di letteratura *della* bomba atomica comporta un rischio. Infatti, dire che l'opera partecipa della bomba, dell'evento sovrumano che sono state le due bombe, significa scompaginare la disposizione antropocentrica della letteratura, la centralità della figura umana che, sempre e comunque, prelude e fonda la letteratura. Adottando un tipo di ricezione che fa *derivare* queste opere dalla bomba, si compie il primo passo in una direzione rischiosa: prendere l'atomica a *epistēme* dell'attività letteraria. Conferire al *genbaku* lo status di fondamento rischia di rendere nullo l'impegno artistico e morale degli autori, che proprio attraverso la loro produzione letteraria hanno mirato, più o meno esplicitamente, a contrastare questa tentazione: cioè la tentazione di "epistemologizzare" la bomba atomica.

Certamente, l'espressione di per sé può essere intesa come una relazione puramente tematica tra i suoi due elementi: "letteratura riguardante la bomba atomica". Eppure, la sua rischiosità si manifesta proprio nel più grande pregiudizio che ne è conseguito: ne è stata, infatti, messa più volte in discussione la validità artistica, fino a criticarne duramente la "pretesa" di artisticità. In un attacco a distanza condotto da Nakagami Kenji 中上健次 e Karatani Kōjin 柄谷行人 all'autrice di Nagasaki Hayashi Kyōko 林京子, ci si è spinti fino all'accusa di "fascismo letterario" e "feticismo": di questo sarebbe sintomo la rivendicazione implicita nell'opera di Hayashi che tutto ciò che riguarda la bomba atomica sia automaticamente letteratura.<sup>4</sup> Così, l'autorialità stessa dello scrittore viene messa fortemente in dubbio; anche laddove la si accetti, è ridotta a mera conseguenza dell'essere sopravvissuti alla bomba. La bomba si tramuta in origine essenziale

dell'attività letteraria degli scrittori, e sfera d'azione totalizzante che li costringe tutti entro i suoi limiti. A questa radicale riduzione sotto il segno dell'atomica delle opere segue quasi naturalmente un ridimensionamento qualitativo: il *genbaku bungaku* 原爆文学 diventa sottogenere del *sensō bungaku* 戦争文学, la letteratura di guerra, e/o una forma di letteratura testimoniale, *shōgen bungaku* 証言文学 o documentaria, *kiroku bungaku* 記録文学. Una forma artistica costitutivamente in subordine ad altro perché confusa nelle forme e nelle istanze, disomogenea, priva di uno statuto. Insomma, un'arte originariamente dubbia.

Il *genbaku bungaku*, quindi, è stato spesso estradato con leggerezza in territori letterari preesistenti nonostante la sua varietà e complessità. Con altrettanta frequenza e facilità, è stato preso in considerazione solo a un livello puramente strumentale, in relazione al discorso su guerra, pace e diritti dell'uomo, sorvolando su tutte le implicazioni specifiche al fondo dell'esperienza dell'atomica. Tutto ciò dimostra quanto ancora sfuggente e ineffabile sia questa produzione artistica.

## 2.2. L'esempio di Ōta Yōko: come e perché scrivere dell'atomica?

Per capire meglio dove risiedano le difficoltà di cui parliamo, è utile citare la parabola di un'autrice, Ōta Yōko 大田洋子, tra i primissimi a confrontarsi letterariamente con la bomba atomica. Ōta si trovava a Hiroshima il 6 agosto del 1945 alle otto e un quarto di mattina. Era a casa sua, nel quartiere di Hakushima, con la madre e la sorella, a soli due chilometri dall'epicentro dell'esplosione. La terribile odissea che ne seguì per fuggire dal cuore della devastazione è narrata in *Shikabane no machi* (屍の街 *Città di cadaveri*, 1946). L'opera si apre sull'incubo che perseguita Ōta dopo essere miracolosamente scampata alla bomba: molti di quelli che non erano morti sul colpo o poco dopo per le ustioni e le ferite provocate dalla bomba, cominciavano a manifestare strani e improvvisi sintomi di un male oscuro, che

portava a una morte rapida e atroce.<sup>5</sup> La prima scena vede Ōta, già rifugiata tra le montagne a nord di Hiroshima, che nella sua stanza si controlla ossessivamente ogni centimetro di pelle in cerca delle strane macchie che anticipano l'insorgenza del "male della bomba", il *genbakushō* 原爆症. Pur attanagliata da questa angoscia, nella totale incertezza di sopravvivere nonostante la fuga dal disastro, Ōta sente l'urgenza di mettere in opera la sua esperienza, di assolvere al suo dovere di scrittrice che ha visto. Comincia così a descrivere lo scenario della città nell'immediato dopobomba, le ore trascorse in riva al fiume per non essere arsi vivi dalle fiamme che invadevano la città, e la sua fuga. Infine, torna alla contemporaneità del momento della scrittura: il romanzo si chiude sull'atto stesso della narrazione, insieme alle prime riflessioni di Ōta sul significato che quest'atrocità senza precedenti ha avuto per l'uomo. È quindi all'interno dell'opera stessa che si avvia e si chiude *in fieri* il processo di scrittura, dettato da quello che Ōta chiama "senso d'obbligo", *shimeikan* 使命感. Il gesto narrativo si riproduce in un giro senza fine intorno all'evento catastrofico, circoscrivendolo per la prima volta, assimilandolo. Che Ōta abbia scelto di sottolineare il senso di contemporaneità tra atto della scrittura, suo farsi opera, e sopravvivenza non è casuale: di fronte all'estremo paradosso suggerito nel titolo di una "città" abitata solo da "cadaveri", Ōta accoglie in sé l'imperativo a riportare l'attenzione su un'attività tutta umana come il racconto, che contrasta il debordare della bomba nel mondo umano. La bomba è manifestazione di un'estrema possibilità di annientamento ed estinzione della vita: non la si può definire "disumana", avendola creata a tutti gli effetti l'uomo, ma certamente "abumana", nel senso che la sua coesistenza con l'essere umano è una contraddizione in termini. Al fondo di *Città di cadaveri* sta già questa fondamentale intuizione, e l'opera si pone come il primo tentativo di un contenimento dell'evento sovrumano, di un suo depotenziamento attraverso la parola, l'espressione, la voce dell'uomo. Nell'immediato scenario postatomico, il cammino letterario dell'autore sopravvissuto prende le mosse dall'istintivo ricorso

alla parola: la necessità del raccontare (*kataru koto* 語ること) che deve essere al contempo testimonianza (*shōgen* 証言), tramandamento (*kataritsutae* 語り伝え) e rievocazione (*saigen* 再現).

Tuttavia, il senso del raccontare sprigionatosi in modo così dirimpente in Ōta non si esaurisce a questo livello. Recuperato quel minimo di stabilità necessario a continuare a scrivere, a *Città di cadaveri* fece seguire *Ningen ranru* (人間檻褻 *Rovine di umanità*, 1950). In quest'opera Ōta tenta una narrazione esterna, simulando un (impossibile) sguardo onniscente sulla bomba: seguendo una direttrice contraria a *Città di cadaveri* (che muoveva dal centro della distruzione all'esterno), conduce uno dei personaggi principali da Kanawajima (isola nella baia di Hiroshima) attraverso i quartieri della città fino ad avvicinarsi all'epicentro dell'esplosione. La narrazione prosegue poi a descrivere la miseria e gli stenti del dopobomba nella città attraverso le singole vicende di vari personaggi. Ōta si confronta con la totalità dell'evento, uscendone implicitamente sconfitta, non perché l'opera non sia riuscita: se mai, per l'impossibilità costitutiva di produrre individualmente un'immagine onnicomprensiva del *genbaku*. Come recita il titolo, è un tentativo di recupero delle macerie di un'umanità in rovina, fatta a pezzi dalla guerra prima e dall'atomica poi. L'importanza di *Rovine di umanità* nel percorso artistico di Ōta è comunque enorme: dalla viscerale intradiegesi che caratterizzava le pagine di *Città di cadaveri*, qui al contrario si passa a un'extradiegesi che aspira a inglobare il *genbaku* a tutto tondo, e che, nel palese fallimento di quest'inclusione, manifesta tutte le difficoltà che lo scrivere della bomba implica.

Nel suo terzo romanzo, *Hanningen* (半人間 *Umano a metà*, 1954), Ōta ritorna stilisticamente a una forma narrativa tipicamente giapponese: lo *shishōsetsu* 私小説 o "romanzo dell'io".<sup>6</sup> Il suo alter ego, Oda Atsuko, scrittrice sopravvissuta alla bomba, si fa ricoverare in un ospedale psichiatrico per curare un grave esaurimento nervoso. Nel romanzo la bomba non compare: l'esperienza della malattia mentale si

accompagna alla riflessione sulle motivazioni dello scrivere. In un passaggio cruciale dell'opera, Ōta si pone di fronte alle sole tre scelte rimaste per il futuro: fuga, suicidio o la scrittura di un buon romanzo. Ed è quest'ultima a risaltarle l'unica strada percorribile. È nelle pagine di *Umano a metà* che Ōta accosta più esplicitamente la scrittura (unica attività possibile) al logoramento psicofisico che le causa. La difficoltà non è più solo letteraria: la scrittura è necessaria e fatale al tempo stesso.

Il quarto e ultimo romanzo che Ōta scrisse prima della morte è *Yūnagi no machi to hito to* (夕風の街と人と *La gente e la città della bonaccia serale*, 1958). Sempre attraverso il personaggio di Oda Atsuko, Ōta torna a parlare di Hiroshima, a confrontarsi con la sua gente e con la vita reale dopo la bomba. Con quest'ultimo lavoro si chiude idealmente il cerchio: se consideriamo i titoli delle quattro opere, notiamo che il percorso suggerito parte dal "cadavere", attraverso i "resti" dell'uomo e l'"uomo a metà", per arrivare all'"uomo", alla "gente". Una sequenza assai significativa: pur dibattendosi tra sofferenze psicofisiche e frustrazioni artistiche che la assillarono fino alla morte, il risultato del percorso artistico è il primo tentativo di restaurazione dell'uomo al centro del suo ambiente; una rifondazione della comunità umana oltre il disastro.

Certo, Ōta accusò fin da subito l'insufficienza formale dei mezzi espressivi a sua disposizione. Celebre è il suo rifiuto dell'immagine preconfezionata di inferno buddhista, *jigoku* 地獄, perché incompatibile con l'inaudito, con l'evento senza precedenti. In questo i suoi lettori più critici hanno ravvisato i presupposti di un'aporia: alla dichiarazione che servirebbe un nuovo linguaggio per parlare adeguatamente della bomba, non fa poi seguito nel testo un effettivo lavoro di sperimentazione linguistico-espressiva. Come nota Treat, «all its words are found in the dictionary».<sup>7</sup> L'arte del *genbaku*, così, partecipa della difficoltà testimoniale di tramandare un'immagine veridica dell'evento, a fronte della sua "enormità". Come il testimone, si ritrova a fronteggiare la questione dell'"indicibile" senza però quel

diritto che il sopravvissuto all'esperienza dell'atrocità può rivendicare: il diritto al silenzio. Il conflitto interno alla sua produzione, tra imperativo alla messa in opera e impossibilità finale di tradurre fedelmente il *genbaku*, resta irrisolvibile. Ma è necessario che sia così: lo iato che gli autori frappongono tra chi ha avuto esperienza e chi invece no, sancisce in maniera simbolica l'inavvicinabilità della bomba, garantendo incolumità a chi si presta all'ascolto della testimonianza e del racconto.

È la bomba atomica a essersi instaurata nel mondo, sul mondo, ad averlo irradiato nella sua totalità. È la bomba atomica che minaccia l'inizio di quella che molti vorrebbero suggestivamente chiamare l'"era atomica", il *kaku jidai* 核時代. Che i linguaggi dell'uomo reagiscano, si oppongano alla minaccia di epistemologizzare il *genbaku*, è già di per sé condizione sufficiente ad accordare ai loro veicoli formali lo status di forma espressiva coerente con l'uomo, e di arte in un senso quasi primigenio: l'arte che singolarizza la vita umana, che ne formalizza ogni espressione, in un gesto etico che scongiura l'oltrepassamento del limite tra esistenza e non esistenza, tra umano e non umano.

Chiarito questo fondamentale aspetto della maggior parte delle opere del *genbaku bungaku*, si capisce come non ci sia reale contraddizione tra imperativo al raccontare e impossibilità a farlo completamente. La differenza tra esperienza e non esperienza è la stessa che intercorre tra corpo irradiato e corpo non irradiato. Una differenza potenzialmente fatale che non si può trascurare. Ma è proprio quest'ambiguità, questa parziale alterità del sopravvissuto a porlo in una posizione speciale: con voce carica dell'esperienza dell'estremo, può confrontarsi con la precarietà della condizione dell'uomo dopo la bomba in un modo inaccessibile a chiunque altro e ristabilire con parole potenti il paradigma del suo essere al mondo. In questo senso, Kurihara Sadako 栗原貞子 si riferì alla bomba atomica di Hiroshima come alla sua "esperienza originaria", *gentaiken* 原体験, fonte per lei di una forza radicale, che la spingeva a parlare della realtà (*jissō* 実相) di miseria (*hisan* 悲惨) in cui la bomba aveva precipitato l'uomo, per poter riguadagnare la dignità che spetta

alla vita (*seimei no songen* 生命の尊厳).<sup>8</sup>

### 3. La letteratura della bomba nella relazione tra corpo e voce

Punto di partenza artistico ed esperienziale, dovere testimoniale di raccontare, incomunicabilità dell'evento: questi tre aspetti di natura morale fondano il *corpus* multiforme della letteratura della bomba atomica. Parlare di "*corpus*" ha un significato ulteriore in questo caso: il *genbaku bungaku* è letteratura "incarnata", "carnale", perché si fonda sul corpo propriamente inteso, sull'evidenza della sua alterità. Nel corpo del sopravvissuto alla bomba si manifesta la perdita della certezza della sopravvivenza, quella certezza che evita di precipitare l'uomo in un'eterna autopsia di se stesso. Ōta parla chiaro in apertura a *Città di cadaveri*: con la scena in cui il suo personaggio si controlla ossessivamente la pelle intende sottolineare come il corpo, luogo d'elezione della vita, divenga sospetto e precario, segnato da presagi di morte. Quest'elemento non solo caratterizza la condizione reale del sopravvissuto; allo stesso modo, percorre sotterraneamente tutta la letteratura della bomba. La falsa aporia dell'inesprimibile si risolve qui: il principio di carità che fonda la comunicazione umana e permette la comprensione reciproca del linguaggio continua a funzionare, ma con un margine necessario, imposto a chi non partecipa dell'esperienza. Accettare l'inaccessibilità allo spazio della verità della bomba da cui ci parla l'autore sopravvissuto è un gesto etico: così facendo, chi guarda dal di fuori dell'atrocità lascia che il sopravvissuto si impadronisca completamente del *genbaku*, lo controlli e ristabilisca il primato umano su di esso. Solo in questo senso si può definire il carattere aporetico della lingua che parla dell'atomica: perfettamente intellegibile, eppure scissa al suo interno tra umano che può proferire parola e abumano che può soltanto annientarla.

Ci sono esempi di espressione artistica più estrema, che sembra travalicare il linguaggio verso il suono inarticolato. Un esempio è la poesia di Yamada Kazuko 山田数子 intitolata “Dōkoku” (慟哭 “Lamento”):

Shooji yoo

Yasushi yoo

Shooji yoo

Yasushi yoo

Shooji yooo

Yasushi yooo

Shooji yooo

Yasushi yooo

Shoojii

Shoojii

Shoojiii.<sup>9</sup>

Il testo vuole riprodurre il lamento di una madre straziata dal dolore per la morte dei suoi due figli, di cui invoca disperatamente i nomi. Di fronte a una scrittura del genere, si vede bene fino a che punto può radicalizzarsi la centralità fonetica della parola, tanto da rendere superflua la traduzione: una traslitterazione fedele è sufficiente.<sup>10</sup> Ma è davvero necessario parlare di invenzione linguistica?

Qui si suggerisce più esplicitamente che altrove non la riforma del linguaggio dell'uomo, che non può essere cambiato finché si vuole preservarne l'intrinseca umanità. La novità è già lì insieme al testimone: la voce di chi sopravvive e parla, infatti, manifesta una nuova qualità, che chiarisce alla radice l'unicità dell'espressione legata alla letteratura della bomba. Pensando nei termini della classica diade della comunicazione, la polarità dell'emittente (il testimone), cioè di colui che dà voce, esce dall'esperienza dell'estremo enormemente magnetizzata e

quindi potenziata. L'istinto a confrontare e contrastare l'atrocità conferisce allo spettro assertivo della voce testimoniale un'incisività e un'efficacia inaudite, che coesistono con l'inesprimibile (il quale a sua volta deve rimanere tale). Partendo da questo presupposto, l'autore che instaura la "nuova voce" all'interno della letteratura sceglie di imbrigliarne la potenza e articolarla secondo la struttura formalmente ordinata e connotata dell'opera letteraria. L'opera diventa il luogo della voce che è corpo, presenza umana che nega radicalmente la realtà del *genbaku*, e, così facendo, impedisce il debordare dell'atrocità nel mondo della sopravvivenza.

Un'analogia con questa stessa contraddizione apparente tra detto e (in)dicibile, da risolvere nella nuova voce-corpo, la si può rintracciare nella critica di Primo Levi a Paul Celan. Levi rimproverava all'autore di *Todesfuge* la sua oscurità poetica, la chiusura al mondo pur nell'inevitabile continuità del legame espressivo con esso<sup>11</sup>. Eppure la coscienza artistica e testimoniale di Celan dimostra il superamento interno a quella contraddizione: pur essendo conscio che «nessuno / testimonia per il / testimone»,<sup>12</sup> allo stesso tempo sottolinea che la sua poesia è abitata da *Gegenwart und Präsenz*, "imminenza e presenza".<sup>13</sup> Nell'ansia critica di Levi si percepisce un tormento che anche Ōta Yōko ebbe sempre ben chiaro davanti a sé. La forza evocativa che Levi infonde alla sua prosa è commista all'urgenza di scrivere quel che rischia di perdersi coi "sommersi": la consapevolezza di questo rischio gli rende, di conseguenza, inaccettabile l'estrema involuzione verso l'abisso del silenzio mortale che caratterizza l'opera di un altro "salvato" come Celan. Ed è la stessa consapevolezza che Ōta fronteggia quando ha la sensazione di essere l'unica a potere e dovere raccontare l'atomica, quando vede che anche chi sopravvive scompare nella vulnerabilità psicofisica del "dopo".<sup>14</sup> A ben vedere, è comprensibile che voci molto diverse ma animate dalla stessa spinta morale non sempre capiscano le ragioni formali l'una dell'altra; resta però, oltre alla solidarietà dell'impegno comune, la "presenza": il corpo prende la parola. Per questo si può dire che i timori di Levi e Ōta si nutrissero della loro stessa natura, e non fossero esorcizzabili a

prescindere dai risultati del loro operato. Ma la controffensiva dell'arte nata dall'esperienza dell'estremo deve vivere della molteplicità delle sue voci e delle sue forme: in questo modo può opporsi all'atrocità, al suo essere sempre oltre misura che coglie il mondo impreparato. Per questo l'esempio di Celan è utile a comprendere che, anche al fondo del baratro, dove la rarefazione incorporea del discorso prelude alla nullificazione della vita, l'autore è presente e vive dell'urgenza alla comunicazione del segno testimoniale. L'autore è lì, la sua voce-corpo è lì a nervi scoperti, non si cristallizza ma è vivida come fosse emessa nel momento stesso in cui la si legge.

In questo senso, l'autore del *genbaku bungaku* non si limita a fermare la parola sulla pagina. La sua è una *performance*. L'autore performa il racconto della bomba di cui l'unica traccia autentica è il corpo irradiato, il corpo patologico. Quella che qui abbiamo definito "voce-corpo" lo inscena in tutta la sua macroscopica presenza: la narrazione vive del corpo che si fa voce, della presenza che si (d)enuncia alla fruizione.

Solo alla luce di questa riflessione sulla relazione tra corpo e voce è lecito raggruppare gli autori in base al loro "grado di esposizione" alla bomba. Diversamente, si rischia di pensare la bomba come evento non solo originario (cosa che sono spesso gli autori per primi a riconoscere), ma anche normativo, che detta le regole della sopravvivenza, rendendo così tutte le forme di espressione che ne scaturiscono fatti essenzialmente deteriori e secondari. Si rischia, cioè, di perdere l'occasione di rigenerazione che questa letteratura offre al mondo della vita.

### 3.1. Lo sguardo del testimone: Inoue Mitsuharu e Ōba Minako

Ōta, nel poco tempo a sua disposizione, riuscì a suggerire la necessità di un cammino di ritorno dalla necropoli alla comunità viva. A suo tempo fu spesso fraintesa e vittima dei pregiudizi a cui abbiamo accennato: al culmine

dell'exasperazione, arrivò a scrivere in un racconto, *Hanhōrō* (半放浪 *Mezzo vagabondaggio*) quello che per molti è stato il punto di non ritorno: «[...] Fu allora che ebbero luogo i test sulle bombe H nel Pacifico e le cosiddette ceneri della morte invasero Tokyo. “Ben gli sta”, pensai. Che provino pure a crepare uno dopo l'altro, coperti di ceneri mortali dalla testa ai piedi. Forse così verranno scossi abbastanza da riconoscere come l'anima umana debba porsi di fronte all'incertezza del presente».<sup>15</sup> L'acredine e la violenza delle sue parole, insieme alla fama di personaggio pubblico difficile e controverso, compromisero profondamente la ricezione della sua opera. I tempi non erano ancora maturi.

Tuttavia gli spunti che Ōta e altri come lei hanno dato sono stati efficacemente sviluppati da autori di generazioni successive, dai retroscena e percorsi più disparati. Tra questi, due figure assumono un rilievo unico. Ōba Minako 大庭みな子 e Inoue Mitsuharu 井上光晴 non sono propriamente sopravvissuti diretti alla bomba: non sono, cioè, *hibakusha* (被爆者, letteralmente “bombardati”). Ma furono, in modi diversi, testimoni, *mokugekisha* 目撃者 dello scenario di devastazione dell'immediato dopobomba, e quindi occupano una posizione speciale rispetto al *genbaku*: sono autori che hanno visto. Hanno esperito il *genbaku* nello sguardo. Negli ultimi mesi della guerra del Pacifico, Ōba, allora quattordicenne, si trovava a Saijō, un paese a est di Hiroshima. Era stata arruolata nel corpo di mobilitazione studentesca e assegnata a un'industria tessile di forniture militari. Alcuni giorni dopo l'esplosione del 6 agosto, venne mandata con le compagne a prestare soccorso alle vittime nei centri di accoglienza allestiti nelle poche strutture rimaste in piedi in città. Furono quei giorni tra la fine di agosto e l'inizio di settembre trascorsi al cuore della distruzione, che cambiarono la sua vita. Uno dei saggi in cui ne parla più esplicitamente è *Jigoku no haizen* (地獄の配膳 *Apparecchiare all'inferno*):

Dormivamo stipate in una delle aule: il vento soffiava dentro la pioggia. Ogni giorno

preparavamo nel cortile della scuola i tre pasti per i feriti. Accendevamo il fuoco sotto una pentola di ferro grossa come una tinozza da bagno, e cuocevamo la minestra. Ci mettevamo patate e zucca, e aggiungevamo poi il riso. La minestra ribolliva a fuoco lento per ore: alla fine la versavamo nei secchi per distribuirla col mestolo una scodella alla volta, facendoci strada tra i feriti.

Le forme dei superstiti abbandonati sul pavimento, schiacciati uno addosso all'altro, non erano di questo mondo. Le ciglia bruciate via, senza capelli, la pelle scorticata. Innumerevoli mosche e vermi si dibattevano nelle ustioni ulcerate. Un orrore di vivi e morti indistinguibili tra loro.

Quasi tutti gli uomini che se ne stavano accovacciati, sporchi di feci e urina, nemmeno davano fiato alla voce. C'erano anche quelli che di tanto in tanto strillavano cose senza senso, e agitavano all'impazzata le braccia per scacciare le mosche. Molti avevano ormai perso la ragione. Persino i feriti relativamente lievi sembravano mostri striscianti tutt'intorno. Ci insinuavamo tra quei trecento feriti, in silenzio, distribuendo la minestra coi secchi.

[...] Preparare da mangiare all'inferno: ecco che cosa facevo.<sup>16</sup>

Inoue, invece, si recò più volte a Hiroshima e Nagasaki per fare reportage sulle condizioni di estrema miseria e degrado nelle quali i sopravvissuti erano stati costretti nel dopobomba. Per entrambi, l'incontro con la bomba atomica è stato il momento fondante, il *turning point* delle loro esistenze, dopo il quale nulla è stato più lo stesso. Entrambi sono stati grandi scrittori, autori di una letteratura che indaga l'esistenza umana in tutti i suoi aspetti costitutivi: la vita, la morte, la sofferenza, il desiderio e la violenza. E, all'interno delle rispettive produzioni, entrambi hanno una serie di romanzi in cui la bomba atomica è presa esplicitamente a tema ed è affrontata in modo del tutto originale.

Nel caso di Inoue, sono tre le opere in questione: *Te no ie* (手の家 *La casa delle mani*, 1960), *Chi no mure* (地の群れ *Gente della terra*, 1963) e *Ashita* (明日 *Domani*, 1982). Nelle prime due, Inoue accosta le problematiche degli *hibakusha* (i sopravvissuti alla bomba) a quelle dei paria giapponesi, i *burakumin* 部落民.<sup>17</sup>

Nell'ultima, invece, rievoca l'8 agosto 1945, la vigilia della distruzione.

Ōba ha scelto invece di ricorrere a una vera e propria serie letteraria, *sōsho* 叢書 in giapponese, alla maniera di Balzac e Zola:<sup>18</sup> le quattro opere che trattano la bomba atomica, *Funakuimushi* (ふなくい虫 *I foranavi*, 1969), *Urashimasō* (浦島草 *I fiori di Urashima*, 1977), *Ōjo no namida* (王女の涙 *Le lacrime della principessa*, 1987) e *Shichiriko* (七里湖 *Il lago Settemiglia*, pubblicato postumo nel 2007) seguono le vicende di una famiglia dalla complessa genealogia, in cui passione e morte sono strettamente intrecciate. Su tutto aleggia l'ombra della bomba atomica, simbolo ultimo e manifestazione estrema del desiderio umano.

Ovviamente il *genbaku* si dirama all'interno della loro produzione ben oltre queste opere. Ma è qui che viene messo in atto un progetto organico di riconsiderazione e riscrittura della bomba. Tutti e due mostrano una forte aspirazione etica che punta dritto alla mitopoiesi: Hiroshima e Nagasaki devono diventare una nuova mitologia del genere umano. Solo trasformando il racconto del *genbaku* in narrazione mitica è possibile ristabilire la proibizione rituale a quell'annientamento totale della vita che la comparsa dell'atomica presagisce. In questo gesto, Inoue e Ōba tentano di rifondare la forma di vita attraverso il linguaggio che le è proprio, così che l'uomo torni a essere certo della reciproca conformità tra umano e *Lebensform*. Entrambi lavorano di "escrizione": se il corpo nella letteratura degli *hibakusha* assumeva una evidenza ipertrofica sulla pagina, che solo l'amplificazione della voce letteraria poteva arginare, l'arte del testimone oculare, del *mokugekisha*, pur condividendo in parte il dramma del corpo irradiato e segnato dall'atrocità, finisce per "scriverlo".<sup>19</sup> Il corpo, paradigma della vita, viene riportato alla dimensione sostrutturale che gli spetta nell'esistenza umana. Si riduce la sua macroscopia causata dalla violenza estrema, che non consentiva più di darlo per scontato, per certo, come si addice a una forma paradigmatica dell'essere. L'atrocità viene rimessa a se stessa per salvare il corpo: l'attenzione al corpo

testimoniale che si fa voce nella *performance* è quindi cruciale per ristabilire quella normatività mitica, rituale, magica, che la parola deve avere nella comunità umana. Attraverso questo processo, Inoue e Ōba “divorano” il *genbaku*, si fanno nuovi Pantagruelle: lo chiudono in bocca per articolarlo *ex novo* e riproporlo all’umanità come narrazione mitica di se stessa.

Riformulare il mito dell’uomo con la voce-corpo della sopravvivenza significa garantire eterna necessità a un’arte che non espone semplicemente l’atroce, non si limita a ostentarlo. Lo confronta, lo addomestica e infine lo traduce in forme appropriate alla fruizione di chi sopravvive: grazie a questo, si fa possibile evitare il passo al di là verso lo spazio della catastrofe, da cui non si torna incolumi.

#### 4. Inoue Mitsuharu

La produzione che Inoue Mitsuharu ci ha lasciato in eredità è molto vasta. Occupa un'ampia sfera tematica: si parte dalle problematiche etiche e politiche del dopoguerra fino ad arrivare all'indagine serrata della vita umana, specie nelle sue manifestazioni più cupe e disperate. Nel tracciare le coordinate del suo piano d'opera, è indispensabile sottolineare quanto Inoue si immerse in tutto ciò che divenne poi materia per i suoi romanzi, con quanta devozione e abnegazione ci si dedicò. All'attività di romanziere affiancò sempre quella di giornalista e reporter: le due anzi si compenetrano tra loro, si nutrono l'una dell'altra. Senza dubbio, con Inoue siamo di fronte a un intellettuale a tutto tondo, o meglio, "a tutto corpo" (*zenshin sakka* 全身作家):

I romanzieri convenzionali scrivono i romanzi mettendosi davanti i fogli bianchi del loro manoscritto. Nel caso di Inoue, non avviene solo questo: a farsi romanzo sono le parole parlate, tutte e così come sono, come ci fosse sempre un interlocutore a cui rivolgersi. In altri termini, Inoue non scrive romanzi solo con la mano; lo fa con tutto il corpo.<sup>20</sup>

Il suo metodo è percorso da una "fisicità" della voce che innerva la scrittura e colloca Inoue centralmente all'opera come parlante in carne e ossa. Il mero manoscritto da solo non può contenere il gesto di una scrittura così urgente e decisiva per l'uomo: l'opera è sempre accompagnata dalla voce viva dell'autore. In questo senso, anche Inoue performa i suoi romanzi attraverso la voce-corpo: gli è necessaria per trattare con coerenza l'esistenza dell'uomo postatomico, che proprio nel corpo cela una nuova e radicale incertezza della sua stessa sopravvivenza.

Al fine di interrogare questa profonda instabilità, Inoue sceglie di praticare una “letteratura inquisitoria”: un’inquisizione, la sua, che prende le mosse dal senso di “rovina” o *kuzure* 崩れ che permea lo sguardo sull’uomo contemporaneo, specialmente dopo la bomba. Il rischio di vedere la vita umana compromessa per sempre impone alla scrittura di Inoue di avviarsi e dare concretamente conto del pericolo in cui si trova, come primo passo verso un suo ribaltamento in positivo. Per questo lo spazio letterario in cui opera Inoue è stato definito un “purgatorio del presente”, *gendai no rengoku* 現代の煉獄:<sup>21</sup> è la scena su cui ha luogo una nuova inquisizione dell’uomo, necessaria per riscattarlo dalla sua possibile dannazione. La voce narrativa si deve inoltrare nel “vicolo cieco” dell’umanità, per far sì che l’affrancamento e la liberazione siano pensabili:

Scrivere un romanzo è anche l’operazione di pensare in che modo una condizione senza via d’uscita si possa trasformare nel suo opposto. Noi tutti veniamo prima o poi confrontati da situazioni del genere. Per grandi o piccole che siano le differenze, sono situazioni da cui la fuga non è possibile. [...] È giusto pensare che sia di queste condizioni senza scampo che il romanzo si nutre.<sup>22</sup>

Dalla necessità esistenziale che anima questa scrittura deriva la scelta di abbandonare lo *shishōsetsu*, il romanzo dell’io, così compenetrato nella pratica letteraria giapponese. Per poter dare conto al meglio della “rovina” in cui versa l’umanità, Inoue sceglie di andare oltre il suo retaggio autobiografico, di limitare l’esperienza personale al fondo della scena. Dice di aver «dato il cuore in pasto ai cani»: l’autoreferenzialità cede il passo a una narrazione di forte onniscienza e ampia coralità. Da qui nasce l’urgenza con cui Inoue interroga la realtà e che motiva la sua scrittura a tutto corpo, e che non poteva non condurlo faccia a faccia con l’evento che più di tutti sta al fondo del vicolo cieco dell’umanità, ovvero l’atomica.

Il taglio che Inoue decide di dare alla requisitoria dell’uomo postatomico nei suoi romanzi è del tutto originale: sceglie infatti di descrivere la condizione del

sopravvissuto *hibakusha* associandola a quella del tradizionale paria giapponese. Questo fenomeno discriminatorio di “equiparazione” si manifestò realmente nel dopobomba, e aggravò parecchio il degrado, la povertà e l'emarginazione a cui i sopravvissuti furono spesso costretti. Prendendone spunto, Inoue decide di intraprendere il suo percorso narrativo cominciando direttamente dal fulcro della questione: le due bombe sono state eventi “altri” nella storia umana; anzi, il *genbaku* ha rappresentato l’“alterità” per eccellenza. È Inoue stesso a parlare di “alterità” nei termini di *ijōsa* 異常さ, ed è sempre lui a puntualizzare la necessità di riconoscerla. Tuttavia, questa presa di coscienza non è la conclusione, ma il presupposto alla riflessione che deve seguire. Esaurire la trattazione dell'atomica in rapporto all'uomo etichettandola come “discontinuità” storica significherebbe, in primo luogo, ridurla a un punto nullo, quasi irreali, estraneo al mondo umano. Implicherebbe, insomma, un atto di rimozione. Contemporaneamente la rimozione porterebbe con sé una disumanizzazione di tutto ciò che è in qualche modo legato all'atomica, le vittime *in primis*. Alla vittima, già di per sé costretta a sopportare l'eterno ritorno dell'orrore sia nel ricordo sia nel corpo, viene imposta un'estraniamento dalla società umana che non la riconosce più proprio a causa di quell'alterità. Seguendo la tendenza atavica dell'essere umano a emarginare il diverso, considerato elemento destabilizzante per la comunità, si ghettizza il sopravvissuto o lo si induce ad autoghettizzarsi.

Inoue si contrappone sin da subito a questa dinamica. In uno dei suoi reportage sul dopobomba non a Nagasaki ma a Hiroshima, mette l'accento sulla necessità di reintegrare la vittima, di comprenderla e rimetterla in continuità con l'uomo universalmente inteso:

Io voglio condurre una serrata requisitoria sulla realtà delle vittime, come fosse un mio problema personale.

Accogliere nel mio intimo, con chiarezza, l'animo delle vittime. È il primo passo sulla via di un'autentica solidarietà con loro. Mettiamolo subito in chiaro: la bomba atomica non è

caduta soltanto su Hiroshima e Nagasaki. È caduta sulla testa di tutti i giapponesi, è stata lanciata su tutti gli esseri umani a questo mondo. Noi dobbiamo placare completamente le sofferenze fisiche e psichiche delle vittime, facendo appello a tutte le nostre forze. È in questo che i movimenti per l'abolizione delle armi atomiche devono avere la loro ragion d'essere. È una lotta, questa, affinché il pensiero che contempla la bomba atomica non sia più accettabile a nessun costo, e non può che prendere da lì il suo avvio.<sup>23</sup>

L'impegno dunque è per la vittima: la preoccupazione che prima di ogni altra si deve avere è la cura, il "recupero" (*kaifuku* 回復) di chi ha sofferto la catastrofe. Il sopravvissuto ha diritto alla "solidarietà", il *rentai* 連帯, per trarne più sollievo possibile alle sofferenze psicofisiche che lo affliggono. Al fine di ottenere questa "pacificazione" delle vittime, bisogna tentare la comprensione. E questa, per Inoue, passa attraverso uno sforzo se non di immedesimazione (impossibile, da non *hibakusha*), almeno di immaginazione. Una strategia che lui stesso enuncia e colloca alla base della sua scrittura: «[...] La *fiction*, l'invenzione, non è qualcosa che si costruisce e basta. Se mai, inizia a fare passi avanti una volta poste salde basi sui fatti e sulla verità».<sup>24</sup> Lo spazio mediano tra "fatti" (*jijitsu* 事実) e "verità" (*shinjitsu* 眞実) è colmato dal "processo immaginativo" (*sōzō* 想像). Se infatti una reale immedesimazione è impossibile se non a costo di reiterare l'evento catastrofico, nemmeno si deve rinunciare al tentativo di relazionarsi alla realtà della vittima attraverso una "immagine" dell'atrocità. Non farlo vorrebbe dire per noi allontanare la vittima dalla centralità che le spetta nel mondo della vita umana; implicherebbe perdere il valore tautologico dell'equazione vittima = uomo. Inoue invita a immaginare, e stigmatizza al contempo la disumanizzazione a cui la vittima è sottoposta. Per questa ragione non si deve inscenare il dopobomba nell'arte al solo scopo di rappresentare una sopravvivenza disumana, ovvero una vita che fa dell'atomica il suo paradigma. Per Inoue è moralmente inaccettabile e rischioso. Al contrario, nel mettere in opera l'essere umano al limite della sua disumanizzazione,

l'obbiettivo dev'essere il ribaltamento nel contrario, l'affrancamento dalla "schiavitù atomica" in cui l'uomo stesso si è costretto. Potenziale, questo, che Inoue riconosce alla scrittura del romanzo.

La gravità della problematica emerge molto chiaramente dalle opere in questione. Come dicevamo, Inoue basa tutta la sua riflessione sul pericoloso rapporto consequenziale tra alterità dell'evento atomico e sua rimozione attraverso l'emarginazione della vittima. Al fine di darne pienamente conto, sceglie di sottolineare l'eccezionalità di questa forma discriminatoria attraverso il confronto-contrasto con i paria tradizionali, i *burakumin*. In questa forma discriminatoria, fondamentale è il pensiero dell'impurità: nella tradizione giapponese, analogamente alla maggior parte delle culture umane, tutto ciò che ha a che fare con il sangue, la carne, il cadavere è considerato virulento, impuro, pericoloso, e come tale è da escludere dalla comunità. Nel tempo, al pregiudizio antropologico si sono associati meccanismi xenofobi, di rifiuto dello straniero: così è stato nel caso dell'ingresso della cristianità in Giappone nel sedicesimo secolo e la comparsa dei "cristiani nascosti", i *kakure kirishitan* 隠れキリシタン.<sup>25</sup>

Su questa linea, Inoue innesta la problematica del sopravvissuto alla bomba. L'emarginazione dello *hibakusha* richiama le altre forme di discriminazione che hanno avuto luogo nella storia giapponese (anticristiana; dei fuoricasta). E nel richiamarle, si associa a esse. È quando la comunità si trova minacciata da un evento "altro" che questi meccanismi discriminatori riemergono dalla loro latenza culturale, anche se del tutto a sproposito: riconducendo la bomba a questi riferimenti culturali preesistenti, infatti, ci si illude soltanto di contenerne l'alterità assestandola forzatamente all'interno di una forma di pensiero già nota. In realtà, si finisce per instaurare stabilmente la disumanità nel mondo della vita: rifiutare il reintegro del superstite fino a ghettizzarlo equivale soltanto a distogliere lo sguardo dal pericolo, dal cuore della distruzione. Significa illudersi che il *genbaku* possa scomparire imponendo semplicemente alla vittima di essere "assente alla vita", nonostante sia

già scampata alla morte.

Inoue non nasconde, ovviamente, che ciò che contraddistingue il superstite all'atomica, lo *hibakusha*, sia proprio la "malattia della bomba", il *genbakushō*. È a causa di questa patologia sconosciuta alla gente comune che l'emarginazione ha avuto inizio. Una malattia che porta alla morte senza preavviso, in breve tempo, dolorosamente, disfacendo il corpo dall'interno; che aumenta la possibilità di contrarre tumori e leucemie; che rende le donne sterili; che è sospettata di tramandarsi di genitori in figli. Tenendo a mente questo, si capisce come la questione del corpo vada di pari passo a quella dell'alterità. La permanenza dell'atomica nel corpo dello *hibakusha* lo mette a rischio di un'eterna quarantena. Ma Inoue insiste sul motivo dell'emarginazione proprio per scongiurare questa uscita di scena della vittima: è cruciale l'esposizione di un corpo destabilizzato, che si fa così presenza anomala, "mostruosa". È l'unico elemento in grado di rivelare qualcosa di vero, di incontrovertibile sui fatti.

#### 4.1. *La casa delle mani*

La centralità del corpo si nota fin da subito nella prima opera della serie sul *genbaku*: *La casa delle mani*. Il titolo del racconto fa riferimento all'orfanotrofio cattolico del villaggio Kirimaru, dove per lungo tempo gli orfani provenienti da Nagasaki avevano trovato accoglienza. Una volta entrati, venivano destinati alla lavorazione della ceramica (da cui il nome della struttura). Nell'immediato dopoguerra, la Casa aveva ospitato bambini scampati al bombardamento atomico, finché non era stata chiusa.

La storia si svolge su due linee tematiche che si intersecano tra loro: l'arrivo di Wajima Hatsuma sull'isola del villaggio per discutere la riapertura della Casa delle mani; la morte di Ariie Seiko, orfana della Casa delle mani scampata alla bomba di Nagasaki. C'è una relazione diretta tra i due avvenimenti, che si esplicita nel testo

attraverso le parole della gente del villaggio: le orfane uscite dalla Casa delle mani sono sospettate di essere “predestinate” all’infertilità. Si suppone ovviamente che sia per effetto della bomba che non riescono a portare a termine la gravidanza. Questo è senza dubbio il pensiero che domina il giudizio di impurità della gente di fronte al “male ignoto” che le ragazze della Casa delle mani sviluppano. Inoue riporta in epigrafe al racconto le parole di una donna che a tutti gli effetti dà una definizione del “nuovo paria” a cui lo *hibakusha* è ridotto. Attraverso questa voce extraletteraria, mette nero su bianco la sentenza sommaria a cui sono doppiamente soggetti i sopravvissuti alla bomba:

«Le ragazze delle famiglie colpite dal *pikadon*<sup>26</sup> di Nagasaki, anche quando raggiungono l’età da marito, non si riesce a darle in moglie a nessuno. Le orfane venute qui da Nagasaki e tutti gli altri sono dei villaggi “senza sosta”, li chiamano così. Perché? Perché il sangue non gli si ferma mai. Si dice che la gente di quei villaggi è come i paria, e nessuna delle loro donne può sposarsi.» (discorso di una donna del villaggio X, distretto di Nishi Sonogi, prefettura di Nagasaki).<sup>27</sup>

È evidente il tono definitivo, senza appello, che domina il discorso di questa donna: ha l’andamento perentorio di chi enuncia qualcosa di inconfutabile. Riportando queste parole “normative”, Inoue vuole premettere la natura equivoca dell’associazione *hibakusha* – *burakumin*, sopravvissuto – fuoricasta. È da questa confusione tassonomica con l’immaginario del paria, una figura culturale appartenente a tutt’altro ordine di pensiero, che la disumanizzazione ha inizio.

In linea con l’esergo, la narrazione si apre sulla diceria (*uwasabanashi* 噂話)<sup>28</sup> che Ariie Seiko ha continue emorragie. Più precisamente, si dice che il sangue “non si ferma”, è “senza sosta”. Nel breve arco del racconto, si assiste al rapido aggravarsi delle sue condizioni, fino alla morte; la scena conclusiva è la cremazione del suo corpo. A inframezzare la tragica parabola del personaggio di Seiko ci sono le voci degli abitanti del villaggio che, sentita la notizia della riapertura della Casa delle

mani, temono che a seguire venga costruita sull'isola una chiesa sotto la diocesi di Nagasaki. Quello di cui hanno paura è, insomma, la riemersione del *kakure*, della cristianità nascosta, e la sventura che ne conseguirebbe. La cristianità, intesa come trasgressione del culto degli antenati, sarebbe il peccato originale di Seiko e delle orfane come lei. Questa *forma mentis* sospetta ci sia qualcosa che va oltre la relazione causale tra malattia e bombardamento atomico: non esita infatti a bollare la sterilità come destino, *ingō* 因業, determinato dalla colpa originaria della cristianità. La comunità interpreta la malattia sconosciuta da cui è "minacciata" ricorrendo a una categoria ben depositata nella sua tradizione, pronta al riutilizzo anche dove non è pertinente. Tomobe Kunisada, uno degli isolani che compaiono nel racconto, dà voce a questa superstizione parlando con un altro personaggio, Kirimaru Hiroyuki:

«È da secoli ormai che ci sono i cristiani nascosti, già dalle rivolte di Shimabara. È una cosa imperdonabile, specie di fronte ai nostri antenati. Lo dice anche il bonzo del tempio Shōkōji», disse Kunisada.

Come a dire che lo sapeva bene, ma che non c'era nulla da fare, Hiroyuki tirò un gran sospiro e tacque.

«Senza contare che la Casa delle mani è maledetta, lo sai». La voce di Kunisada si indurì improvvisamente.

«E perché mai?», disse Hiroyuki.

«Alle ragazze cresciute nella Casa delle mani, una volta che iniziano ad avere le loro perdite, il sangue non si ferma, dicono»

«Che cosa!»

«Guarda che sono i più anziani a dirlo, non io. Non è solo a causa del *pikadon* che succede. È la punizione inflitta ai cristiani nascosti...»<sup>29</sup>

Inoue mette subito in luce la logica distorta della comunità: tutto quello che è ritenuto estraneo all'unità del villaggio viene accorpato in un unico sospetto. Infine lo si pregiudica in una serie di reciproche assimilazioni, fondate unicamente su una

comune percezione di “alterità”. In questa ottica il sangue “senza sosta”, le emorragie e le gestazioni a rischio di aborto spontaneo delle orfane non potranno essere, nella loro terribile evidenza, “semplice” risultato dell’esposizione alla bomba atomica; saranno piuttosto il manifestarsi di una “maledizione” lungo la linea di malaugurio che ha avuto inizio con l’insediamento della cristianità. Il *genbaku* viene interpretato come punizione per la cristianità: questa condanna, tipica della prescrizione religiosa, dell’eresia, è la giustificazione che la comunità sceglie di darsi per prendere le distanze dal diverso. Il fine è la propria tutela, la difesa dall’impuro che reca i segni della sua estraneità nel corpo. Accettare di mescolarsi ai “senza sosta” significherebbe degradare gli abitanti del villaggio a paria (*eta* エタ).

Come si stabilisce l’estraneità del corpo? Come lo si giudica impuro, da rifiutare? Il principio che la comunità adotta è semplicemente quello dell’inaudito: il male del sopravvissuto alla bomba è irricognoscibile, non se n’è mai sentito parlare.<sup>30</sup> Questo basta a concludere che il corpo è compromesso, che è inservibile (*dame* 駄目). Proprio sulla base dell’inaudito, la comunità nega la coerenza del corpo col suo ambiente. Lo *hibakusha* viene spinto oltre i confini di ciò che è identificabile, e come “oggetto dubbio” lo si rimuove dall’orizzonte umano. Si compie, così, una stipulazione di disumanità sulla vittima. Questo gesto di ridefinizione unilaterale del superstite appartiene allo stesso ordine di pensiero in cui si opera la “eccezzionalizzazione” del *genbaku*. La dirompenza sproporzionata con cui ha travolto l’uomo, e quindi la sua irriproducibilità al pensiero, lo renderebbero evento “altro” per eccellenza, disumano, e quindi da rimuovere.

Di fronte alla minaccia di rimozione che consegue alla disumanizzazione del *genbaku* e dello *hibakusha*, Inoue si muove di conseguenza: a partire da *La casa delle mani*, in tutta la serie di opere sull’atomica di Nagasaki parla a fondo del *genbaku* proprio “eccettuando” la bomba. In altre parole, sottrae la bomba dalla scena in senso ironico: in questo modo, ne assevera al contrario la permanenza nel mondo della vita oltre la sensazionalità dell’istante storico in cui si manifestò.

Sgomberato il campo dalla descrizione “fenomenica” della bomba atomica, Inoue sceglie di colmare lo spazio narrativo con il corpo della vittima, il corpo irradiato.

È il corpo di Seiko la parentesi che include tutto il testo: comincia con la notizia della malattia e finisce con la sua cremazione. La primissima frase citava la voce riguardante l'emorragia di Seiko; l'ultima recita: «Un forte crepitio, dentro il piccolo forno di terra...»: <sup>31</sup> lo sguardo viene condotto fin dentro il forno crematorio, fissa l'occhio narrativo sul cadavere. Alle spoglie di Seiko che diventano fiamma e poi cenere, si intercalano i pensieri di Kunisada sul rischio di emarginazione della comunità di Kirimaru. Dopo aver raccontato l'aborto spontaneo della ragazza, e quindi il fallimento della maternità, Inoue mostra la cremazione senza il ritorno a casa di chi sopravvive. Il corpo in fiamme è lasciato sulla pagina a riardere all'infinito, a dimostrazione che i momenti di passaggio determinanti per la vita umana (il parto, il matrimonio, il funerale) sono a un passo dall'essere invalidati per sempre. Inoue non consente che la vicenda si risolva nel sollievo del ritorno dal funerale, ma la sospende sul rogo senza fine del cadavere del sopravvissuto. Quel corpo che la comunità ha giudicato estraneo, “altro”, e che è l'unico confine a separarla (e proteggerla) dalla catastrofe, si consuma e presagisce il possibile sconfinamento dell'atrocità nello spazio della sopravvivenza. Inoue sottolinea che la bomba atomica non solo causa una fine precoce della vita, ma che di quella vita non restano indenni nemmeno la riproduzione e il lutto, i due momenti cardine per la tutela della continuità del nostro essere al mondo. È la morte a rescindere i legami; ma è il *genbaku* a neutralizzarli. Siamo all'inizio del disordine: è da qui che la confusione tra destino, piaga e colpa prende avvio, e si realizzerà nell'opera successiva, *Gente della terra*.

#### 4.2. *Gente della terra*

In quest'opera, considerata da molti il suo capolavoro, Inoue indaga più

approfonditamente il rapporto tra il *genbaku*, la colpa e la redenzione (im)possibile di chi è sopravvissuto. La storia è ambientata alla vigilia di un 9 agosto, quello del diciassettesimo anniversario dello scoppio dell'atomica di Nagasaki, e mette in scena una serie di personaggi dal vissuto drammatico e ambiguo, che così risultano sempre in bilico, sul confine (stavolta indecidibile) tra vittima e carnefice.

La figura centrale è quella del medico alcolizzato Unan Chikao. Come personaggio, resta ai margini delle vicende che si svolgono nel presente narrativo dell'8 agosto: funge da osservatore dei fatti che si verificano lungo le due linee principali del racconto. La prima vede protagonista la giovane Ieyumi Yasuko, che proprio il giorno della vigilia dell'anniversario inizia ad avere forti emorragie; la terribile possibilità che siano sintomo di malattia della bomba spinge la madre Mitsuko a negare insistentemente di essere stata a Nagasaki il giorno dello scoppio dell'atomica, per scongiurare il rischio che la figlia venga emarginata. La seconda linea narrativa riguarda un'altra ragazza, Fukuchi Noriko: rimasta vittima di stupro, decide di affrontare il suo assalitore, uno *hibakusha*, per fargli ammettere di fronte ai genitori quello che ha fatto, con l'aiuto dell'amico Nobuo, rimasto orfano nell'esplosione della bomba. Nel frattempo, la madre di Noriko, Matsuko, preoccupata per quel che la figlia ha intenzione di fare, la va a cercare nel ghetto degli *hibakusha*. È lì che scaglia un terribile anatema contro i "paria dell'atomica": la gente del luogo, infuriata, la uccide a sassate.

Tutti i personaggi vivono nel ghetto dei fuoricasta, lo *eta buraku* エタ部落. Tuttavia, Inoue rappresenta al suo interno un nuovo luogo di emarginazione: è il ghetto atomico, il *tomaran buraku* 止まらん部落 ovvero il "ghetto dei senza sosta", in cui finiscono per aggregarsi le famiglie degli *hibakusha* emarginati. Un vero e proprio ghetto nel ghetto, che Inoue chiama "Kaitō Shinden".

Oltre al senso di emergenza dato alla vicenda dalla malattia di Yasuko e ai molti volti che la brutalità assume sulla scena, dallo stupro di Noriko alla lapidazione di Matsuko, tutta l'opera si sviluppa in un'atmosfera colpevole e irredimibile. Come già

ne *La casa delle mani*, anche qui Inoue colloca in apertura un'immagine che determina il segno sotto il quale tutta l'opera si svolgerà: una venditrice ambulante, accompagnata da un cane randagio evidentemente malato, bussa alla porta della casa di Chikao. Quel che ha da vendere nella sua cesta è ciò che compare prima di ogni altra cosa sulla pagina: un cuore e delle interiora di maiale, semiputrefatti. Inoue puntualizza sin da subito l'orrore che dominerà il racconto attraverso l'esposizione della carne in decomposizione. Attraverso questo simbolo, Inoue manifesta immediatamente l'intenzione di spingersi ancora più a fondo nell'incubo della sopravvivenza: il *kuzure*, la rovina che imperversa nella comunità umana, non basta più a esaurire la descrizione del "vicolo cieco" dell'umanità; bisogna puntare lo sguardo oltre, sulla corruzione stessa, il *kusari* 腐り, che riguarda il corpo così come lo spirito. Le infinite forme di abiezione che scaturiscono dalla disperazione sono le uniche a poter dare conto di cosa sia la sopravvivenza all'atomica. Inoue parla dello scenario della devastazione nei termini di "inferno senza tempo", *muken jigoku* 無間地獄:<sup>32</sup> questa atemporalità è per lui il *cronotipo* che caratterizza l'esperienza del bombardamento atomico e che si estende necessariamente al dopo. Chi sopravvive non può comunque evadere dal "tempo grave che procede solo a ritroso" (*gyakuryū suru omotai jikan* 逆流する重たい時間), in cui la bomba l'ha chiuso per sempre. Siamo oltre *La casa delle mani*, in cui l'elemento perturbante, il corpo malato di Seiko, veniva estromesso dalla comunità dannandolo a un'eterna purificazione col fuoco. In *Gente della terra*, i personaggi sono costretti all'attesa di un 9 agosto che non arriva mai. Scegliendo di includere tutto lo svolgimento della storia nell'unità temporale dell'8 agosto, Inoue ritrae l'umanità di Nagasaki prigioniera di un *explicit* sulla catastrofe destinato a reiterarsi infinitamente. Tutto sembra chiuso nella parentesi inefrangibile della vigilia: un tempo sospeso che impedisce la transizione, dal passato che lambisce continuamente il presente, a un domani che non c'è, che è già "scorso".

L'infernalità che Inoue vuole mettere in scena si traduce nelle sequenze quasi

caotiche di ricordi che s'impadroniscono dei vari personaggi. L'esempio più esplicito è quello di Chikao, che Inoue rappresenta in uno stato di continua reminiscenza, quasi allucinatoria. La sua voce interiore lo porta a confrontarsi con gli spettri delle colpe passate. Una è l'abbandono della ragazza coreana che frequentava ai tempi del lavoro in miniera, Shuhōko: la ragazza, rimasta incinta e sola, si era suicidata. Ad assillarlo è anche il senso di colpa per la morte di Moritsugu Shōji, amico e antagonista al tempo stesso come ex amante di sua moglie, Hideko; durante una difficile missione di soccorso sul luogo di un'alluvione, per la quale entrambi erano stati mobilitati, rimasti senza viveri l'amico era morto di denutrizione. Tuttavia, il "peccato originale" di Chikao è un altro, e coincide col fulcro dell'opera: la sua vera madre, Kamura Sadako, era una *burakumin*, una fuoricasta, e per questo il padre di Chikao l'aveva lasciata. Inoue lo rivela nel ricordo più importante tra quelli del medico, ovvero quello della cremazione del corpo del padre, morto nel bombardamento, pochi giorni dopo la catastrofe. Mentre osserva il cadavere consumarsi lentamente nel fuoco, Chikao ha un dialogo immaginario col padre. La sua voce si leva dalle spoglie in fiamme e gli intima di dimenticare la madre, e, insieme a lei, le sue origini di fuoricasta. È qui che Inoue sottolinea ancora una volta la gravità della rimozione, sempre in modo ironico. Dal corpo del padre, Chikao va con l'immaginazione a quello della madre, per poi fantasticare su una possibile distruzione totale (*zenmetsu* 全滅) del ghetto:

La sera dell'undici agosto, diciassette anni prima. Su una collina di forma bizzarra, Chikao guardava i corpi del padre e delle sue due donne bruciare. Emanavano di tanto in tanto un nerofumo rossastro, come fanno le sardine. In quel momento gli venne in mente che anche il corpo di sua madre stava bruciando da qualche parte, colando olio come una sardina. Apprese allora per la prima volta che il fuoco, quando attecchisce sugli organi interni dell'uomo, fa un rumore tipico: *sciup, sciup...* Sembrava il suono di una piccola locomotiva a vapore lanciata in corsa col suo alto fumaiolo. Mentre ascoltava, Chikao aveva strani pensieri per la testa: se il ghetto venisse completamente distrutto, non esisterebbe più! Se fosse

colpito, se fosse bruciato, se fosse ridotto in cenere, scomparirebbe per sempre. In quel ragionamento c'era qualcosa che faceva venir voglia di urlare salvi!, salvi!, che faceva pensare a un'incredibile scoperta.<sup>33</sup>

Inoue gioca sull'ovvietà dell'equivalenza tra distruzione del ghetto e sua scomparsa per far emergere un atto originario di rimozione, di cui è simbolo la negazione della provenienza della madre di Chikao dal *buraku* dei fuoricasta. È questa vergogna, che si dibatte conflittualmente in Chikao, a improntare il pensiero stesso della ghettizzazione. Associandola alla madre, Inoue suggerisce che ogni rimozione depriva di una parte costitutiva della propria umanità. La maternità che ne *La casa delle mani* era stata interdetta solo a livello fisiologico, si compromette definitivamente ne *La gente della terra*.

La negazione della maternità, il sacrificio della madre, è per Inoue un passo necessario per poterne poi restaurare il simbolo (come avverrà nell'opera successiva, *Domani*). Ne *La gente della terra*, le madri sono tutti personaggi dubbi, fallimentari, sacrificali o assenti: Mitsuko, la madre di Yasuko, è più preoccupata di negare testardamente la sua presenza a Nagasaki ai tempi dell'esplosione invece che riconoscere i sintomi della malattia della bomba nella figlia e curarla tempestivamente; la madre di Noriko viene lapidata a causa delle parole d'odio pronunciate contro il ghetto atomico; le madri di Chikao e Nobuo sono morte; la moglie di Chikao non ha avuto figli da lui. Ogni madre confluisce nell'immagine di "madre" al centro dell'opera: una madre continuamente punita per la sua scomparsa, per la sua trasfigurazione in un'entità irriconoscibile, senza più i lineamenti consolatori e misericordiosi che le dovrebbero essere propri. Il passaggio dove meglio si chiarisce il pensiero di Inoue è quello in cui Nobuo ruba la testa di una delle statue della Madonna della chiesa di Urakami (colpite in pieno dalle radiazioni dell'atomica), per poi ridurla in frantumi con un blocco di cemento. Nell'icona Nobuo cerca la madre morta, ma il *genbaku* lo impedisce, avendola privata di ogni aspetto virginale e mariano. La testa è "caduta da un altro cielo",

frammento di una dimensione altra, estranea. Il suo valore iconico è totalmente ribaltato:

Nobuo provò a toccare piano la bocca di Maria tra le stuoie che la ricoprivano. Allora, le due mosche ferme sulla fronte della statua volarono via languide, e si spostarono trenta centimetri più in là sulla stuoia. Sembravano decise a non muoversi più per nessuna ragione al mondo. Le labbra della statua lo colsero alla sprovvista, tanto da fargli ritrarre la mano: erano affilate come il taglio di lama di una pialla, e sporgevano in fuori, spietate.

Nonostante continuasse a piovere, il volto della statua al tatto non era umido. Due creste rossastre correvano parallele tra il labbro superiore e il naso: avrebbero lacerato le carni di netto solo a farci scivolare sopra distrattamente la punta delle dita. Nobuo fece scorrere in silenzio la mano sulla guancia nera, deformata, e poi cercò di accarezzarla dove stavano i capelli. Nemmeno ebbe il tempo di capire se avesse toccato o meno le onde disegnate dalle ciocche: il volto di Maria oscillò marcatamente, e le si aprì una crepa nel collo. Era come se da dentro le fosse sbocciato un fiore verde scuro.

[...] Quella notte, in mezzo allo scrosciare continuo della pioggia, Nobuo rubò la testa alla statua di Maria, e la infilò in un sacco del riso che aveva portato con sé.

[...] La testa di Maria non sembrava né di metallo né di pietra: era come un terzo corpo, caduto da un altro cielo. Alla luce brillante della lampadina, il contorno degli occhi si stagliava anche più chiaramente. Dalla tempia sinistra passando sotto all'occhio, fino alla guancia e al lato delle labbra, la metà del volto recava l'ombra nera delle radiazioni che l'avevano bruciata. Nobuo la fissò per circa mezz'ora: quella vista tutt'a un tratto suscitò in lui una rabbia così forte da voler urlare.

Eppure stava ancora immobile. Perché all'improvviso la testa di Maria era diventata qualcosa di orribile? Perché quei capelli irruviditi, simili a un'amalgama di grani e ferro, ora non evocavano più sua madre ma ciò che gliel'aveva portata via? Qualcosa continuava a sfuggirgli.

[...] A Nobuo sembrava una vera testa umana, di qualcuno colpito dal vivo dalla bomba atomica. Certo, non aveva mai visto nella realtà il corpo di un uomo rimasto vittima della bomba, ma aveva comunque la sensazione che i cadaveri dei fedeli cattolici bombardati a Urakami lo incalzassero, innumerevoli, intimandogli di restituire quella testa. Afferrò un pezzo di cemento tra quelli ammonticchiati là accanto. Puntò dritto alla testa di Maria, e glielo scagliò contro.

In un modo che non gli diede soddisfazione, con una rapidità deludente, la testa di Maria andò distrutta, sbriciolandosi.<sup>34</sup>

L'iconografia della Madonna esce dall'esperienza atomica col volto sfigurato, deformato, con tratti taglienti che feriscono. La Madre per eccellenza finisce per suscitare visioni di morte. Dal medesimo sovvertimento nasce l'invettiva che Inoue fa pronunciare a Matsuko, la madre di Noriko, contro il ghetto dei bombardati. La sua voce, senza più nessuna traccia di compassione o misericordia, investe la comunità dei "più impuri", i "paria dei paria" con un urlo nero che ha stravolto il suo senso, dall'orrore del dolore al raccapriccio del disumano:

La voce di Fukuchi Matsuko tagliò l'aria, come strizzata da qualcosa di nerissimo.

«Lo sapete, vero, come lo chiama la gente questo vostro Kaitō Shinden? Lo sapete di sicuro! Se noi siamo paria, voi siete paria col sangue senza sosta, ecco cosa siete! Nel nostro ghetto almeno il sangue non ha niente di strano. Il vostro invece vi marcisce dentro, e andrà avanti così per chissà quante generazioni! Vi chiamano gente del ghetto atomico, non potete andare in moglie a nessuno né prendere moglie, e alla fine, alla fine...»<sup>35</sup>

La maledizione di Matsuko non può andare oltre: è a questo punto che gli *hibakusha* del Kaitō Shinden iniziano a lanciarle addosso pietre, e la uccidono. Ma il passo verso la dannazione è stato compiuto. Le viscere che aprono la narrazione trovano il loro corrispettivo nel "sangue che marcisce dentro" urlato da Matsuko. È questo il segno distintivo del ghetto atomico, del *pikadon buraku* ピカドン部落. Sotto il loro segno, il meccanismo di discriminazione, fedelmente alle sue dinamiche peculiari, si ripiega su se stesso: le categorie già surrettizie su cui si basava l'emarginazione prima della bomba, nel dopobomba si amplificano concentricamente, fino ad arrivare alla condanna del superstite a un'inguaribile pestilenza. La rimozione del *buraku* impronta quella del *genbaku*.

C'è un passaggio in cui Inoue, attraverso le parole di Chikao, esplicita il

paradosso alla base di questo pensiero discriminatorio e disumanizzante. Mitsuko, parlando con Chikao della sua paura di essere considerata una *hibakusha*, gli rivela che il Kaitō Shinden è considerato il ghetto dei bombardati. Chikao reagisce duramente alle sue parole:

«Se il Kaitō Shinden è un ghetto malato, allora lo sono anche Hiroshima e Nagasaki! Anch'io in un certo senso sono un bombardato. Quando i cadaveri stavano bruciando ed erano ancora fumanti, mi aggirai per l'epicentro dell'esplosione per ben due giorni, alla ricerca di mio padre. Se il Kaitō Shinden è un ghetto anormale, non lo è forse anche tutto il Giappone?»<sup>36</sup>

Quel che Inoue intende con la replica di Chikao a Mitsuko è avviare una normalizzazione dell'“anomalia” che è stata la bomba atomica. Non la vuole privare di ciò che la contraddistingue e che la rende arma estrema e sicuramente diversa da altre forme di violenza storica. Ma invitando a far coincidere il ghetto con tutto il Giappone, vuole ironicamente azzerare i presupposti per la sua trattazione. Non dimentichiamo che l'obbiettivo originale, il risultato dell'esperienza letteraria, è l'uscita dal vicolo cieco, il ribaltamento della situazione disperata. Inoue mira all'affrancamento ideologico dal *buraku*, per poter conquistare un'autentica solidarietà con le vittime. Vuole scongiurare che di fronte a ogni nuova manifestazione di alterità si ripropongano le stesse dinamiche di ghettizzazione, e quindi di disumanizzazione.

Tuttavia, all'interno di *Gente della terra* Inoue non ha ancora aperto spiragli in quella direzione. Nell'eterna incombenza della catastrofe, non consente ancora che i suoi personaggi portino a termine l'espiazione della “colpa”, ovvero l'ingresso del disumano nel mondo della vita. Il microcosmo dell'opera, circoscritto a una vigilia del 9 agosto che è immagine di infinite vigilie altrettanto disperate e senza scampo, è abitato da personaggi ai margini, lesi, sofferenti, colpevoli. Compromessi nel corpo e nello spirito, non possono che bestemmiare la vita, disumanizzarla col pensiero del

ghetto atomico. Questi personaggi, insomma, «sparano contro Dio», poiché la disperazione in cui si trovano a vivere assume proporzioni oltre ogni esito, oltre ogni sentenza. Rifiutano il giudizio così come il perdono.

Contemporaneamente, Inoue si spinge fino a fare *tabula rasa* dei simboli della maternità, ribaltandoli e invalidandoli uno a uno. Di pari passo con la disumanizzazione finale che la discriminazione (*sabetsu* 差別) implica, e la rassegnazione disperata all'inevitabilità dell'atomica dal corpo, assistiamo alla cancellazione della garanzia biologica e morale che la maternità portava con sé nel mondo.

*Gente della terra* andrà riconsiderata a posteriori dopo l'esperienza del romanzo successivo, *Domani*; ma nel preannunciarlo resta comunque opera letteralmente "sottostante", oscura al punto da risultare ctonia: è rappresentazione di un aldilà che ha trasgredito i suoi confini prendendo forma nell'aldiquà della vita.

Inoue porta a compimento una indagine "veterotestamentaria" della condizione umana dopo l'esperienza della bomba atomica. E dal fondo del baratro denuncia il dubbio che la continuità tra uomo postatomico e comunità umana sia possibile.

#### 4.3. *Domani*

A quasi vent'anni da *Gente della terra*, Inoue torna a scrivere dell'atomica di Nagasaki in *Ashita (Domani)*. Nonostante il lasso di tempo relativamente lungo intercorso tra i due romanzi, in *Domani* maturano i frutti di tutto il suo lavoro sul tema del *genbaku*.

Il "domani" a cui fa riferimento il titolo è, ancora una volta, il 9 agosto. Ma stavolta, il tempo in cui la narrazione si svolge non è un 8 agosto qualsiasi nel dopobomba: Inoue sceglie di mettere in scena quello del 1945, la vera giornata precedente la catastrofe. In questo modo, *Domani* costituisce un dittico ideale con

*Gente della terra*. Attraverso l'affinità dell'unità di tempo interna al racconto, Inoue mette in relazione le opere, le fa "dialogare" tra loro, per consentire alla fine di riemergere dall'abisso di orrore che finora aveva spalancato sotto ai nostri occhi.

Inoue qui non si concentra più sull'elaborazione di una fabula propriamente detta su cui vadano a intrecciarsi le vicende narrate. Nelle opere precedenti, i personaggi avevano contorni nitidi, individualità narrative forti. Erano investiti da Inoue di un notevole potere rappresentativo e simbolico: da singole unità della storia rappresentata, davano voce uno per uno alla disperazione postatomica e alla disumanità in cui la bomba aveva costretto loro per primi, e con loro tutti gli esseri umani. Il progetto di *Domani* si differenzia significativamente già qui: Inoue opta per la coralità, affollando lo spazio del racconto, per quanto possibile, di molti personaggi diversi, accomunati proprio dalla loro presenza a Nagasaki quell'8 agosto 1945. La ragione di una scelta del genere è evidente se consideriamo l'opera nel suo complesso.

*Domani*, infatti, è essenzialmente il romanzo della vera Nagasaki e della sua "rievocazione" (*saigen*). In questo processo la città è trattata come un autentico organismo, un luogo vivo sulla pagina, in cui le voci dei personaggi si intersecano tra loro e risuonano nello spazio cittadino. Una rievocazione, la sua, che non risponde meramente a una necessità documentaria; tant'è vero che Inoue affianca liberamente fatti realmente accaduti a episodi di sua invenzione. Come dicevamo, secondo Inoue lo iato tra fatti e verità non può che essere riempito dall'immaginazione: «Come passava le giornate, come viveva la gente di Nagasaki il giorno precedente allo sgancio della bomba? Ho messo per iscritto le cose com'erano, immaginando»<sup>37</sup>. Non c'è contraddizione tra il "così com'è", lo *ari no mama* 有りの儘, e l'immaginare, il *sōzō shite* 想像して, di cui parla nella postfazione all'opera. Anzi, Inoue sembra suggerire un rapporto di necessità tra fatti e *fiction*, perché sia possibile riconquistarne la verità.

Tra gli episodi rappresentati, alcuni ebbero davvero luogo l'8 agosto 1945:

innanzitutto il banchetto di nozze che apre il romanzo (di cui Inoue, da parte sua, inventa i personaggi degli sposi, Nakagawa Shōji e Yae, e dei invitati). Un altro fatto documentato è la vicenda dei funzionari comunali arrestati per contrabbando di merci razionate. Inoue li descrive in carcere, in attesa del processo che inizialmente si sarebbe dovuto istruire proprio il 9 agosto, alle 10 di mattina, ma poi rinviato. All'invenzione letteraria, invece, appartengono le vicende dei personaggi di Mizumoto Hiroshi, un conducente di tram, e di Tsuruko, la partoriente che nell'ultimo capitolo dà alla luce il figlio all'alba del 9 agosto.

Inoue colloca in scena realtà e finzione come due istanze complementari della stessa necessità veritativa. Specialmente nel caso della vicenda dei funzionari comunali, Inoue osserva la sorprendente efficacia narrativa che i fatti realmente accaduti, di per loro, possiedono: a causa del ritardo dell'udienza in tribunale, il lettore intuisce che quei funzionari non ebbero scampo dall'esplosione. Affiancando a episodi reali come questo vicende e personaggi fittizi, non fa altro che asseverare qualcosa che già i fatti da soli dimostrano esplicitamente:

Di fittizio ho messo in scena il conducente di tram, perché, così come per la storia del processo, anche l'esito del suo destino, di salvezza o di morte, si sarebbe deciso in base alla sua posizione al momento dell'esplosione. Per com'era fatta Nagasaki, se si fosse trovato a passare all'ombra delle montagne, si sarebbe salvato; se avesse condotto il tram nella zona pianeggiante della stazione, si sarebbe trasformato in una palla di fuoco.

Così la notte dell'8 agosto il destino del conducente di tram si segnava in base alla zona che avrebbe attraversato alle undici e due minuti del 9 agosto.

Ho ipotizzato anche un'altra situazione: la nascita di un neonato. La madre, sfollata in periferia, in una valle. La campagna, dove moltissima gente di città si era rifugiata. Il bagliore dell'atomica caduta su Urakami, seguendo la conformazione del territorio, travolse frontalmente quella valle.

Alle undici e due minuti, che ne sarà stato di quel bambino, nato prima delle cinque la mattina del 9 agosto? Se la madre fosse andata in un'altra zona e non in quella valle, si sarebbe salvato. Un'eventualità tra le mille possibili.<sup>38</sup>

Inoue mette dunque in scena il destino dei personaggi, ponendolo esplicitamente in relazione con la mappa della città: la loro sopravvivenza sarà decisa dal luogo in cui si troveranno al momento dell'esplosione. Discute così, in primo luogo, una "topografia dell'essere" all'interno dello spazio della vita sulla soglia della distruzione.

Questa è la superficie dell'opera, intesa anche come vera e propria "spazialità": Inoue sente la necessità di aprire di fronte a noi uno spazio concreto e non più solo simbolico, lo scenario autentico degli avvenimenti. Vuole riproporre la città perduta in tutti i suoi snodi geografici, che fanno il paio con i legami della comunità, e riconciliarla con la città presente. Non siamo più nel ghetto atomico, nel Kaitō Shinden di *Gente della terra*: quello era un "punto nullo", un *kyoten* 虚点, e come tale ovunque presente,<sup>39</sup> dove un'umanità irriconoscibile a se stessa attendeva l'apocalisse con lo sguardo puntato sul fondo dell'abisso. In *Domani* Inoue arriva al limite della trascrizione topografica della città, ne emula lo spazio e il tempo; suscita il miraggio della restituzione della città alla vita.

Dare concretezza alla dimensione cittadina di allora, che ha perso forme e contorni a causa dell'effetto dirompente dell'atomica, è una tappa cruciale nel percorso di Inoue. Gli è indispensabile per sottrarla al polo d'attrazione del *kyoten* che è la scena del disastro: se rimanesse in quel territorio, il suo motivo d'essere come comunità umana ne risulterebbe definitivamente interdetto, così come accade nella dimensione paradossale e disumana del ghetto atomico, il ghetto nel ghetto. Per questo Inoue, nel rievocarla, suggerisce la fondamentale specularità della Nagasaki di allora con la Nagasaki del presente. Ha questo valore la "passeggiata mentale" con cui comincia la discussione del progetto dell'opera nella postfazione:

Nella Nagasaki dell'8 agosto 1945 vivevano gli stessi conducenti di tram, gli stessi operai di fabbrica, gli stessi impiegati comunali, le stesse casalinghe e gli stessi bambini che la

abitano anche oggi.

Davanti alla fermata del tram di Okamachi, uno dei quartieri all'epicentro, c'erano una di seguito all'altra una stazione di polizia e una segheria; di fianco a un piccolo deposito, c'era anche un ristorante di *chanpon* chiuso. Poi, salendo per la viuzza su cui si affacciava la palestra Fukabori, stavano le case degli Harata, degli Hirao, dei Murakami, degli Hataseri, dei Sakamoto con le loro targhe, che protendevano le tettoie una verso l'altra. Tra le vie della città c'erano le insegne del negozio di verdure in salamoia dei Kitao, di quello di riso dei Kimura, di quello di *sake* dei Fukabori, dell'osteria Ikeda, del negozio di lanterne dei Kusumoto, del fruttivendolo, del calzolaio di *geta*...<sup>40</sup>

È notevole l'attenzione "catastale" con cui Inoue passa in rassegna il quartiere di Okamachi di allora, dopo averne dichiarato la coincidenza con l'oggi. Non è affatto un caso: in questo modo propone esplicitamente la rievocazione di Nagasaki nell'immediato prebomba come primo passo verso una riunificazione del passato col presente. Inoue vuole consentire all'uomo di ricucire insieme la sua Storia, fatta a brandelli dall'atrocità. Invece che proseguire sulla via della disumanizzazione, dell'alterità, della discontinuità, suggerisce di reintegrare la Nagasaki perduta a quella superstite, come sovrimpressioni l'una dell'altra.

Si fa chiaro come l'ironia insita nel titolo, quella di un domani impossibile, non abbia un fine distruttivo. Inoue parla di ciò che, per lui e per noi lettori, è già avvenuto nei termini di un avvenire ancora aperto. Così facendo dà a *Domani* il carattere di opera "opponente", "ostruttiva" al *genbaku*. Il romanzo sospende ironicamente la catastrofe nel limbo della sua vigilia. Contemporaneamente, dichiarando che l'opera si basa su cartine e documenti scampati al disastro, Inoue la costituisce come "manoscritto ritrovato", come testo superstite: lo propone, insomma, come una "archeologia" della comunità. Il lettore che ne fa uso ritorna a prima della bomba, si confronta con le forme dell'esistenza di ieri e ne riconosce l'identità con quelle del suo oggi. Da questo riconoscimento, la forma di vita umana nella sua coerenza interna si fa nuovamente comprensibile, e, di conseguenza, torna a essere possibile la sua permanenza.

In questo processo di riconciliazione dello ieri con l'oggi, il lettore è costretto a scindere lo sguardo in due traiettorie visive, una verso la Nagasaki dell'8 agosto 1945 e una verso la Nagasaki presente. Essendo spinto da Inoue a riconoscerne l'uguaglianza, l'omologia dell'una con l'altra, il lettore comprende finalmente l'impossibilità dello sguardo sul *genbaku*. L'atomica è chiusa nello spazio nullo creatosi tra i due sguardi, uno dal prima e uno dal dopobomba. Sono due visioni indistinguibili, perché entrambe, allo stesso modo, umane. Lo zero nella parentesi tra due occhi che ne respingono altri due è dove si dà la visione del *genbaku*: è lo spazio del disumano, che deve restare inaccessibile e "inguardabile". L'essere umano prima della catastrofe dev'essere necessariamente pensato come lo stesso essere umano che ne è superstite. Solo così, afferma Inoue, si può scongiurare il pericolo che il mondo della vita sia subordinato al *genbaku*, che lo assuma a evento originario.

È anche significativo che *Domani* rovesci completamente l'assunto delle due opere precedenti, aprendosi con un matrimonio e chiudendosi con la nascita di un bambino: i due rituali di passaggio fondamentali per la vita vengono riportati al centro della scena dell'uomo. Inoue annuncia il loro imminente ritorno allo spazio del possibile. È il finale con la scena del parto di Tsuruko a riassumere tutto il senso dell'opera: Inoue descrive dettagliatamente il travaglio notturno turbato dai rumori delle incursioni aeree americane, con ritmo narrativo incalzante, in un crescendo che si risolve nella nascita del figlio. Stringendolo tra le braccia, Tsuruko parla in prima persona, al presente, e dichiara la possibilità di un domani:

9 agosto, quattro e diciassette minuti. Il mio bambino è qui. Qui, accanto a me. Ha una forma tutta sua: non riesco a crederci. Questo bambino, coi suoi capelli, le sue due orecchie, i suoi occhi e il naso piccolini, la sua bocca che muove già bene. Il mio bambino da oggi in poi vive. Lo dicono i suoi pugni chiusi che fanno capolino dalle maniche del vestito.<sup>41</sup>

Chiudendo il racconto con la nascita della vita, Inoue prende posizione: dichiara

cioè il primato della comunità dell'uomo sull'estinzione minacciata dal *genbaku*. *Domani* è quindi un testo di salvezza. Dopo aver rappresentato, ne *La casa delle mani* e in *Gente della terra*, un essere umano martoriato nel corpo e nello spirito dall'atomica, estremamente vicino al suo annientamento, alla sua disumanizzazione finale, qui Inoue esclude con successo il *genbaku* dal paradigma della sopravvivenza. Si ritorna alla coerenza della forma di vita umana.

Questo lungo processo di restaurazione è possibile grazie alla voce dell'autore, quella voce-corpo che caratterizza l'opera degli scrittori di *genbaku bungaku*. Attraverso il suo potere evocativo e performativo, Inoue ridisegna la mappa di un mondo che si credeva perduto e lo rimette al presente. Ne *La casa delle mani* e in *Gente della terra* Inoue dimostrava che è la voce a conferire alla narrazione il margine etico che la mera esposizione del corpo irradiato non ottiene. Dando conto del corpo compromesso dall'atrocità, la voce confrontava nelle prime due opere l'alterità della bomba tradottasi nella discriminazione delle vittime e nella comparsa del ghetto atomico.

Con *Domani* compie il passo successivo: la voce del corpo ritrovato e restaurato nel mondo si mette chiaramente in antitesi all'atrocità, la contrasta, la "ostruisce". Qui sta il ruolo cruciale che Inoue dà alla sua letteratura e alla voce-corpo che la percorre: la parola è la via più umana per ricostituire l'orizzonte della vita minacciata dall'atrocità. Il *genbaku* non può invadere definitivamente la scena, perché il potere della parola annulla l'afasia e l'annichilimento che il *genbaku* stesso vorrebbe imporre all'uomo. In *Domani* è un personaggio in particolare che incarna tutto questo: Egami Haruko, una collega infermiera della sposa Yae. Haruko vive affidandosi completamente alla superstizione e alle arti divinatorie: è convinta che ci siano segnali, vere e proprie segnature del fato in mezzo ai fenomeni del mondo, e che le siano discernibili attraverso l'onomastica e la numerologia. A lei Inoue fa riconoscere il grave presagio di sventura nel banchetto di nozze al centro del romanzo:

Il pensiero che assillava Egami Haruko le tornò alla mente: se il sensale di matrimonio si fosse presentato, tutto sarebbe andato bene, altrimenti sarebbero stati in tredici.

Lo sposo, Nakagawa Shōji (1), la sposa, Nakagawa Yae (2), l'infermiera dell'ospedale universitario di Nagasaki, Fukunaga Aya (3), i genitori della sposa, Miura Taiichirō (4) e Tsui (5), la zia della sposa, Dōzaki Haru (6), lo zio della sposa con la moglie, Mizumoto Hiroshi (7) e Mitsue (8), i genitori adottivi dello sposo, Kanehiro Yasuke (9) e signora (10), l'intermediario (11), l'amico dello sposo, Ishihara Tsuguo (12), e poi io, Egami Haruko (13)...

[...] La somma dei numeri della data, il ventesimo anno Shōwa più l'ottavo mese più l'ottavo giorno dava trentasei. Aggiungendo il tredici delle presenze, ne risultava il quarantanove (sofferenza infinita)<sup>42</sup>, il numero più infausto di tutti.<sup>43</sup>

Più avanti nel racconto, mentre i vari invitati stanno facendo discorsi di congratulazioni agli sposi, l'infermiera Fukunaga Aya (amica e collega di Yae e Haruko), quando è il suo turno dà la notizia che Hiroshima è stata colpita da un'arma nuova e devastante. L'atmosfera si fa cupa, tutti cominciano a parlarne scordandosi della celebrazione in corso. È a questo punto che Haruko interviene:

«Io canterò una canzone», disse impulsivamente. «È appena venuto fuori il discorso della nuova bomba lanciata su Hiroshima. Io voglio cantare allo sposo e alla sposa una conta per tirarli su di morale e per scacciare la nuvola nerissima di quella bomba».

Dicendosi tra sé e sé che non c'era altro modo per scongiurare la malasorte che l'essere in tredici portava, Egami Haruko intonò una melodia che nella penisola di Nishi Sonogi si tramandano di generazione in generazione:

Uno è il primo dei numeri

Due è il sacco in spalla

Tre è il parto di una bimba

Quattro è la sua pipì appena nata

Cinque è la dama bianca e nera

Sei è quel che spetta al samurai

Sette è il pegno che fai  
Otto è se ti scoprono  
Nove è la preoccupazione  
Dieci è il gatto che prende il topo.<sup>44</sup>

La conta, il *kazoeuta* 数之歌, serve ad allontanare l'ombra minacciosa dell'atomica di Hiroshima, il suo presagio che Haruko vede "segnato" ovunque intorno a sé. Alla figura di questa nuova Cassandra non resta che ricorrere al potere magico della parola: la melodia che Haruko canta è antica, risale a molte generazioni precedenti; è un elenco, un gioco poetico tra i numeri e le immagini che per omofonia possono evocare alla mente.

Inoue conclude così la sua riflessione attribuendo al potenziale magico della disposizione associativa, catalogica delle parole la capacità di opporre la comparsa del *genbaku* nel mondo. Alla parola umana, trasformata in *logomanzia*, in formula magica, spetta di scongiurare la catastrofe, prima e dopo la sua effettiva comparsa nel mondo dell'uomo. Dietro al personaggio di Haruko si cela Inoue stesso: è lui per primo a incarnare una figura profetica, quella di chi ha avuto "visione del futuro" tra le macerie di Nagasaki. Nell'atto stesso della sua scrittura riesce a rendere manifesto quello che ha simbolicamente descritto nelle sue tre opere sulla bomba. Attraverso la sua presenza viva di autore e di testimone che rievoca non la bomba ma l'umanità "sommersa", la cui sopravvivenza è messa a repentaglio dal dubbio di essere ancora riconoscibile a se stessa, Inoue prima recupera il corpo dalle fiamme dell'impurità e della colpa. Infine gli restituisce la parola che consente di fare ordine nel suo mondo.

## 5. Ōba Minako

Così come Inoue, anche Ōba Minako è stata autrice prolifica, di grande statura artistica e morale. È stata intellettuale e donna dalla vita intensa, quasi leggendaria: passò tutta l'infanzia sotto il regime militarista giapponese della seconda guerra mondiale; vide coi suoi occhi, solo quattordicenne, la terra bruciata di Hiroshima nell'immediato dopobomba quando venne mobilitata nei gruppi di soccorso ai feriti; dopo gli studi letterari si trasferì negli Stati Uniti, dove visse a lungo in una cittadina dell'Alaska, Sitka, crocevia di culture;<sup>45</sup> trascorse poi periodi più brevi in molte altre città del Nord America e dell'Europa, fino a ristabilirsi in Giappone e portare avanti l'attività di scrittrice. Si è interessata di arte e letteratura a ogni livello, concentrandosi negli ultimi anni della sua vita sulla letteratura giapponese classica, di cui ha lasciato illuminanti riletture e traduzioni in giapponese moderno.<sup>46</sup>

Ma soprattutto, Ōba Minako è stata una delle più acute indagatrici dell'essere umano: attraverso tutta la sua produzione, è stata capace di restituirne un'immagine coerente e carica di senso, che si pensava irrimediabilmente perduta nella crisi culturale e nelle atrocità del Novecento. È stata tra i pochi in grado di riportare l'uomo alla sua complessa unità, cogliendone le innumerevoli sfaccettature, riconducendo le tante e diverse diramazioni dello spirito e dell'agire alla loro radice unitaria.

Come si può ben immaginare, proprio per la monumentalità di questa operazione, il *corpus* dei lavori di Ōba è difficile da trattare. Le opere, la saggistica, le conversazioni, gli articoli, i reportage, le memorie: tutto si interseca e contribuisce a tratteggiarne i vasti contorni. Ōba stessa ammette che ci sia una profonda relazione

che accomuna tutte le sue opere e le mette in risonanza tra loro. L'estensione del suo lavoro coincide con l'esistenza intera: «Le mie storie sono tutte intrecciate e collegate. Nel momento in cui le scrivo diventano così naturalmente, poiché le cose stesse, nella loro moltitudine, *esistono* in quella forma, intrecciate e collegate». <sup>47</sup>

Così, l'opera di Ōba ha il respiro di una partitura musicale ricca di temi e motivi che emergono anche nei punti più distanti tra loro. Una scrittura musicale la cui voce unica e totalizzante è proprio la sua, sia che scriva esplicitamente alla prima persona sia che parli attraverso i suoi personaggi. Nelle opere di Ōba, infatti, si ha la sensazione frequente che i personaggi in scena siano tutti canali attraverso cui passa la sua unica voce: in questo modo è lei attivamente ad aprirsi spazi all'interno della narrazione, in cui poter esplicitare al meglio la sua visione multiprospettica dell'essere umano. Ricorrendo a una felice intuizione critica, Ōba è stata definita un'autrice "ventriloqua" (*fukuwajutsushi* 腹話術師), <sup>48</sup> che per mezzo dei suoi svariati burattini mette in scena un monologo-fiume la cui durata coincide con quella della vita stessa.

Nucleo pulsante di tutta la sua produzione sono sicuramente le opere che si legano direttamente all'atomica: *I foranavi*, *I fiori di Urashima* e *Le lacrime della principessa*. Qui prenderemo in considerazione la prima della trilogia, poiché più di tutte letteralmente "essenziale", fondante il discorso tematico che si evolverà poi nel secondo e nel terzo romanzo della serie. Ma prima di trattarla, è necessario anticipare alcuni elementi fondamentali del pensiero di Ōba riguardo all'atomica, per capire come la visione di quell'orrore si sia poi tradotta nella sua letteratura.

Già dalla metà degli anni Ottanta, Ōba cominciò a manifestare una certa ritrosia a parlare esplicitamente di ciò che vide a Hiroshima il 6 agosto 1945. Precisiamo: del *significato* del *genbaku* in rapporto all'uomo e al mondo non smise mai di parlare; quel che, più di prima, andò gradualmente "eccettuando" dal suo discorso è la descrizione concreta dell'esperienza da testimone oculare del disastro. Già nel 1984 dichiarava esplicitamente: «Non ho idea di quanto abbia raccontato e scritto finora sulla bomba. Di certo non penso di essere stata esauriente né in un verso né

nell'altro. E ora sento di non voler dire proprio nulla a riguardo. Chi volesse sapere cosa ne penso, può leggere il mio romanzo, *I fiori di Urashima*». <sup>49</sup> In una raccolta di memorie della seconda guerra mondiale di importanti autrici giapponesi pubblicata nel 1985, scriveva: «Sull'atrocità dello scenario a cui assistetti a Hiroshima quel giorno non mi voglio più dilungare. Ne ho già raccontato ripetutamente nelle mie opere, senza contare gli interventi a riguardo in più occasioni. Quindi se tra i lettori ci fosse qualcuno interessato a saperne di più, non posso fare più che invitarlo a consultare quelle». <sup>50</sup> Restando fedele alle sue parole, Ōba diede sempre meno spazio alla testimonianza diretta dell'atrocità. Tuttavia, è altrettanto chiaro dalle sue dichiarazioni che non era sua intenzione rifiutare il racconto, estromettere gli altri dalla memoria del disastro. Ōba invitava senza mezzi termini a rivolgersi alle sue opere, a leggere i romanzi in cui quel che pensa dell'atomica è contenuto nella forma a lei più congeniale, ovvero quella narrativa.

Da questa sua presa di posizione possiamo ricavare un'implicita distinzione tra il solo "parlare" dell'atomica e il "narrare". Se è vero che Ōba non si sottrae mai al discorso sul *genbaku* nei termini più quotidiani e informali dell'intervento giornalistico o dell'opinione, al contempo sottolinea la necessità e la "priorità" che alla letteratura (ma anche all'arte) è necessario riconoscere. Le due strategie d'azione, quella di saggista e quella di romanziere, si compenetrano; ma è la prima a essere subordinata, o comunque finalizzata alla seconda. Al saggio Ōba affida la chiarificazione dei contenuti della sua narrativa, e ne indirizza l'interpretazione; ma, in conclusione, spinge a dare precedenza alle opere stesse. Questo perché per Ōba l'esperienza della fruizione letteraria è originaria, fondante e formativa tanto quanto lo è la creazione dell'opera: entrambi i gesti, la scrittura e la lettura, devono svolgersi all'interno della consapevolezza che Hiroshima è un "punto di partenza" (*shuppatsuten* 出発点). Da questo nuovo avvio, l'esperienza ermeneutica serve a ripensare la forma di vita e il mondo della vita nel postatomico: l'uomo non può esimersi dall'interrogarsi sulla sua sopravvivenza dopo aver esperito una forma

possibile di annientamento dell'esistenza stessa, di cui è l'unico responsabile. Inneggiare solo alla pace può essere del tutto vano, senza questa riflessione essenziale.

In uno dei suoi ultimi scritti, "Etajima" (江田島),<sup>51</sup> Ōba ha dato voce al dubbio profondo che l'uomo contemporaneo sia poi così a buon punto su questa strada di ripensamento. Nell'articolo, Ōba documenta una delle sue ultime visite a Hiroshima in compagnia del marito; vuole approfittare del viaggio per tornare sull'isola di Etajima, nella baia della città, dove si trovava la scuola militare per i figli dei funzionari dell'esercito (suo padre era medico militare) da lei frequentata da piccola, ora trasformata in museo. Una guida fa loro strada insieme a un gruppo di altre persone in visita attraverso gli alloggi studenteschi e poi il resto dell'edificio, spiegando per frasi fatte il significato degli oggetti e dei reperti dell'epoca in esposizione. Nel passare in rassegna le ciocche di capelli donate da questo o quell'eroe di guerra e i testamenti spirituali dei kamikaze, la guida parla con semplicità e leggerezza di "devozione e amor patrio", *chūkun aikoku* 忠君愛国, al fondo della risoluzione di quei giovani piloti a immolarsi in nome del loro paese. Una donna del gruppo va su tutte le furie. Suo fratello era morto proprio così. Le è del tutto inammissibile che qualcuno esaurisca la complessità e il tormento emotivo che suo fratello doveva aver provato con la solita, stereotipata idea di "stoicismo sacrificale" dei piloti suicidi. La giustificazione imbarazzata della guida è altrettanto semplicistica: è nata nel dopoguerra, e non può sapere queste cose. Ōba prende spunto proprio da qui per tratteggiare lo spietato scenario del Giappone contemporaneo alle prese con la memoria. La parola dimostra la sua insufficienza a tramandare ai posteri l'esperienza dell'atrocità di guerra proprio quando interpella le nuove generazioni, i giovani: non è affatto una garanzia di irripetibilità, dice Ōba, subissare i ragazzi di racconti di guerra e discorsi di compassione per le vittime, poiché la parola testimoniale è di per sé «troppo povera» (*hinjaku sugiru* 貧弱すぎる), manca di incisività.<sup>52</sup> E questa sua debolezza è resa anche più evidente dalla

strumentalizzazione che la politica è da sempre in grado di farne. Vittime una prima volta nei panni di kamikaze su aerei e siluri, i morti in guerra lo sono una seconda volta quando il mondo politico li commemora con l'interesse a sdoganare proprio il sacrificio che non si dovrebbe ripetere, al fine di riarmare il paese. Con la connivenza di *mass media* totalmente acritici, la politica cerca di ottenere senza scrupolo i voti dei famigliari dei caduti proprio a questo scopo. Ōba precisa che la "nostalgia" di molti anziani per i tempi di guerra appartiene a un ordine ancora diverso. Si rende conto che per molti di loro non c'è stata altra infanzia, altra giovinezza: da questa "insufficienza di vita" deriva l'attaccamento alle forme superficiali del periodo bellico. Non sono le glorie delle armi a contare per costoro, ma le gioie della gioventù: cantano canzoni di guerra perché non ne conoscono altre. Diventano colpevoli, in modo del tutto diverso dalla politica, quando escludono dalla reminiscenza il ricordo degli stenti e delle sofferenze di allora. È attraverso queste rimozioni, infatti, che l'uomo rischia di trasformarsi in un Sisifo contemporaneo.<sup>53</sup> Per analogia, Ōba parla dello shock da lei avuto nell'apprendere dei "siluri umani", *ningen gyorai* 人間魚雷, una delle mostruosità ideate dall'esercito in fase di guerra avanzata. Con l'aiuto del marito fa una ricerca su internet per raccogliere informazioni a riguardo: i risultati rimandano solo ai nomi di un gruppo rock e di un locale a luci rosse. Dall'esempio di quest'episodio Ōba conclude che mentre l'immaginazione capace di nominare le cose in questo modo resta un enigma, allo stesso tempo i nomi stessi dell'atrocità smettono man mano di incutere timore, non li circonda più l'aura di orrore che dovrebbero avere. Sono forse destinati a rimanere solo come tracce, segni neutri, che non suscitano nient'altro che stupore e curiosità. Anche il dopoguerra, dichiara Ōba, in questo modo finisce e cede il passo alla possibilità di un nuovo anteguerra. «Non abbiamo garanzie di irripetibilità», dice Ōba a chiare lettere. La vita del superstite scorre via nell'incertezza che chi non ha avuto esperienza della follia umana capisca, e nel timore che le generazioni future finiscano per imbattearsi ancora. La scena con cui Ōba chiude il suo resoconto,

nonostante si trovi alla fine di un brano saggistico, ha il sapore metaforico tipico della sua scrittura narrativa: il cielo si oscura, e inizia a scrosciare una “pioggia nera” (che è simbolo, per chiunque sappia dell’atomica, del *fallout* radioattivo). Si conclude insomma sul presagio, annunciato dall’anomalia di un passato che continua a riemergere nel presente, in un eterno ritorno all’epicentro della catastrofe da cui l’uomo-Sisifo non riesce a liberarsi.

Le dichiarazioni di Ōba sono molto amare e denunciano uno stato di cose che mette a repentaglio tutti gli sforzi di chi, come lei, ha a lungo invocato un pensiero nuovo e un approccio diverso alla questione della sopravvivenza nel dopoguerra. Tuttavia tra le righe si possono cogliere indizi che suggeriscono dove la riflessione dovrebbe indirizzarsi. O meglio, questi indizi ribadiscono quel che Ōba ha messo in pratica per tutta la vita nelle sue opere.

Innanzitutto, il richiamo a Sisifo. Non è per semplice effetto retorico che Ōba evoca la dannazione di questa figura mitologica: la riformulazione del mito ai tempi dell’atomica è un imperativo percepibile in tutta la sua opera. Sisifo ritorna col suo carico di significato atavico, con la sua implicita proibizione, ma non solo per ammonire l’uomo: allo stesso tempo minaccia di incarnarsi nello spazio della vita, di trasgredire il sacro confine tra universo umano e universo mitico che originariamente garantiva l’equilibrio della comunità, la possibilità della sua perpetuazione. Quando la realtà rischia di ribaltarsi nella sua stessa descrizione mitologica, l’uomo non ha scelta: o rielabora il mito per scongiurare l’oltrepassamento del limite tra umano e disumano, o finisce per incarnarlo divenendo lui stesso l’immagine infernale della disumanità. Bisogna scegliere se usare il mito per ristabilire l’orizzonte della nostra sopravvivenza, o essere il mito e condannarsi a essere eternamente incomprensibili a noi stessi.

La concezione mitica a cui Ōba fa riferimento è perfettamente esemplificata in “Il crimine di Prometeo” (“Purometeusu no hanzai” プロメテウスの犯罪). Qui più che altrove Ōba chiarisce in che modo il mito sia stato compromesso, e quale sia la

via percorribile per porvi rimedio. Esordisce subito spiegando come non ci si possa più rifare alla figura di Prometeo per descrivere il progresso tecnico dell'uomo: «Con la creazione della bomba atomica, l'uomo non può più innalzare nessun canto di lode a Prometeo. Il crepitio del fuoco, un tempo segno rosso e brillante di gloria, ora va alla deriva verso l'oltretomba».<sup>54</sup> Il racconto del progresso della civiltà umana simboleggiato dal dono del fuoco non si può più collocare nel mondo della vita, ma si sposta sempre più verso il suo esatto opposto, il mondo della morte. La biologia manifesta un ribaltamento in tanatologia: il racconto della vita cede così i suoi strumenti formali al racconto della morte e scompare. L'uomo-Prometeo sconfinava nel territorio che gli era proibito dal suo stesso mito, e trasforma la conoscenza in un processo distruttivo e caotico che lo porta dritto verso l'estinzione. «L'ingegno umano. Prometeo, una volta rubato il fuoco, ora ha imparato anche l'arte di manipolare il sole. Lo stregone ora dispone del sole: chi può garantire che almeno uno tra gli uomini non sia preda della sua maledizione?»<sup>55</sup>. È proprio quando l'uomo si è spinto fino a questa soglia che il mito va ripensato. L'uomo deve tornare a comprendere quali sono le sue pulsioni essenziali, i moti del suo animo, le dinamiche fondamentali che lo mettono in relazione con se stesso e con gli altri. Solo tornando a riconoscerle può essere certo di non essere vittima del "sole" che ora, nelle vesti di Prometeo postatomico, ha a disposizione. Per farlo, è importante che torni a usare il metodo a cui prima di tutto ricorse a questo scopo, ovvero il mito e la mitologia:

Al momento esatto dello sgancio dell'atomica io non abitavo a Hiroshima. Non sono niente più che una testimone oculare della città sulla soglia della fine. Ma credo fermamente che qualunque testimone, a prescindere da come abbia assistito al disastro, debba tramandarne col racconto la memoria. Penso anche che se queste innumerevoli tradizioni del racconto diventeranno un mito del genere umano, allora avremo una via di salvezza del tutto unica.<sup>56</sup>

Per Ōba, dunque, l'uomo si deve risollevarsi dal grado zero a cui si è ridotto

ripensando il mito stesso dell'essere. Un mito che può prendere forma nel confluire delle innumerevoli forme di racconto possibile del disastro. Aggiornando il mito e il suo racconto ai tempi dell'atomica, agli occhi dell'uomo può riemergere la verità sulla sua forma di vita, sulle dinamiche al fondo della sua esistenza. Ōba afferma così che, tornando a disporre del racconto mitologico dell'essere, l'uomo ha un'occasione insostituibile per imprimere un moto nuovo al suo cammino. Ma qual è per Ōba questo "mito del genere umano", questo *jinrui no shinwa* 人類の神話?

Ōba ne esplicita il fulcro nella postfazione al secondo lavoro della sua trilogia sull'atomica, *I fiori di Urashima*. Da qui cominciamo ad avvicinarci alle opere vere e proprie. È inevitabile presentare Ōba partendo dall'esterno e muovendosi lungo una traiettoria centripeta. Il centro di gravità del suo lavoro, infatti, è il segreto stesso dell'esistenza: è consentito intravederlo per barlumi attraverso la narrazione, ma progressivamente, in un suo graduale delinearci nell'affollamento simbolico che la caratterizza.

Nella postfazione, Ōba innanzitutto definisce inequivocabilmente *I fiori di Urashima* come opera esperienziale:

Cos'è il mio romanzo *I fiori di Urashima*? È quel che un autore vuole tramandare alle generazioni a venire, dopo aver vissuto sulla sua pelle gran parte del ventesimo secolo giapponese. Nell'estate dei miei quattordici anni, fui testimone a Hiroshima dell'atrocità provocata dalla bomba atomica, creata dall'uomo con le sue stesse mani. *I fiori di Urashima* rappresenta ciò che è nato dai ricordi di allora, e che nemmeno per un istante è svanito.<sup>57</sup>

Il romanzo scaturisce letteralmente dall'esperienza a tutto tondo del dopoguerra, a partire dalla bomba atomica. Ha origine da una memoria indelebile e trae la sua ragion d'essere proprio dalla testimonianza oculare: il termine giapponese, *mokugeki*, che letteralmente significa "colpo (*geki*) agli occhi (*moku*)", rende bene il senso di quel "trauma dello sguardo" che la visione di Hiroshima distrutta ha inflitto a Ōba.

Messa in chiaro la continuità tra esperienza e romanzo, Ōba prosegue a rivelare la formula che riassume la complessità del nuovo mito dell'esistenza: l'uomo vive di desiderio, il desiderio uccide l'uomo. Il primo passo è comprendere questa circolarità irrisolvibile: «Gli esseri umani vivono di desiderio, e dal desiderio sono uccisi. Vivendo, non c'è altra via che tenerlo bene a mente».<sup>58</sup> E ancora: «Non ci fosse il desiderio, l'uomo non potrebbe vivere. Ma quello stesso desiderio lo uccide. Come fare, allora, come fare?».<sup>59</sup> Il desiderio di cui Ōba parla, lo *yokubō* 欲望, è sicuramente riconducibile alla "bramosia" alla base dell'insegnamento originale del buddhismo indiano. Il desiderio di possesso e di controllo che l'uomo prova verso il mondo che lo circonda si traduce in tante forme diverse: tra queste, una particolarmente evidente è il sapere tecnoscientifico su cui si fonda la modernità. Ōba denuncia la cieca unilateralità che il pensiero delle tecnoscienze tende a indurre nell'uomo:

La scienza è senza dubbio il sogno dell'uomo, e il vero scienziato è colui che guarda a ciò che la scienza ottiene con occhio scientifico.

Ma è indispensabile capire come sia l'istintivo desiderio dell'uomo a rendere lo spirito scientifico quello che è. In un certo senso è la figura stessa del vivere umano. L'uomo vive in virtù di quel desiderio per il quale si annienta.

[...] Non si può dimenticare che la bomba atomica non è un cataclisma, ma un macigno che l'uomo si è scagliato addosso da solo, premeditatamente, colpendosi a morte.<sup>60</sup>

Il desiderio dell'uomo, che si traduce nello spirito scientifico, ancora prima che in forma di scienza si manifesta sotto forma di "curiosità", *kōkishin* 好奇心, traendolo facilmente in inganno sui suoi esiti potenzialmente estremi e fuori misura. Detto questo, Ōba non mira a fare un facile discorso antitecnologico né cede alla tentazione oscurantista di propugnare un ritorno alle origini, un banale "primitivismo". Vuole se mai sottolineare che qualcosa di fondamentale è stato dimenticato nel momento in cui l'uomo si è permesso di creare un'arma come la

bomba. Un equilibrio già precario, sbilanciatosi pericolosamente molte volte nella storia, ha raggiunto il punto di rottura con lo sgancio delle due atomiche. Queste due mostruosità sono parti dell'uomo, sono scaturigini estreme del lato oscuro del desiderio di cui l'uomo si nutre necessariamente. Eppure c'è una soluzione aperta, una strada percorribile nel dopobomba, dopo che il nuovo mito dell'essere è stato raccontato in tutto il suo orrore. Quel che in ultimo salva l'uomo è per Ōba la poesia: è questa che l'uomo usa da sempre per interpretare se stesso, gli altri e il mondo circostante, e per questo possiede l'eccellenza di un linguaggio condiviso. La pratica poetica restituisce all'uomo la facoltà di creare significato nel gesto semplice e al contempo essenziale dell'osservazione dei fenomeni del mondo. Tradurre questo sguardo nel linguaggio poetico è azione mimetica e sintetica al tempo stesso, poiché il mondo così emulato attraverso la voce umana torna a corrispondere all'uomo. La poesia, insomma, ripristina la coerenza della forma di vita nella sua totalità:

A est del continente eurasiatico si estende l'arcipelago giapponese, lungo e stretto. Il mormorio della sabbia e dell'onda, il vento che attraversa la foresta hanno generato la poesia. Quando il vento prende a soffiare, nasce la poesia. Gli uomini cresciuti prestandole ascolto, quando si incontrano, ne fanno uso nel tentativo di scrutare al fondo della propria tristezza e della gioia altrui. È questo il modo in cui finora abbiamo indagato la vita umana, ed è sempre così che andremo avanti a fare. Non c'è altro modo per continuare a vivere.

Sdraiata sulla spiaggia, premo l'orecchio contro la sabbia. Il mormorio dell'acqua che filtra nella terra, il suono dell'onda che si affievolisce distante, il mormorio degli uccelli che volano sull'onda, il mormorio dei pesci dentro all'onda, la mia voce, il mormorio degli uomini.<sup>61</sup>

Ōba ripone ogni speranza nella poesia (*shi* 詩), grazie alla quale si instaura tanto la comunicazione interumana quanto il dialogo dell'uomo col mondo circostante. Lo spazio poetico è l'unico in cui si può realizzare la coesione dei fatti del mondo: è l'unico dove il "mormorio" (*tsubuyaki* 呟き) che emana da ogni cosa possa

consonare con la voce umana.

Questo esito salvifico è stato l'obbiettivo tenacemente perseguito da Ōba dall'inizio alla fine della sua opera. Lo dimostra il fatto che la postfazione a *I fiori di Urashima* di cui abbiamo appena parlato risalga al 2000, più di trent'anni dopo la sua pubblicazione. Tuttavia per raggiungerlo Ōba è prima costretta a esporre l'orrore dell'estremo infiltratosi nel mondo della vita. È necessario perché si compia il rituale della mitopoiesi, perché si riscriva l'inquietante mito dell'esistenza aggiornato al postatomico. Questo processo ha luogo tra le pagine de *I foranavi*.

### 5.1. *I foranavi*<sup>62</sup>

L'essenziale restaurazione della possibilità di una nuova mitologia che tenga conto della comparsa del *genbaku* e della sua infiltrazione nella forma di vita umana è operata da Ōba sulla scena di una "terra desolata". Ne *I foranavi*, infatti, richiama in vari punti il poema di Eliot, fino a usare esplicitamente il termine "arechi" 荒地, impiegato per la traduzione giapponese di *The Waste Land*. La lettura di Eliot, per stessa ammissione di Ōba, ebbe grande influenza sulla sua formazione letteraria, insieme a quella di Joyce e del suo *Ulysses*. Questo retaggio è andato via via concretizzandosi nella sua scrittura, e delinea chiaramente i suoi contorni ne *I foranavi*. Già *The Waste Land* e *Ulysses* recuperavano una modalità mitologica al fine di confrontarsi con la modernità. Sia Eliot sia Joyce ne sentirono il bisogno nel momento in cui quella stessa modernità, per la prima volta, iniziava a rispecchiare allo sguardo dell'uomo un'immagine irriconoscibilmente deformata di sé, reduce dalla devastazione che aveva scosso l'Europa durante la prima guerra mondiale. Ōba prosegue sullo stesso cammino nel creare la vicenda de *I foranavi*, non limitandosi però a una ripresa, ma rilanciando: non è solo la mitologia già a disposizione a dover soccorrere l'uomo e consentirgli di riappropriarsi della narrazione del suo mondo; anche una nuova mitopoiesi è indispensabile. Lo scrittore che ha visto deve avere il

coraggio di puntare lo sguardo nell'orrore che è l'*horror vacui* al cuore del mito e farlo emergere nella voce.

A questo fine, Ōba crea innanzitutto la genealogia di una famiglia dalla storia violenta e inquietante. La linea di sangue dei personaggi in scena si ramifica ampiamente nella sua trilogia, da *I foranavi* attraverso *I fiori di Urashima* fino a *Le lacrime della principessa*, in un fitto intreccio di rapporti di parentela: tutti condividono la discendenza da figure che Ōba vela di un alone ieratico, dipinte come terribili divinità originarie. Nel creare la sua serie letteraria, insomma, Ōba lascia che sullo sfondo aleggi una "antiteogonia", una descrizione capovolta dei precursori divini della comunità umana simboleggiata dalla linea familiare di sua invenzione. Questo perché il disordine che l'uomo si trova a confrontare nel dopobomba necessita della normatività del mito; ma quello stesso mito è in frantumi, e se ne deve dare conto altrettanto caoticamente. Ōba scompagina la successione ordinata degli eventi, la diacronia, che è, ad esempio, la funzione cronologica caratteristica di un'opera teogonica fondamentale per la storia letteraria giapponese com'è il *Kojiki* 古事記, a lei ben noto.<sup>63</sup> Nel presente della narrazione, Ōba concede che si racconti la discendenza a sprazzi, nello spazio del ricordo, del sogno o dell'allucinazione. Così *I foranavi* prende forma come opera doppia, che internamente mette in scena il rituale della ricostituzione del mito dell'essere.

La prima linea narrativa è quella che si svolge nel presente del racconto, ambientata nella "terra desolata" di cui si parlava precedentemente. Lo scenario in cui si muovono i personaggi, tutti senza nome, è un non-luogo: a giudicare dal paesaggio, una mescolanza di Giappone settentrionale e Alaska. In mezzo a un lago ai piedi di un ghiacciaio si trova un'isola, avvolta dai vapori delle acque termali che sgorgano dal sottosuolo. Sull'isola c'è un albergo, lo Hanaya Hotel (Hotel Casa del fiore), così chiamato per le sue serre di piante e fiori tropicali. L'albergo è gestito da una donna, la Padrona, aiutata da un ex militare di cui si intuisce l'etnia afroamericana, che ha ottenuto il congedo sciancandosi di proposito una gamba, per

poter fuggire dagli esperimenti nucleari che si svolgevano nella sua base. Nell'albergo aiuta la Padrona a intrattenere gli ospiti suonando strumenti a fiato tradizionali della musica cortigiana giapponese e facendo giochi di prestigio: per questa ragione viene chiamato il Prestigiatore. A questo albergo arrivano all'inizio della storia altri tre personaggi. I primi due sono un Principe imperiale, votatosi alla castità per estinguere la sua linea di discendenza, e la sua consorte, la Principessa, una ex ballerina fattasi isterectomizzare su richiesta del Principe, per evitare il rischio di concepire eredi. Il terzo è un medico abortista in fuga dal suo passato, che si fa impiegare dalla Padrona nelle serre tropicali dell'albergo, diventando nel corso della vicenda il Fioraio. Su quest'isola tutti gli uomini sono impotenti o sterili, così come non sono fertili le donne. Gli unici due personaggi in grado di concepire sono la Padrona e il Principe (anche se autoesclusi dalla paternità). Il Prestigiatore è sterile per le radiazioni degli esperimenti a cui ha assistito; la Principessa perché fattasi asportare chirurgicamente l'utero; il Fioraio è impotente a causa di un evento traumatico accaduto prima del suo arrivo sull'isola.

Il personaggio del Fioraio è la figura di raccordo tra la scena presente dello Hanaya Hotel e il passato, dominato invece dal racconto della "famiglia mitologica" (a cui Ōba ne *I foranavi* ancora non dà un nome). È una famiglia di proprietari terrieri latifondisti, di cui Ōba prende in considerazione fondamentalmente due generazioni. La prima è quella dei genitori: una generazione terribile e temibile, dominata dalla Madre. La Madre è una vera e propria donna-demone, dispotica coi suoi mezzadri, che per liberarsi del marito, il Padre, malato di sifilide, lo circonda di donne di servizio sempre nuove che lui seduce, contagiandole e aggravando al contempo il suo male. La Madre ha inoltre una relazione con l'Intendente di famiglia, ucciso in una rivolta contadina proprio quando, pur consapevole del rischio, viene mandato da lei a discutere coi mezzadri in lotta. Dopo tutto questo la Madre muore suicida, impiccandosi a un albero. Tutte le proprietà di famiglia vengono editate dalla figlia, l'unico personaggio ad avere un nome, Ari. Il Fioraio è fratellastro di Ari da parte di

padre, mentre sua madre è una delle domestiche. Finché la Madre di Ari era in vita, era stato trattato alla stregua di uno dei domestici, nonostante il legame di sangue. Una volta subentrata Ari a capo del latifondo, il Fioraio ha la possibilità grazie a lei di studiare medicina, specializzandosi in ginecologia presso un medico abortista che è però sempre troppo ubriaco per operare: per salvare le donne che gli si rivolgono, il Fioraio è costretto innumerevoli volte a sostituirlo e praticare le interruzioni di gravidanza al suo posto, nonostante l'inesperienza. Ari e il Fioraio hanno una difficile relazione incestuosa, che viene compromessa definitivamente dallo spettro di una gravidanza, interrotta dal Fioraio stesso. A causa di questo Ari decide di abbandonarlo, per fidanzarsi dopo qualche tempo con il figlio dell'Intendente di famiglia e rimanerne incinta. Ma proprio dopo il concepimento, Ari scopre leggendo il diario della Madre morta della relazione con l'Intendente, e quindi di poter essere sorellastra del suo attuale fidanzato. Così chiede al Fioraio di aiutarla ad abortire. Vedendosi rifiutato l'intervento, presa da disperazione, finisce per suicidarsi anche lei impiccandosi allo stesso albero della Madre.

Sono queste le due sfere che si sovrappongono nel romanzo attraverso il personaggio del Fioraio. Il presente è letteralmente sterilizzato da un passato atroce e violento, fatto di adulterio, omicidio, incesto, aborto e suicidio. Il retroscena è, insomma, un sunto estremo del devastante desiderio umano, da cui il "superstite", il Fioraio, non può uscire indenne. Per questo ne *I foranavi* il danno si ripercuote direttamente sul fulcro vitale dell'esistenza, ovvero la riproduzione e la sessualità. In tutta l'opera i personaggi praticano una sessualità altra, "perversa", estromessa dal ciclo riproduttivo. Ōba delinea le dinamiche del desiderio tra i personaggi creando un nuovo breviario della passione, un sunto dell'"amore ai tempi dell'atomica". Non solo: astenersi dalla riproduzione è considerato da alcuni personaggi un gesto cosciente di responsabilità, una reazione autarchica a un mondo terribile, smodato e mostruoso. Su questo scenario di infertilità prescelta e pretesa Ōba descrive una sessualità a tratti funerea, sepolcrale. Ad esempio, mentre sono a letto insieme, la

Padrona chiede insistentemente al Fioraio di scaldarla, mentre lo schernisce paragonando la sua presenza alla «invasione» di «un malato terminale di cancro, avvolto in fogli d'alluminio e congelato». <sup>64</sup> Anche più esplicito è il carattere della relazione incestuosa del Fioraio con Ari:

Era una lotta corpo a corpo e ne emanava uno strano profumo. Quella era la fragranza che per sette anni avevano sparso nella fossa della loro tomba a cielo aperto, era così che avevano continuato a decorare la loro sontuosa sepoltura comune. Il profumo di Ari e di tutti i fiori intrideva le pareti e il soffitto per cancellarne l'odore di carni in decomposizione che li invadeva; li tingevano con il succo dei loro petali spremuti. <sup>65</sup>

Sull'altro versante, specialmente nella relazione tra il Principe e la Principessa, la sessualità passa attraverso pratiche sciamaniche che mirano all'estasi. Da una parte c'è l'uomo, che sublima la sua aspirazione alla "bellezza" (*bi* 美) attraverso la castità. In questo modo avvia un percorso liberatorio, si emancipa dal suo stesso ruolo condannando all'estinzione i sistemi monarchici e aristocratici che fanno riferimento a lui, e contribuendo anche al decremento della popolazione mondiale. La bellezza risiede nell'immagine ideale del "principe", la figura fiabesca che abita l'immaginario infantile: non rivestirla nella realtà aiuta a preservarne l'aura fantastica che nutre le storie dei bambini. Questa specie di ribellione che il Principe attua contro tutti i suoi simboli attraverso la "bella castità" fa il paio con l'incantamento a cui la Principessa lo sottopone. Dopo essersi mutilata per lui facendosi isterectomizzare, la Principessa soddisfa il piacere voyeuristico del Principe avendo rapporti sessuali con altri uomini, di cui poi racconta tutti i dettagli: si trasforma nel suo oggetto di piacere mediato. Ma al contempo promette al Principe che si approprierà di lui totalmente, disossando il suo cadavere, trasformando le sue ossa in monili e ornamenti che indosserà come una strega di montagna:

«Quando morirai, ti strapperò le ossa dalle carni, le segherò, le ridurrò in dischetti

sottili... dentro ci saranno aperti i buchi in cui prima passava il tuo midollo... allora ci infilerò delle stringhe fatte coi miei capelli attorcigliati, ne ricaverò lunghe, lunghissime collane, le indosserò sul petto nudo, le sgranerò come un rosario. Del tuo teschio e del grande osso piatto del bacino farò due maschere, la tua piangente, la mia sorridente. E ogni sera mi addormenterò indossandola»<sup>66</sup>

Vestendo i panni di una *yamauba* 山姥<sup>67</sup> artigiana, la Principessa ipnotizza l'uomo imprigionato nelle spire della sua parola magica, e gli anticipa il rituale con cui il suo corpo muterà, come in un volo sciamanico di scarnificazione, passando a un livello di sessualità estatica superiore. Ōba conferisce loro caratteri soprannaturali, li chiama “santi”, usando le figure ascetiche, nell'ordine maschio e femmina, del *sennin* 仙人 e della *senjo* 仙女:<sup>68</sup> ne sottolinea così il tentativo di una pratica sessuale alternativa, lo sforzo di astrazione che sta al cuore della loro ricerca di una via atipica verso l'estasi.

Un altro punto in cui Ōba espone la mutata sessualità che percorre l'opera è dove vengono citati gli animali del titolo: i foranavi sono molluschi ermafroditi che una volta attaccatisi a un qualsiasi pezzo di legno a galla nel mare lo scavano per tutta la vita, consumandosi nel farlo fino alla morte. Usando le loro due valve per masticare il legno, si allungano al suo interno più si fa profondo il cunicolo che si aprono. Dalle code che sporgono verso l'esterno, eiaculano i loro spermatozoi in mare, dai quali altri foranavi vicini vengono fecondati indirettamente. I foranavi non si toccano mai tra loro, i tunnel che formano nel legno non si incrociano e anzi, quando si fanno rischiosamente vicini, cambiano all'improvviso traiettoria. È la Padrona a presentare questo animale al Fioraio, che, immediatamente, si immagina foranave, fino a trasformarsi in un'immedesimazione totale:

Io rodo, rompo il legno, serrando le mie due dure palette l'una con l'altra, e procedo. Così mi costruisco lo spazio in cui si infila il mio corpo ben allungato. Non mi scontro coi molluschi vicini – è il mio istinto a intuire di non invadere il loro territorio – seguito a scavare

il tortuoso cunicolo che è solo mio, in solitudine. Il mio sensibile istinto schiva rapido quelli vicini, nemmeno mi ci metto a parlare con loro. Ognuno scava il suo buco. Io scavo il mio buco. Si sente il rumore delle mie due palette affilate che rodono e rompono il legno senza sosta. Una volta insinuatomi del tutto dentro al mio buco, non saprei più nemmeno dire quanto grande sia questo legno galleggiante. Non ho idea di chi ci sia vicino a me. Sono semplicemente un foranavi che scansa deciso, procede imperterrito. Un foranavi che si riproduce sessualmente, sì, ma per conto suo, tutto solo.<sup>69</sup>

Anche qui Ōba ridefinisce la pratica sessuale dell'uomo per associazione a un elemento del mondo naturale inquietante e apparentemente agli antipodi: come i foranavi, l'uomo postatomico è costretto alla sopravvivenza in un "inferno di solitudine" (*kodoku jigoku* 孤独地獄).<sup>70</sup> Si trova a doversi riconoscere in una sessualità ermafrodita, solipsistica e senza uscita, in cui l'inseminazione è affidata a un seme gettato ciecamente in mare, così come altrettanto ciecamente vengono lasciate alle onde le larve, pur non potendo sopravvivere in acqua. Tutto dipende dalla pura fatalità di trovare un altro pezzo di legno a cui attaccarsi e in cui scavare il proprio buco.

Così la sessualità come contatto interumano e la riproduzione come suo esito rigenerativo non solo si fanno più complesse che in passato, ma escono da quel passato compromesse, irriconoscibili, rifiutate. I personaggi di Ōba sono certamente alla deriva in una terra di nessuno, "desolata" e sterile, come i foranavi nei loro pezzi di legno a galla nell'oceano. Ma allo stesso tempo praticano attivamente e pervicacemente quella stessa forma di vita i cui contorni sono ora più che mai dubbi. Sono tutti in qualche modo clandestini: il Principe e la Principessa sono in fuga dalla loro corte; il Prestigiatore è un disertore; il Fioraio è medico abortista che praticava di nascosto. E nella clandestinità dello Hanaya Hotel, un non-luogo che sembra stare alla fine del mondo, perseguono una sistematica trasgressione della morale sessuale per come la società la intende,<sup>71</sup> dedicandosi ognuno a soddisfare quasi con devozione il proprio desiderio perverso (nel senso di "mutato"). Ōba delinea questa

“immoralità” come una forma di ribellione, una pratica eversiva: i personaggi che crea sono ribelli, *outsider* che si muovono e agiscono nello spazio del “sotterraneo”. Lo spazio dell’anomalia, il *moguri*, viene prescelto dalle figure in scena per attuare la loro eversione attraverso la nuova sessualità postatomica.

Nelle innumerevoli descrizioni che riguardano la sessualità Ōba mette sempre in campo una grande quantità di metafore, similitudini e allegorie. I corpi presentati attraverso queste strategie linguistiche si trasformano continuamente, si tramutano del tutto o solo in parte in qualcos’altro (come sopra il Fioraio in *foranavi*). Questo “altro” è in genere un elemento del mondo naturale, animale o vegetale. Le associazioni che Ōba predilige sono con immagini perturbanti, che inquietano: c’è sempre qualcosa di mostruoso in questi accostamenti analogici tra uomo e natura, eppure allo stesso tempo ne risulta la intima coerenza. Ne *I foranavi* siamo posti di fronte a una pletora di immagini che sono potenzialmente metafore l’una dell’altra, in mezzo alle quali l’uomo si confonde, si disfa, perdendo la centralità ontologica che proprio il suo linguaggio dovrebbe garantirgli. Possiamo parlare per Ōba di “fitomorfizzazione”: tutto si trasforma in tutt’altro, in un groviglio orrorifico di immagini evocative che puntano dritto ai fondamenti della sopravvivenza (interrelazione, sesso, riproduzione), affinché vengano ripensati e reinterpretati. La natura non corrisponde più in secondo grado al sentire dell’uomo che si mette un gradino sopra il suo mondo. Tutte le forme di vita si dimostrano nell’esercizio metaforetico di Ōba riassorbibili tra loro, tutte partecipi dello stesso ordine di esistenza. La stessa autodistruttività che l’uomo non vorrebbe accettare come parte di sé si rintraccia sia nel mondo vegetale sia in quello animale. Ōba ad esempio paragona l’istinto suicida dell’uomo alla folle corsa dei lemming verso la morte:<sup>72</sup> quando la popolazione di questi animali aumenta eccessivamente, l’istinto li porta ad “autoridursi” gettandosi in mare. Dovunque nel mondo si perda la misura, emerge il rischio dell’estinzione.

È ormai chiaro che Ōba vuole mettere in discussione l’ovvietà del gesto

riproduttivo, lo scontato “valore” della fertilità. Questi tratti caratterizzanti dell’uomo, istintivi ed essenziali, devono fare i conti con l’eccesso verso cui si è spinto, al cui culmine sta la bomba atomica. Nell’oggi della narrazione, che coincide con il postatomico, i personaggi ospiti dello Hanaya Hotel sono rappresentati già nel tentativo (anche se più o meno fallimentare) di andare oltre, di percorrere vie diverse all’interno della relazione tra i due sessi. Cercano con la loro eversione sessuale di risolvere l’*impasse* in cui l’uomo si trova bloccato ai margini dell’annichilimento totale, ai piedi del ghiacciaio che presagisce una “quarta glaciazione”. Ōba insiste sul tema della sovrappopolazione, di fronte alla quale l’individuo dimostra tutta l’insufficienza delle sue abilità sociali. Ci suggerisce che l’uomo ha optato troppo ottimisticamente per il falso mito dello sviluppo: il mondo che ha creato su questo parametro è eccessivo, smisurato rispetto all’uomo sotto ogni punto di vista. È questa sproporzione, questo essere fuori misura che lo costringe a essere a contatto troppo stretto con se stesso e con gli altri, e che in ultimo fomenta l’istinto alla violenza, alla prevaricazione, all’eliminazione reciproca. Proprio perché si è spinto oltre i suoi limiti, l’uomo ha visto la manifestazione più eclatante della possibilità di scomparire, ovvero la bomba atomica.

È a questo punto che bisogna guardare allo spazio che nel romanzo corrisponde al preatomico e al *genbaku*, ovvero la relazione incestuosa tra il Fioraio e Ari. La loro storia, la fabula della loro relazione, è già stata brevemente presentata. Tuttavia, dietro alla coppia e al personaggio stesso di Ari (ricordiamolo, l’unico ad avere un nome “proprio”) c’è molto di più che la semplice vicenda. Soprattutto, è qui che la rielaborazione del mito anticipata in apertura ha inizio, per poi “performarsi” nel presente narrativo dello Hanaya Hotel. La relazione tra consanguinei è sfruttata da Ōba per evocare uno spazio circolare, chiuso, in cui non solo si percepisce quel ripiegamento dell’essere umano su se stesso, quella vicinanza estrema a cui lo sviluppo ossessivo propugnato dal pensiero tecnoscientifico lo ha costretto. In scena c’è una dicotomia antichissima: quella tra endogamia ed esogamia. Ōba la usa

simbolicamente per stabilire una colpa originaria, che non è di ordine morale, ma antropologico: lo spazio interumano che si riduce ai minimi termini limita con sé quello della comunicazione. La vita umana di relazione collassa su se stessa e si riduce a una pratica incestuosa, abortiva, suicida.

Quando Ōba inserisce nel racconto le reminiscenze del Fioraio sulla sua vita precedente, la trasgressione del limite che c'è stata tra lui e Ari è manifestata associandone la descrizione a una grande quantità di immagini ominose, che gettano un'ombra nera su di loro. C'è innanzitutto la "tenia", con cui il Fioraio descrive il feto abortito di Ari; poi la "gardenia", la pianta ai cui piedi seppellisce la tenia; la "chiocciola" che cade nel solco scavato per la tenia, e che vi finisce sepolta viva. Fuori dalla carbonaia dove il Fioraio nasconde le fiale vuote dei medicinali usati per gli interventi ci sono la "farfalla macaone" e la "bignonia", e dentro il "gufo", che il Fioraio nutre catturando dei "pipistrelli" da dargli in pasto. E poi il "fiore di susino", la pianta a cui si impiccano sia la Madre di Ari sia Ari. Questa trama di immagini che percorre il testo riemerge continuamente con il suo potere metaforico. Infine, tutte convergono nella scena-chiave dell'opera, ovvero l'incubo del Fioraio: è qui che la bomba atomica si manifesta in forma simbolica davanti a lui, vivida come un incubo sensoriale. Ōba le dà un aspetto totemico, le dispone intorno tutte le immagini del terribile passato. Nell'allucinazione, prende la forma di un imponente cactus nero:

[...] Si erse alle sue spalle il gigantesco cactus nero, come un mostro: sulla cima era sbocciato un fiore di susino. Un fiore biancastro, anzi, forse una gardenia. La chiocciola risaliva il cactus strisciando lentamente tra le spine, e la nera farfalla macaone volava intorno. La bignonia, di un rosso venefico, in un attimo si allungava dalla sabbia come una pianta di fagioli, il nero pipistrello spalancava le ali, e il gufo, con due tizzoni di carbone ardente per occhi, stava appollaiato sulla cima.

[...] All'improvviso il deserto veniva spazzato da una pioggia torrenziale. Una battente pioggia di sangue. La sabbia era sospinta via in quel flusso limaccioso, mulinava in vortici; e una rossa tenia ci si contorceva distesa in tutta la sua lunghezza.<sup>73</sup>

Che questo “cactus” è simbolo del *genbaku* si chiarirà solo nell’opera successiva, *I fiori di Urashima*, quando il fungo atomico verrà paragonato esplicitamente dal personaggio di Ryōko a «un cactus con innumerevoli protuberanze deformi, che si contorce avvolto da petali di tutti i colori dell’arcobaleno sparsi in aria in una fragorosa risata rivolta al sole».<sup>74</sup> Al punto in cui siamo ne *I foranavi*, Ōba preferisce non chiarire l’ambiguità, in primo luogo per conservare il massimo potere evocativo delle immagini di cui fa uso, e poi perché non è la metafora del cactus a esaurire la presenza della bomba nel testo. Il cactus, infatti, qui è simbolo del *genbaku* ancora solo obliquamente: a esso si associa anche una simbologia fallica, essendo il tropo con cui Ōba parla dell’impotenza del Fioraio. L’incombenza di questo cactus nero riassume la sua scioccante esperienza con Ari, che blocca la sua virilità. Inoltre, nella serra tropicale dello Hanaya Hotel c’è un altro cactus, che Ōba mette ovviamente in risonanza con quello della visione. Di questo, a un certo punto, il Fioraio nota uno strano cambiamento:

Il cactus era conficcato nella terra capovolto, come un oscuro presagio. Forse era stato il Fioraio a piantarlo così, dopo averne spezzato grossolanamente a metà il grasso tronco. Non si capiva se fosse il fusto o solo una foglia. Con la cima affondata nella terra, aveva alla fine attecchito. Poi aveva gettato da quella base storta un germoglio deforme e intirizzito. Strisciava di lato, e seguitava a crescere alla cieca. Una volta subodorata l’aria, il germoglio si era curvato all’insù per poi affiorare finalmente dal terreno. Aveva un fusto deformato, coriaceo, rachitico. Era coperto da un un numero sproporzionato di aculei insolitamente sottili, duri e acuminati. Lo attraversava una stretta scanalatura. Sembrava proprio un’altra specie di cactus.

Un giorno il Fioraio si accorse di quella rara specie di cactus, ne staccò lo stelo che si allungava di lato dal basso e lo piantò in un altro vaso. Nella sua lunga vita sottoterra sembrava aver cambiato la sua stessa natura, ereditata da chi l’aveva generato. [...] Nel sopportare un’avversità, quel cactus aveva avuto bisogno di mutare le sue caratteristiche in una forma ancora più radicale rispetto a quella ereditaria, per autopreservarsi.<sup>75</sup>

Con la scoperta dell'appendice deforme spuntata dal cactus nella serra, che a sua volta suggerisce il cactus nero dell'incubo, il Fioraio supera l'impotenza del dopo-Ari e recupera la sua virilità. Questo avviene soprattutto grazie alla Padrona, che pur avendo relazioni anche col Principe e col Prestigiatore, concentra sul Fioraio più che sugli altri le sue attenzioni. La parola della Padrona è sensuale, ipnotica ed erotica tanto quanto è immaginifica e pervasiva, ed è sempre sussurrata all'orecchio degli uomini. Ōba, così, rivela un nodo fondamentale dell'opera. Si parla di "desolazione" e "rigenerazione" in modo simile per senso e metodo a Eliot: Da *The Waste Land* trae il tema del Re Pescatore<sup>76</sup> associandolo all'uomo postatomico, per puntualizzare come sia indispensabile continuare a interrogare il binomio sterilità-fertilità che l'uomo ha sempre posto al centro del suo vivere in comunità. Il Fioraio è un nuovo Re Pescatore, che viene curato dall'incantamento verbale di una nuova Molly Bloom, la Padrona. Tuttavia, la rifondazione del mito, a differenza di Eliot e Joyce, in Ōba deve avvenire a un livello innanzitutto preculturale. Infatti, non è solo una crisi di civiltà quella in cui versa l'uomo; in profondo forse è la sussistenza della vita stessa e la ripetibilità dell'atto sessuale a sua garanzia. Da questo punto di vista, la riscrittura della sessualità che Ōba opera ne *I foranavi* risponde alla necessità di presentarla sì come nuova, irrimediabilmente compromessa e mutata, ma comunque possibile. La deformità della propaggine del cactus in serra è il "figlio deforme", il *kikeiji* 畸形児 dell'umanità segnata dal *genbaku*. La passione umana è adulterata e lesa, ma è sempre presente fintanto che l'uomo sopravvive. Per esporla, Ōba riversa sulla pagina una quantità di "corpi naturali" che si tramutano incessantemente da una forma all'altra in una metamorfosi senza soluzione di continuità, come oggetti materici e pulsanti. I corpi interagiscono perdendo la loro già fragile integrità organica, e finiscono per essere rivoltati come guanti nel coacervo di tutte le immagini che sono in grado di ospitare nella loro carne. Ōba pratica una "pornografia fitomorfica": trasgredisce il tabù carnale ed espone l'interiore, il viscerale per flash ispirati da una natura spaventosa, che dissezionano e amplificano

il corpo sessuale. Costringe così a unire nel lettore lo sguardo orrifico alla pornoscopica, chiarendo una fondamentale affinità tra il mostruoso dell'atrocità e la perversione della sessualità. Fa ricorso, insomma, a una "teratologia della passione". La trasgressione che ha definitivamente compromesso la certezza della perpetuazione della vita umana (come suggerito dalla menomazione del Re Pescatore-Fioraio) è la bomba; ne *I foranavi* Ōba vuole convertire questa intuizione in sapere mitico normativo, per poter giungere a proibire il reimpiego della bomba sotto forma di interdizione ancestrale: mira così a ristabilire un tabù culturale attraverso un sapere lontano, incomprensibile e, come tale, indiscutibile. A questo scopo mette tutta l'opera sotto il segno di Ari, la vera chiave interpretativa di questo complesso microcosmo letterario.

Il nome "Ari", l'unico di tutta l'opera, è in realtà un falso nome che nasconde il discorso segreto che Ōba insinua allusivamente nel racconto. L'origine del nome viene spiegata in una conversazione tra il Fioraio e la Padrona. La regione da cui lui e Ari provengono è famosa per i suoi frutteti, e in particolare per la coltivazione delle pere. "Pera" in giapponese si dice *nashi no mi* 梨の実; ma, per omofonia, questa stessa espressione può significare anche "frutto del nulla", poiché *nashi* vuol dire anche "niente", "non essere", 無し. Così, gli agricoltori della regione hanno rinominato il frutto "*ari no mi*", che sta per "frutto dell'essere" (poiché *ari* in giapponese vuole anche dire "esserci", "essere", 有り): «Al mio paese natio ci sono molti pereti; le pere, *nashi no mi*, vengono chiamate *ari no mi*. Visto che *nashi* sta anche per "non esserci" e sarebbe di cattivo auspicio per i frutti a venire, in passato la gente l'ha soprannominata *ari no mi*, "frutto che c'è". Perciò "essere" è "non essere"...».77 Giocando sul nome del personaggio, Ōba trasforma Ari nel *black hole*<sup>78</sup> da cui scaturisce tutta l'opera. In questa figura si esplicita l'oscillazione radicale tra sussistenza del mondo e sua autodistruzione che l'uomo ha avuto davanti agli occhi nel *genbaku*. Ari è l'ago impazzito della bilancia ontologica, che simboleggia l'indecidibilità di un "esserci" (*ari*) sempre sul punto di invertirsi nel "non esserci"

(*nashi*). Attraverso questa ambivalenza, *I foranavi* mostra il suo volto allegorico: sfruttando la figura di Ari, Ōba mette in successione incesto, suicidio e perversione della sessualità nel territorio simbolico di una consanguineità fatale. Nello spazio del rapporto tra *Ari-gebaku* e Fioraio-Re Pescatore-umanità, Ōba evoca allegoricamente Hiroshima come momento in cui si è dipanato il mito dell'essere: con la bomba si è trasgredito il tabù finale, il limite tra morte e vita. L'uomo ha così esperito l'annichilimento dell'essere pur nella sua sussistenza, l'estinzione nella sopravvivenza.

È qui che Ōba, come testimone, deve intervenire a ricreare lo spazio mitico, per restituirgli la facoltà normativa che ha perso di fronte a un mondo minato nella sua più profonda integrità. La visione che apre l'opera, dopo che il significato di Ari si è fatto chiaro, svela la sua origine mitica: Ari sogna se stessa sul fondo del mare, seduta in mezzo a un serpente che si morde la coda. In un colpo solo, Ōba mette in chiave tutta l'opera sotto il segno cosmologico dell'*uroboros*, il serpente chiuso su se stesso che nella mitologia indiana sostiene il mondo insieme alla tartaruga. È proprio l'immagine che sta a sostegno del mondo a contenere al suo interno Ari, ovvero il segno doppio del principio vitale dell'uomo, il simbolo di quella passione che fa coincidere l'essere col non-essere in un eterno avvicendamento. Con questo gesto mitopoietico Ōba dà inizio a tutto il suo lavoro sull'atomica e l'essere umano. Ari è il cuore del disastro, in cui l'essere e il non-essere collassano l'uno sull'altro, e come tale è una metafora impossibile: non è data mediazione alcuna per uno spazio assolutamente precluso all'uomo come quello della nullificazione, specialmente quando la nullificazione si manifesta nel mondo della vita, nel bel mezzo dell'essere. La riformulazione del mito è indispensabile a "contenere" il disastro: non lo si può eliminare dalla Storia dell'uomo, poiché si è già instaurato nel mondo come "duplice filtro" e impronta già la vita nel postatomico. Quando il Fioraio rievoca Ari, la chiama appunto "filtro", che si sovrime su ogni altra donna in una "doppia esposizione" (*nijū roshutsu* 二重露出) e lo separa dal mondo come uno strato di polietilene.<sup>79</sup>

Attraverso questa caratterizzazione Ōba suggerisce che confrontarsi con Ari è un momento performativo: osservando la sua figura al centro dell'*uroboros* ci si mette faccia a faccia col principio dell'essere che si fa non-essere, lo si fruisce ed esperisce nella traslazione che solo il mito consente. Secondo l'equazione  $ari = nashi = genbaku$ , Ōba sancisce la transitività dei tre, riassunti sotto il segno di una figura che esemplifica la passione, lo *yokubō* dell'uomo.

La *performance* a cui Ōba vuole indirizzare il lettore è messa direttamente in scena ne *I foranavi*: la Padrona organizza uno spettacolo teatrale con l'aiuto del Prestigiatore, per intrattenere gli ospiti dell'albergo. Sul palco ha luogo una rappresentazione surreale, felliniana, che dall'interno dell'opera suggerisce come l'opera stessa, dall'esterno della fruizione, vada esperita e "ripetuta". La riappropriazione del mito dell'essere stravolto dall'esperienza atomica passa attraverso la sua *performance* simbolica. La Padrona, all'inizio dello spettacolo, si esibisce in un numero di ventriloquia. La bambola che usa si chiama, non a caso, ARI: dandole voce, invita il pubblico a sottoporsi a un processo di "decerebrazione", desensibilizzazione volontaria, per poter porre rimedio all'insopportabilità della convivenza con gli altri. Ōba spinge continuamente, con questi accenni all'autoannullamento, ad azzerare il pensiero, a ritornare all'origine preculturale dell'essere dell'uomo al mondo. Dopo questo, insieme al Prestigiatore mette in scena un numero di incantamento di serpenti. Mentre il Prestigiatore suona il flauto, il serpente esce dalla sua giara, striscia sul braccio della Padrona, le si avvolge intorno alle spalle e si inghiotte la coda, chiudendosi a cerchio intorno al suo collo. È a questo punto che la Padrona si rivolge al pubblico e spiega che cosa quel serpente significa:

Signore e signori, questo splendido serpente, proprio nel suo inghiottire se stesso e farsi a cerchio, è l'immagine dell'eterno ritorno dell'anima, del mondo intero senza un inizio né una fine. Il serpente perde la pelle vecchia e con quella nuova rigenera la vita. [...] In questa forma circolare sorregge la terra [...] e riposa assopito sul fondo del mare, col vuoto

che sta in mezzo al suo cerchio. Un vuoto che gira in giro senza fine, una quiete, una rotondità di natura di cui entrambi fanno parte inevitabilmente: addormentarci in questa bellezza è la chiave della nostra felicità.<sup>80</sup>

Il pubblico è invitato a entrare nel cerchio, a partecipare del vuoto che l'*uroboros* circonda mordendosi la coda. La circolarità che coincide col mondo stesso e il suo eterno perpetuarsi nasconde nel suo nulla il segreto della felicità umana. Riposare in quel vuoto per Ōba è il passo fondamentale alla rigenerazione. In questo modo suggerisce come, assorbendo lo spazio mitico dell'*uroboros*, sia possibile riconquistare la coerenza e la continuità insita nell'"eterno ritorno" della vita umana. Il sovvertimento dell'essere in non-essere manifestatosi col *genbaku* e simboleggiato da Ari viene ricondotto al mito dell'essere come evento epocale ma comunque pertinente. Non minaccia più di prevaricare le forme umane di interpretazione del mondo, ma viene a sua volta interpretato grazie alla sua *performance*. Si assiste qui a un rituale di riconquista della narrazione della vita umana, impiegando un immaginario che permette di ripensare il mito dell'essere. È un processo che non sarà mai rassicurante, poiché l'irrisolvibile doppiezza dell'essere è il principio stesso del desiderio, che vivifica e al contempo mortifica l'uomo. Per questo in tutte le opere di Ōba e specialmente ne *I foranavi*, l'opera più vicina all'orrore del non-essere, si ha la sensazione di essere di fronte a qualcosa di abominevole e senza requie, tradotto in metafore e simboli disturbanti e letali per lo sguardo. Il desiderio è sempre in precario equilibrio, così come l'uomo lo è tra sopravvivenza ed estinzione. Questo assunto si fa chiaro alla fine della rappresentazione, quando la Padrona e il Prestigiatore recitano un testo ispirato alla storia di Salomè e Giovanni il Battista. Dopo la decapitazione, la donna si lancia in un'invettiva violenta e appassionata contro il suo oggetto del desiderio:

Ah, mio nero amante! Le tue labbra sono grappoli d'uva: le mordo e le mastico finché non diventano un vino che m'incendia i seni come un mare di fuoco. Ti abbraccio, e le

tue ciglia strisciano nell'incavo del mio petto come scorpioni. [...] I tuoi capelli duri e crespi, come aghi sottili, aculei di un cactus che si erge alto nel deserto, mi feriscono i palmi delle mani. La tua pelle è più liscia del mare che riposa placido nella notte, ed è anche più crudele delle onde che urlano contro le scogliere nella notte in tempesta. Tu mi stritoli il cuore, ne spremi fuori tutto il sangue, lo dai da bere fino all'ultima goccia ai pesci degli abissi, col tuo volto impassibile. Ma è bene aspettare: il mio sangue fermenterà in quei pesci, e alla fine li costringerà a emergere sulla superficie delle onde nella notte illuminata dalla luna, pietosi e gonfi come palloni. Invoca pure la tempesta con tutte le tue forze: non riuscirai neanche a un solo pesce a lavare via le rosse lacrime affiorate ai suoi occhi spalancati.<sup>81</sup>

All'opposto, prende parola la testa decapitata del Battista, che le risponde a tono ritorcendole contro una passione uguale e contraria:

Donna maledetta, nel tuo ventre io ho lasciato una radice d'ebano. Una sola, sottile radice che risucchierà il tuo sangue, ti roderà le carni, fino a gettare i suoi germogli: farà lussureggiare le sue foglie nere che inghiottono tutti i colori della terra. Cadranno presto al vento, marciranno al suolo. Allora quelle foglie marce ti copriranno il petto e il ventre, e una pioggia torrenziale ti trascinerà con loro nella terra. Con loro sprofonderai agitandoti tra i gorgi neri del fango.<sup>82</sup>

In questa reciproca maledizione in cui la Padrona-Salomè e il Prestigiatore-Battista si promettono di consumarsi carnalmente a vicenda, Ōba espone con dovizia di particolari tutta la duplicità del desiderio umano, incarnato al meglio proprio nella coppia uomo-donna di due personaggi "classici" (mutuati probabilmente da Oscar Wilde).

L'*uroboros*, Ari, la *terre gaste* e il Re Pescatore, Salomè e Giovanni il Battista: miti antichi e nuovi convergono tutti nell'esercizio narrativo di Ōba. In mezzo a una selva di immagini che sbocciano letteralmente sulla pagina, nell'affollamento di correlativi oggettivi impiegati per descrivere la terra di nessuno piagata dalla sterilità del contemporaneo postatomico, l'uomo è spinto a riappropriarsi della legge del

desiderio e a riconoscere nella sua mutazione l'antica coerenza dell'essere. In questo modo Ōba officia il rito della mitopoiesi, della riformulazione del mito dopo l'apparizione nel mondo umano di Ari, l'incarnazione del non-essere (la bomba). Anche Ōba come Inoue fa della voce-corpo il suo principio d'azione, ma in modo diverso: da "ventriloqua narrativa" fa emergere ovunque la sua voce attraverso i personaggi, collocandosi saldamente al centro dell'opera. In una sorta di ubiquità narrativa, Ōba assume tutti i travestimenti e raduna in sé tutte le voci possibili: in questa intima unità che la voce-corpo realizza, il mito dell'essere si rifonda, riportando al suo cuore l'esistenza umana, ferita, compromessa ma sempre coerente a se stessa. Grazie alla forza di gravità della voce, che è il motore stesso della mitopoiesi, la realtà si riscatta dall'indescrivibile dell'atrocità. Attraversando il canale della voce-corpo, si ridistribuisce secondo le coordinate di un nuovo immaginario che l'autore-testimone offre alla narrazione umana. In questo modo, Ōba permetterà alla poesia di rivendicare la sua eccellenza come linguaggio dell'uomo che interpreta il mondo. L'annientamento paventato dalla figura incestuosa e suicida di Ari (traslazione dell'atomica stessa) è sospinto nello spazio circolare e inaccessibile del mito su cui si fonda il mondo, simboleggiato dall'*uroboros*. La proibizione è ristabilita: l'uomo può tornare a confrontarsi col desiderio che lo anima e lo uccide conoscendone intuitivamente, "atavicamente" la manifestazione estrema proprio grazie alla riformulazione del suo mito originario.

### 3.2 *I fiori di Urashima e Le lacrime della principessa*

Accenniamo brevemente al secondo e al terzo romanzo della trilogia per dare un quadro generale degli esiti che la scioccante narrazione avanguardistica condotta da Ōba ne *I foranavi* prepara. Entrambe le opere sono innanzitutto saldamente ambientate in Giappone, a Tokyo; iniziano allo stesso modo col ritorno di un personaggio da una lunga permanenza all'estero negli Stati Uniti (Yukie ne *I fiori di*

*Urashima*, Keiko ne *Le lacrime della principessa*). I personaggi hanno tutti nome e cognome, e anche i nomi dei personaggi del passato taciuti ne *I foranavi* vengono ora rivelati. Ōba, dunque, torna ad ancorare la vicenda alla realtà: conclusosi il rituale magico della prima opera della serie, può passare a discutere in modo più esplicito e “terreno” del tema dominante, ovvero il desiderio.

Il suggerimento che la rifondazione del mito a paradigma dell'esistenza sia riuscita viene dato da Ōba, ancora una volta, attraverso un gioco di omofonie sul nome del personaggio di Ari. Ne *I fiori di Urashima* ad Ari si accenna soltanto, non solo perché l'interesse dell'opera si concentra altrove. Qualcosa è cambiato dalla dimensione de *I foranavi*, e anche solo con un breve accenno Ōba svela lungo che direttrice è stato compiuto il passo metodologico dalla prima opera alla seconda. Ne *I fiori di Urashima*, Ari non viene più chiamata solo per nome semplice, ma con l'aggiunta del prefisso onorifico *-sama*. Usando solo i caratteri fonetici giapponesi, Ōba si riferisce a lei come Ari-sama. Ma il nome così diventa omofono del termine *arisama*, che in giapponese significa “stato di cose”. Lo scarto tra le due opere è chiaro: chiamando *arisama* (有り様 stato di cose) quel che prima era solo *ari* (有り essere) sempre associato al suo contrario, Ōba garantisce all'essere un “così com'è” (*sama* 様), e sceglie di non interrogare più ontologicamente la vita nei termini del binomio essere/non essere. Completando l'oggetto mitico e circolare che è *I foranavi*, Ōba ha performato i presupposti fondanti una realtà che rischiava di perdere il suo necessario principio, conchiuso nel mito dell'essere.

Per questo da *I fiori di Urashima* la bomba può essere inscenata esplicitamente, attraverso il dialogo dei personaggi: la questione non è più la “escrizione” della catastrofe dal mondo della vita o la ridefinizione dei confini ontologici tra vita e morte; da questa seconda opera in poi, Ōba si preoccupa di mettere in moto attraverso le varie voci in scena l'interpretazione etica della bomba atomica e delle dinamiche del desiderio umano. Ōba ha infiltrato Ari al fulcro mitico dell'esistenza postatomica per farla scomparire dietro a nuove immagini simboliche che ne

custodiscano il segreto.

Già il titolo è esemplificativo di come Ōba proceda a ripensare il repertorio di immagini liriche destinate alla nuova poesia postatomica: i fiori di Urashima, *urashimasō*, per nome botanico hanno *arisaema urashima*. Nella quasi omofonia tra il termine botanico *arisaema* che dà il nome al genere della pianta e *arisama*, Ōba porta Ari a ritrarsi all'ombra simbolica del fiore di Urashima. Così facendo, la preclude allo sguardo come presupposto non più appellabile se non trasversalmente attraverso un correlativo oggettivo polisemico. Il fiore di Urashima, dietro al quale si cela la coppia essere/non essere che Ari riassume, è per Ōba il simbolo stesso della passione distruttiva e totale che si impadronisce dell'uomo. Un fiore, tra l'altro, che, come già i foranavi, è ermafrodito, e quindi rappresenta l'uomo e la donna indifferentemente. Sotto il suo segno si svolge la vicenda del romanzo. Yukie torna in Giappone da una permanenza di anni negli Stati Uniti, dopo la morte della madre, accompagnata dal suo compagno Marleck, un americano di origini polacche. A Tokyo ritrova uno dei suoi due fratellastri, Morito (che è il figlio dell'Intendente con cui Ari ne *I foranavi* si fidanza prima di suicidarsi), e fa la conoscenza di sua moglie Ryōko, del figlio autistico Rei, della figlia adottiva Natsuo, e di Ryū, l'ex marito di Ryōko. Nella seconda parte dell'opera, Yukie si reca a Kanbara, regione d'origine della famiglia, dove incontra l'altro fratellastro, Yōichi, e visita la tomba della madre. Parallelamente, ci sono diverse vicende legate alla passione e al tradimento: nel passato, Ryōko si lega a Morito pensando Ryū morto in guerra in Cina; quando ritorna del tutto inatteso, la donna deve affrontarne la furia e la decisione di continuare comunque a vivere con lei e Morito; nel presente, Marleck sembra abbia un'avventura di una notte con Natsuo, che rimane però ambigua; la storia finisce con la notizia che Natsuo aspetta un bambino da Rei, il figlio di Ryōko nato autistico dopo che la madre per cercare la suocera si reca tra le macerie di Hiroshima e viene colpita dalle radiazioni residue dell'atomica. Gran parte dell'opera è occupata semplicemente dai dialoghi tra questi personaggi e dai monologhi sul loro passato. I

discorsi vertono su tutte le problematiche care a Ōba: le articola in tutta la loro ampiezza, dandone diverse prospettive a seconda del personaggio che prende parola. Ōba mette in scena un “laboratorio di comunicazione”, in cui si trattano questioni antiche e nuove alla base del mondo della vita umana: si parte dal desiderio, e si passa alla guerra, alla violenza, per poi spostarsi sui problemi della maternità, dei passaggi generazionali, fino alla questione dell’identità in rapporto alla propria nazione e alla propria lingua, e all’incontro tra culture. In questo spazio dialogico, Ōba si interroga attraverso i suoi personaggi sull’esistenza umana per com’è sempre stata essenzialmente, per com’è cambiata nell’esperienza della seconda guerra mondiale, e per come diventerà in futuro in relazione a un mondo dai confini interculturali sempre più labili. E, ovviamente, esplicita la sua interpretazione del *genbaku* nelle affermazioni di Ryōko e Morito, i due personaggi che hanno visto Hiroshima da testimoni oculari subito dopo l’esplosione. Ryōko ne dice: «La bomba atomica... è il desiderio dell’uomo. L’uomo uccide tutti gli altri uomini che gli stanno intorno, e prova a sopravvivere da solo. Ma il risultato è la sua stessa estinzione. Non ne sono forse io stessa dimostrazione vivente?»<sup>83</sup>. Morito è anche più chiaro nel definire l’equivalenza tra l’atomica e il desiderio, tra *genbaku* e *yokubō*:

La colpa è del desiderio umano... Che si uccidano gli altri, che si scuoino gli altri... Si dice che uno dei funzionari nazisti facesse scuoiare gli ebrei, e con la loro pelle si facesse fare paralumi per le lampade... o anche il sapone col grasso umano... Scagliare su una città un frammento di quel che l’uomo è convinto sia ingegno, per soddisfare la sua curiosità, per il capriccio di una sua trovata, e guardare attentamente che succede, battendo le mani esultante. Questo è l’uomo»<sup>84</sup>

Finalmente la bomba può essere “parlata” a chiare lettere, attaccata frontalmente, e soprattutto rimessa all’uomo: viene depositata nella Storia umana e subordinata alla forma di vita da cui è scaturita. Non è più, insomma, la bomba a

mutare le pratiche del desiderio e della passione umana; è se mai il desiderio, lo *yokubō*, che arriva a plasmarsi in forme estreme come la bomba. Questo è il passo ulteriore che Ōba sente di poter fare dopo aver ristabilito la normatività del mito da cui il vivere umano non può prescindere, pena la perdita del limite tra essere e non-essere. È sempre nelle parole di Morito che Ōba sottolinea il passaggio cruciale che deve avvenire nel percorso di rifondazione delle pratiche interpretative dell'uomo: chiuso l'orrore nel cerchio mitico dell'*uroboros*, è necessario tornare a nutrirsi della parola poetica. La poesia può rifiorire solo dopo che il mito è tornato a essere il fondamento che tutela l'integrità dell'esistenza, e che in questo modo consente l'"amnesia" dell'atrocità:

La salvezza più grande è la dimenticanza. Senza dimenticare, niente di nuovo può nascere. Chi non sa quel che noi sappiamo e ripetiamo, lo ascolta come la musica antica di un popolo sconosciuto... e così, quel che resta è solo il mito nel suo lirismo. Come il continente di Atlantide... un racconto sprofondato negli abissi del mare. Dimenticare è felicità meravigliosa – i computer, invece, non dimenticano niente.<sup>85</sup>

Sebbene la curiosità e il desiderio di scoperta siano parte integrante dell'essere umano, allo stesso tempo devono essere sempre controbilanciati dalla mediazione lirica del mito, dalla sua voce sommersa. Ōba rimanda a questo "felice dimenticare" per ottenere una migliore coerenza tra l'uomo e il suo essere al mondo, che deve prendere forma nel ritorno a una lettura poetica dell'esistenza. Tutti i personaggi al centro sia de *I fiori di Urashima* sia de *Le lacrime della principessa* sono ancora in qualche modo "sospesi" in dimensioni altre, separate dal semplice quotidiano. Vivono tutti in una parentesi epocale, astratti e sradicati dal mondo vero e proprio. In tutte e tre le opere (e più esplicitamente ne *I fiori di Urashima*), Ōba si riferisce ripetutamente alla leggenda di Urashima Tarō, l'uomo che visse nel palazzo del Re Drago in fondo al mare e che quando fece ritorno a casa scoprì che erano ormai trascorse centinaia di anni e tutto era cambiato, irriconoscibile. Ogni personaggio

compartecipa di questa figura leggendaria: Ōba può farli trasfigurare tutti in nuovi Urashima Tarō perché, come lui, si trovano impossibilitati al riconoscimento delle loro origini, non sono in grado di reintegrarsi del tutto al tempo presente, vivono al di là di un divario pressoché incolmabile apertosi a causa delle loro esperienze di alterità (la guerra, l'atomica, la vita all'estero, ecc.). Di fronte al tempo scisso in cui sono costretti a vivere, al riemergere costante di un passato terribile e all'immutata dirompenza del desiderio, l'unica via percorribile per prefigurare il "nuovo" è la poesia. Al centro de *I fiori di Urashima*, nel bel mezzo dell'"esperimento comunicativo" che Ōba attua tra i suoi personaggi, si apre uno spazio narrativo che stacca anche graficamente con tutto il resto dell'opera. Yukie, ascoltate le parole di Ryōko e Morito sull'atomica, improvvisa la composizione di una poesia, presentata in giapponese e in inglese:<sup>86</sup>

Genbaku no kumo no shita	The skull excavated
Nijū to rokunen yukisugite	Six and twenty years after the Atomic Bomb...
<i>Sarekōbe no</i>	<i>Out of its vacant eye sockets</i>
Pokkari aita me no ana ni	Pop two evening primroses
<i>Futamoto saita</i>	<i>Candles of the moon.</i>
Tsuki no rosoku	

[Sotto la nube dell'atomica / Trascorsi venti e sei anni, / Del teschio / Le orbite vuote degli occhi / Vi fioriscono due (primule della sera) / Candele della luna]

Ōba parla di "traduzione" nel caso della recitazione di Yukie. Traducendo in poesia le parole di Morito e Ryōko dà l'indicazione di un metodo esemplare: il poeta propugnato da Ōba rende fruibile la parola che nasce dall'atrocità del *genbaku* in una forma che previene il rischio dello sguardo al di là. La poesia è indispensabile perché è evocativa e irriducibile al tempo stesso, libera il suo potere profetico senza mai rivelare il suo sostrato imperspicuo. Preserva la verità degli eventi nell'iridescenza ineffabile del linguaggio. Yukie, nel creare la poesia dalla parola

testimoniale, veste il ruolo di *medium* che performa il disastro, lo rimodella in una forma che se ne fa carico comunicandone il senso e proteggendone al contempo lo svelamento.

Anche ne *Le lacrime della principessa*, Ōba rappresenta un percorso molto simile a quello de *I fiori di Urashima*: Keiko torna in Giappone dopo aver vissuto buona parte della sua vita in giro per il mondo seguendo i continui trasferimenti del marito per lavoro. Dopo la sua morte, vuole sperimentare una breve permanenza in Giappone, per capire se ancora ci sia un legame di qualche genere tra lei e il suo paese d'origine. Decide di prendere in affitto una stanza in una strana pensione in stile tradizionale, ricavata dagli appartamenti della casa dei proprietari, Yoshino Hachirō e sua figlia Fueko. Si ritrova catapultata in una dimensione a parte, con molti personaggi diversi, giapponesi e non, che ruotano tutti intorno alla figura di Fueko. La ragazza (un'altra delle streghe *yamauba* di Ōba) medita vendetta per il suicidio della madre contro quella che a suo parere ne ha colpa: l'amante del padre, la Natsuo de *I fiori di Urashima*. A questo scopo vuole impadronirsi di tutte le persone che Natsuo ama, ovvero il secondo marito Tama e il figlio Akira, avuto col primo marito Rei (il figlio autistico dei suoi genitori adottivi Morito e Ryōko). Rei nel frattempo è morto annegato nel pozzo che sta nel giardino di questa casa, all'ombra di un'albero di *katsura* (桂 l'albero di Giuda) – lo stesso a cui si impicca la madre di Fueko. Il piano della ragazza è semplice: conquistare gli affetti di Natsuo con le stesse armi sensuali della rivale. Il risultato è tragico: la notte in cui le due si trovano faccia a faccia, e Fueko, nuda e furente, cerca in tutti i modi di “rubare” Tama a Natsuo, il padre Hachirō muore in solitudine, e Akira, arrampicatosi su un albero per spiare quel che accade da fuori la finestra, scivola battendo la schiena e rimane paralizzato. Natsuo viene accecata per sbaglio proprio dal figlio, che prima di cadere lancia una freccetta appuntita dentro la stanza e colpisce la madre a un occhio: resta un mistero a chi stesse mirando. La storia si chiude sul funerale del padre Hachirō, al quale partecipano anche Ryōko e Morito. Siamo di fronte, ancora una volta, a una storia di

passione, tradimento, vendetta e morte. Il desiderio erompe tra i personaggi ed esercita la sua fatale influenza. Ma anche ne *Le lacrime della principessa*, come tema parallelo alla vicenda, c'è una prassi poetica: Fueko e Akira aiutano l'amico musicista Tetsuo a incidere una canzone, in cui ritornano immagini ormai familiari ai lettori:

Gonbe il contadino sparge i semi  
I corvi picchiettano le zolle  
I semi rimasti  
diventano germogli  
Quando il grano matura  
I corvi fanno un gran beccare  
Là il corvo gracchiò, cra cra, a voce alta  
Gonbe il contadino scaccia via i corvi  
Gli occhi gonfi di pianto, lava il grano rimasto  
Con le lacrime e lo mangia singhiozzando  
Dopo mangiato a Gonbe il contadino  
Torna il buon umore  
Smista il grano, lo mette a mollo nelle lacrime  
E sempre tra le lacrime ancora sparge i semi

Gonbe il contadino sparge i semi...<sup>87</sup>

La filastrocca descrive con una semplicissima metafora il perpetuarsi della vita umana nel "mare di lacrime" che a ogni giro del suo ciclo l'uomo patisce e dimentica per ricominciare. A questo sottotesto si aggiunge la melodia cantata dalla voce di Fueko, che invece evoca il personaggio di Rei, padre autistico di Akira, e attraverso lui ancora una volta i fiori di Urashima, simboli del desiderio di distruzione che anima gli esseri umani; infine, attraverso di essi, Ōba allude all'atomica:

La lenza è lunga dieci braccia  
Il mare cento, anzi mille braccia

Il sogno da pescare quanto lungo sarà?  
Dieci e mille braccia? Mille e mille braccia?  
Rei dà l'acqua ai fiori  
Rei è Urashima, pesca i sogni  
Da dentro il pozzo, pesca i sogni  
Pesca sogni di fiamme nere  
Pesca sogni del mondo che brucia  
Nel palazzo del Re Drago, di acqua e fiamma  
Rinchiude il sogno irrealizzato  
Lo scrigno di Urashima Tarō  
Le fiamme del sogno sono dentro al pozzo  
Nelle quiete distese, spente le fiamme  
Sugli alberi di ossa avvizzite capelli di cenere.<sup>88</sup>

Ancora più che ne *I fiori di Urashima*, dove era urgente focalizzarsi sulla condizione dell'uomo nel dopobomba, ne *Le lacrime della principessa* la poesia e la musica, intimamente legate, diventano una prassi collettiva dei personaggi, parallela alla storia di vendetta e morte. L'incisione di questo brano, in cui filastrocca, leggenda e simboli dell'atomica si uniscono in una inquietante compenetrazione, è un'attività che Ōba mette chiaramente in competizione con la vicenda passionale del romanzo. Non solo: la canzone, dall'interno dell'opera, fa balenare spunti interpretativi, magnetizzando l'attenzione del lettore su di sé proprio a scapito della distruttività del desiderio che si manifesta nella storia parallela.

La doppiezza del desiderio, insomma, necessita per Ōba di una doppia *performance*: quella della distruzione e quella della rigenerazione poetica. Solo nell'interscambio tra i due volti dell'essere umano ci si può mantenere sul bilico di un modo di essere precario ma, forse, possibile ancora oggi. La traduzione poetica del mondo che i suoi personaggi attuano negli ultimi due romanzi sull'atomica serve a Ōba per ridisegnare l'orizzonte dell'interpretazione. La pratica poetica deve sempre correre parallela e contemporanea all'esposizione dell'atroce e al rischio di un

ribaltamento dell'essere in non-essere: è solo grazie ad essa che all'uomo è possibile ritracciare il confine tra sopravvivenza e annientamento; e sempre grazie ad essa può tornare a vedere i segni della sua intima comunione col mondo. In questo senso, la scrittura stessa di Ōba è stata definita un *chōka* 長歌,<sup>89</sup> un lungo e continuo componimento poetico che a partire da un'opera confluisce in un'altra. È certamente vero che la coerenza del discorso, pur nelle sue continue variazioni, è il fattore unificante della sua intera opera letteraria. In questo modo, Ōba crea uno spazio poetico grazie al quale instaurare davvero "il mito nel suo lirismo" (*jojōteki na shinwa* 叙情的な神話) di cui parla Morito ne *I fiori di Urashima*. Questo è il luogo dove si fa possibile ritrovare la pertinenza dell'atrocità all'uomo: riconoscendola come parte essenziale ed estrema del desiderio umano, Ōba la riporta al livello dell'interpretabilità. La poesia deve intervenire a questo punto, quando il confronto linguistico con l'atrocità è tornato a essere praticabile, per opporle il messaggio etico del "sussurro del mondo", lo *tsubuyaki* come lo chiama Ōba nella postfazione a *I fiori di Urashima*.

Dopo il "grido", lo *himei* 悲鳴 sconvolgente che percorre *I foranavi* e inquisisce chi l'ascolta con la terribile domanda sulla sua origine, ne *I fiori di Urashima* e *Le lacrime della principessa* Ōba ritrova la voce che possa emettere il sussurro poetico. In questo fiato sottile Ōba indica all'uomo la possibilità di una prassi che lo metta di fronte ai suoi due volti, e sappia riconoscerli prima che la degenerazione del desiderio arrivi a manifestarsi in forme estreme come è stata la bomba atomica.

## 6. Conclusioni

Nell'esperienza di due autori come Inoue Mitsuharu e Ōba Minako ci troviamo di fronte a una letteratura che si fa incarnazione autoriale. Una letteratura del genere non finisce mai sulla pagina, così come dimostra la compenetrazione totale che vi ha luogo con la loro voce e il loro corpo, la coincidenza della loro vita intera con la totalità della loro scrittura. *Voce-corpo* e *performance*: il metodo che si viene a creare è indispensabile quando si affronta una materia irriducibile come l'esperienza delle due bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki, di fronte alla quale persino la parola testimoniale deve riconoscere il suo "impoverimento". Sia Inoue sia Ōba creano opere altrettanto irriducibili, inesauribili, che impongono di essere infinitamente reiterate in infiniti modi. Per questo la *performance* messa in pratica da loro per primi mira a trapassare la scrittura, a insediarsi e trasferirsi come prassi in chi la accoglie. Essere tramite della perpetuazione della voce-corpo oltre la sopravvivenza degli autori stessi: questo è l'imperativo per noi che fruiamo di opere simili nel postatomico. Ne va non solo della sopravvivenza, ma del suo *significato*. Accogliere in noi stessi la prassi performativa della voce-corpo equivale a interiorizzare l'atrocità. Solo così la si può risospingere nello spazio proibito dell'ancestralità, quello spazio che col suo silenzio denso di significato ricorda all'uomo dove non può e non deve inoltrarsi: lo spazio del mito, in cui essere e non-essere si alternano all'infinito in un labile equilibrio. La disumanità della bomba viene inghiottita da quello spazio immemore, in modo che all'uomo non resti altro da fare che confrontarsi con ciò che gli è veramente intellegibile, cioè se stesso e il mondo. In questo senso Ōba può affermare, attraverso le parole di Natsuo: «La

memoria della bomba che ho già pronta dentro di me assomiglia a quella di mia madre, che è morta partorendomi. Non posso ricordarmela, eppure chissà come ho memoria di lei. Credo proprio che tutti noi abbiamo da qualche parte delle memorie prenatali. Se non fosse così il bambino appena nato non riuscirebbe nemmeno ad attaccarsi al seno materno». <sup>90</sup> A noi dunque spetta di metabolizzare la “memoria immemore” della bomba, in modo da conoscerla senza più doverla sperimentare. Questa istintiva conoscenza del disumano ci consente di eliminarlo dal mondo della vita: dopo la sua scomparsa, non ci sono più ostacoli alla totale dedizione auspicata da Inoue per la vittima (e la vita). La *performance* di cui parliamo è un esercizio che rende tutto questo possibile.

## Bibliografia

\_\_NAKANO Kōji et al. (a cura di), *Nihon no genbaku bungaku – Kaku sensō o uttaeru bungakusha no seimei (La letteratura della bomba atomica in Giappone – Voci letterarie di denuncia contro la guerra atomica)*, 15 voll., Tokyo, Horupu, 1983

中野孝次編（ほか）、『日本の原爆文学「核戦争を訴える文学者の声明」』  
全 15 卷、東京、ほるぷ、1983 年

\_\_ŌBA Minako, *Ōba Minako zenshū (Ōba Minako – Opera omnia)*, 25 voll., Nihon Keizai Shinbun Shuppansha, 2009-2011

大庭みな子、『大庭みな子全集』、全 25 卷、東京、日本経済新聞出版社、  
2009-11 年

\_\_ŌTA Yōko, *Ōta Yōko shū (Ōta Yōko – Opere)*, 4 voll., Tokyo, Nihon Tosho Center, 2001 (I ed. 1982) N.B.: abbreviato nel testo in OYS

大田洋子、『大田洋子集』、全 4 卷、東京、にほん図書センター、2001 年  
(初版 1982 年)

### Testi in lingua giapponese:

\_\_EGUSA Mitsuko, *Ōba Minako no sekai – Arasuka, Hiroshima, Niigata (Il mondo di Ōba Minako – Alaska, Hiroshima, Niigata)*, Tokyo, Shin'yōsha, 2001

江種満子、大庭みな子の世界—アラスカ・ヒロシマ・新潟、東京、新曜社、  
2001年

\_\_HARA Tamiki, *Natsu no hana (Fiore d'estate)*, NHGBBG, vol. I, "Hara Tamiki" (I ed. *Mita Bungaku*, Gennaio 1946)

原民喜、『夏の花』、日本の原爆文学、第1巻、「原民喜」（「三田文学」1946年1月に初出）

\_\_HAYASHI Kyōko, *Naki ga gotoki (Come niente fosse)*, Tokyo, Kōdansha, 1981

林京子、『無きが如き』、東京、講談社、1981年

\_\_INOUE Mitsuharu, *Ashita (Domani)*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. 1963)

井上光晴、『明日』、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「使者」1982年1月12号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, *Chi no mure (Gente della terra)*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. *Bungei*, Luglio 1963)

井上光晴、『地の群れ』、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「芸」1963年7月号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, "Gyakuryū suru omotai jikan (Il tempo grave che va controcorrente)", NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. *Asahi Graph*, 19 Agosto 1966)

井上光晴、「逆流する重たい時間」、日本の原爆文学、第5巻、「井上光

晴」（「アサヒグラフ」1966年8月19日号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, “Hibakusha no natsu – Kisetsu (L’estate dei bombardati – Stagione)”, NHGBBG, vol. V, “Inoue Mitsuharu” (I ed. *Asahi Journal*, 11 Luglio 1965)

井上光晴、「被爆者の夏——季節」、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「朝日ジャーナル」1965年7月11日号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, “Hibakusha o sabetsu suru tachiba (L’ottica della discriminazione dei bombardati)”, NHGBBG, vol. V, “Inoue Mitsuharu” (I ed. *Nishi Nihon Shinbun*, 15 Agosto 1965)

井上光晴、「被爆者を差別する立場」、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「西日本新聞」1965年8月15日号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, “Ikiru tame no natsu – Jibun no naka no hibakusha (Un’estate per vivere – Il bombardato dentro di noi)”, NHGBBG, vol. V, “Inoue Mitsuharu” (I ed. *Sekai*, Agosto 1965)

井上光晴、「生きるための夏——自分のなかの被爆者」、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「世界」1965年8月号に初出）

\_\_INOUE Mitsuharu, *Shōsetsu no kakikata (Come si scrive un romanzo)*, Tokyo, Shinchō Sensho, 1988

井上光晴、『小説の書き方』、東京、新潮選書、1988年

\_\_INOUE Mitsuharu, *Te no ie (La casa delle mani)*, NHGBBG, vol. V, “Inoue Mitsuharu” (I ed. 1960)

井上光晴、『手の家』、日本の原爆文学、第5巻、「井上光晴」（「文学

界」1960年6月号に初出)

\_\_KAWANISHI Masaaki “Mariya no kubi: ‘Chi no mure’, ‘Ashita’ ron (La testa di Maria: saggio su ‘Gente della terra’ e ‘Domani’”, *Bungei*, Marzo 1992

川西政明、「マリヤの首—『地の群れ』『明日』論」、文芸、1992年3月号

\_\_KURIHARA Sadako, “HIROSHIMA no gentaiken o tōshite (Attraverso l’esperienza originaria di Hiroshima)”, *Gekkan Shakaitō*, Dicembre 1985

栗原貞子、「ヒロシマの原体験を通して」、月刊社会党、1985年12月号

\_\_KURIHARA Sadako, *Kurihara Sadako zenshihen (Kurihara Sadako – Tutte le poesie)*, Tokyo, Doyō Bijutsu Shuppan Hanbai, 2005

栗原貞子、『栗原貞子全詩篇』、土曜美術出版販売、2005年

\_\_NAGAOKA Hiroyoshi e NAKANO Kōji, “Genbaku bungaku o megutte (A proposito della letteratura della bomba atomica)”, *Kokubungaku Kaishaku to Kanshō*, Agosto 1985

長岡弘芳、中野孝次、「原爆文学をめぐって」、国文学解釈と鑑賞、1985年8月号

\_\_ŌBA Minako, “Etajima (id.)”, *Shinchō*, Agosto 2001

大庭みな子、「江田島」、新潮、2001年8月号

\_\_ŌBA Minako, *Funakuimushi (I foranavi)*, Tokyo, Kōdansha, 1974 (I ed. *Gunzō*, Settembre 1969)

大庭みな子、『ふなくいむし』、東京、講談社、1974年（「群像」1969年9月号に初出）

\_\_ ŌBA Minako, *Kagami no naka no kao (Il volto nello specchio)*, Tokyo, Shinchōsha, 1986

大庭みな子、『鏡の中の顔』、東京、新潮社、1986年

\_\_ ŌBA Minako, *Mai e mai e katatsumuri (Danza, danza, chiocciola)*, Tokyo, Fukutake Shoten, 1990

大庭みな子、『舞へ舞へ蝸牛』、東京、福武書店、1990年

\_\_ ŌBA Minako, *Ōjo no namida (Le lacrime della principessa)*, Tokyo, Shinchōsha, 1988 (1 ed. *Shinchō*, 1987)

大庭みな子、『王女の涙』、東京、新潮社、1988年（「新潮」1987年に初出）

\_\_ ŌBA Minako, *Sei no gensō (L'illusione del sesso)*, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 1989

大庭みな子、『性の幻想』、東京、河出書房新社、1989年

\_\_ ŌBA Minako, *Tsuga no yume (Il sogno dell'albero tsuga)*, Tokyo, Bungei Shunshū, 1980 (1 ed. 1971)

大庭みな子、『母の夢』、東京、文芸春秋、1980年（初版1971年）

\_\_ ŌBA Minako, *Urashimasō (I fiori di Urashima)*, Tokyo, Kōdansha, 2000 (1 ed. 1977)

大庭みな子、『浦島草』、東京、講談社、2000年（初版1977年）

\_\_ ODAGIRI Hideo, "Genshiryoku mondai to bungaku (Il problema dell'energia

atomica e la letteratura”, NHGBBG, vol. XV, “Hyōron/Essei (Critica/Saggistica)”(I ed. *Kaizō*, Dicembre 1954)

小田切秀雄、「原子力問題と文学」、日本の原爆文学、第15巻、「評論／エッセイ」（「改造」1954年12月に初出）

\_\_ ŌTA Yōko, *Hanningen (Umano a metà)*, Tokyo, Kōdansha, 1954

大田洋子、『半人間』、東京、講談社、1954年

\_\_ ŌTA Yōko, *Ningen ranru (Rovine di umanità)*, OYS, vol. II (I ed. 1950)

大田洋子、『人間檻褻』、大田洋子集、第2巻（初版1950年）

\_\_ ŌTA Yōko, “Sakka no taido (La posizione dell’autore)”, OYS, vol. II (I ed. *Kindai Bungaku*, Luglio 1952)

大田洋子、「作家の態度」、大田洋子集、第2巻（「近代文学」1952年7月に初出）

\_\_ ŌTA Yōko, *Shikabane no machi (Città di cadaveri)*, Tokyo, Fuyume Shobō, 1950

大田洋子、『屍の街』、東京、冬芽書房、1950年

\_\_ TANAKA Chikao, *Maria no kubi (La testa di Maria)*, NHGBBG, vol. XII, “Gikyoku (Teatro)” (I ed. *Shingeki*, Aprile 1959)

田中千禾夫、『マリアの首』、日本の原爆文学、第12巻、「戯曲」（「新劇」1959年4月号に初出）

\_\_ YAMAKAWA Akira, *Ikitsukusu hito – Zenshin shōsetsuka Inoue Mitsuharu no gan sennichi (Un uomo che vive fino in fondo: i mille giorni del cancro di Inoue Mitsuharu, scrittore a tutto corpo)*, Tokyo, Shinchōsha, 1997

山川暁、『生き尽くす人—全身小説家・井上光晴のガン—〇〇〇日』、東京  
新潮社、1997年

\_\_YURI Hajime, *Inoue Mitsuharu no sekai (Il mondo di Inoue Mitsuharu)*, Tokyo,  
Daisan Bunmeisha, 1972

ゆりはじめ、『井上光晴の世界』、東京、第三文明社、1972年

Testi in altre lingue:

\_\_ANDERS, Günter, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Torino,  
Einaudi, 1961 (ed. or. *Der Mann auf der Brücke: Tagebuch aus Hiroshima und  
Nagasaki*, Monaco, Beck, 1959)

\_\_CANETTI, Elias, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano,  
Adelphi, 1978 (ed. or. *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*,  
Monaco, Carl Hanser Verlag, 1973)

\_\_CELAN, Paul, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998

\_\_FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2004, p. 35 (ed. or. *Les mots  
et les choses*, Parigi, Éditions Gallimard, 1966)

\_\_JAUSS, Hans Robert, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il  
Mulino, 1987 (ed. or. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*,  
Francoforte, Suhrkamp, 1982)

\_\_LOLLINI, Massimo, *Il vuoto della forma: scrittura, testimonianza e verità*, Genova,  
Marietti, 2001

\_\_MINEAR, Richard H. (a cura di), *Hiroshima: Three Witnesses*, Princeton, Princeton

University Press, 1990

\_\_NANCY, Jean-Luc, *L'intruso*, Napoli, Cronopio, 2000 (ed. or. *L'intrus*, Parigi, Éditions Galilée, 2000)

\_\_NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995 (ed. or. *Corpus*, Parigi, Éditions Galilée, 1995)

\_\_PAREYSON, Luigi, *Estetica – Teoria della performatività*, Milano, Bompiani, 1988

\_\_PERISSINOTTO, Luigi, *Le vie dell'interpretazione nella filosofia contemporanea*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2002

\_\_TACHIBANA, Reiko, *Narrative as Counter-Memory: A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, Albany, State University of New York Press, 1998

\_\_TREAT, John Whittier, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1995

\_\_WIESEL, Elie, *Credere o non credere*, Firenze, La Giuntina, 1986 (ed. or. *Signes d'exode*, Parigi, Grasset, 1985)

- <sup>1</sup> Günter ANDERS, *Discorso sulle tre guerre mondiali*, Milano, Linea d'Ombra Edizioni, 1990, pp. 87-88
- <sup>2</sup> Elias CANETTI, *La provincia dell'uomo*, Milano, Adelphi, 1978, pp. 96-97
- <sup>3</sup> Elsa MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 101-102
- <sup>4</sup> Cfr. KARATANI Kōjin, KAWAMURA Jirō, NAKAGAMI Kenji, "Sōsaku gōhyō", *Gunzō*, Febbraio 1982 (cit. in John Whittier TREAT, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1995, p. 110)
- <sup>5</sup> Non bisogna dimenticare che la natura della bomba atomica era del tutto sconosciuta: i molti decessi causati dall'esposizione alle radiazioni, anche senza aver riportato prima nessuna ferita, non avevano spiegazioni. Restava solo il terrore di morire della stessa morte.
- <sup>6</sup> Cfr. Tomi SUZUKI, *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*, Stanford University Press, 1997. In questa forma letteraria, l'autore fa uso di una narrazione di stampo autobiografico dissimulata da un sottile velo di finzione.
- <sup>7</sup> John Witthier TREAT, *Writing...*, cit., p. 204
- <sup>8</sup> KURIHARA Sadako, "HIROSHIMA no gentaiken o tōshite", *Gekkan Shakaitō*, Dicembre 1985, p. 53
- <sup>9</sup> YAMADA Kazuko, "Dōkoku", in MIZUTA Kuwajirō, *Genbaku o yomu*, Tokyo, Kōdansha, 1982, pp. 243-244 (cit. in TREAT, *Writing...*, cit., p. 164)
- <sup>10</sup> TREAT, *Writing...*, cit., p. 164
- <sup>11</sup> Cfr. Massimo LOLLINI, *Il vuoto della forma: scrittura, testimonianza e verità*, Genova, Marietti, 2001, pp. 200 e sgg.
- <sup>12</sup> Paul CELAN, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 624-625
- <sup>13</sup> Paul CELAN, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993 (cit. in LOLLINI, *Il vuoto...*, cit., p. 218)
- <sup>14</sup> ŌTA Yōko, "Sakka no taido", *Kindai Bungaku*, Luglio 1952 (in Ōta Yōko shū, vol. II, pp. 310-311)
- <sup>15</sup> ŌTA Yōko, "Hanhōrō", *Shinchō*, Marzo 1956 (in Ōta Yōko shū, vol. III, p. 296)
- <sup>16</sup> ŌBA Minako, *Yasō no yume*, Kōdansha, 1973, pp. 14-15
- <sup>17</sup> Col termine *burakumin* vengono identificati collettivamente tutti coloro che svolgono professioni considerate tradizionalmente impure (ad esempio il macello di animali, l'inumazione di salme, la prostituzione). Nel periodo Edo (1603-1867) venivano chiamati *eta* e *hinin*. Letteralmente si traduce "gente delle baracche", riferendosi ai *buraku*, piccoli agglomerati di fatiscenti abitazioni di fortuna in cui le fasce più basse della popolazione continuarono a concentrarsi anche nel secondo dopoguerra. Grazie ai movimenti di liberazione di questi ghetti, negli ultimi anni la situazione è migliorata, ma permane ancora il pregiudizio alla base di questa forma di discriminazione.
- <sup>18</sup> EGUSA Mitsuko, *Ōba Minako no sekai – Arasuka, Hiroshima, Niigata*, Tokyo, Shin'yōsha, 2001, p. 140
- <sup>19</sup> Parliamo di "corpo che si scrive" per come lo intende Nancy. Cfr. Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995
- <sup>20</sup> HANIYA Yutaka cit. in YAMAKAWA Akira, *Ikitsukusu hito – Zenshin shōsetsuka Inoue Mitsuharu no gan sennichi*, Tokyo, Shinchōsha, 1997, pp. 78-79
- <sup>21</sup> NATSUBORI Masamoto, *Gendai no rengoku no sakka – Inoue Mitsuharu*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu"
- <sup>22</sup> INOUE Mitsuharu, *Shōsetsu no kakikata*, Tokyo, Shinchōsha, 1988, p. 18
- <sup>23</sup> INOUE Mitsuharu, "Hibakusha o sabetsu suru tachiba", *Nishi Nihon Shinbun*, 15 agosto 1965 (in NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu", p. 292)
- <sup>24</sup> INOUE, *Shōsetsu...*, cit., p. 77
- <sup>25</sup> I primi cristiani, dopo un breve periodo di tolleranza, furono soggetti a persecuzione, torturati e uccisi in gran numero per ordine del governo militare all'inizio del XVII secolo. Il gesto formale con cui erano costretti ad abiurare al loro credo, il *fumie*, consisteva nel calpestare immagini sacre della Madonna o della croce, e continuò a essere praticato fino alla fine del XIX secolo. Chi sopravvisse alle persecuzioni, scelse di coltivare la fede in segreto. Il fenomeno del culto sotterraneo che nacque è noto appunto come *kakure kirishitan*.
- <sup>26</sup> *Pikadon* (letteralmente "lampo-tuono") è il modo in cui la gente comune chiamò la bomba atomica prima che si sapesse che genere di arma fosse.
- <sup>27</sup> INOUE Mitsuharu, *Te no ie*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. *Bungakukai*, Giugno 1960), p. 10
- <sup>28</sup> Interessante notare come Inoue anticipi Ibuse Masuji e la sua grande opera sul *genbaku*, *La pioggia nera*, nel mettere l'accento sulla crucialità della diceria come rischiosa strategia di interpretazione a disposizione dell'uomo in ogni comunità.
- <sup>29</sup> INOUE, *Te no ie*, cit., p. 23
- <sup>30</sup> Se ne dice: «[...] di una malattia col sangue che non si ferma non ho mai sentito nulla». In INOUE, *Te no ie*, cit., p. 18
- <sup>31</sup> op. cit., p. 30
- <sup>32</sup> L'ottavo inferno nel buddhismo, *avīci* in sanscrito.
- <sup>33</sup> INOUE Mitsuharu, *Chi no mure*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. Kawade Shobō Shinsha, 1963), p.101
- <sup>34</sup> INOUE, *Chi no mure*, cit., pp. 45-47
- <sup>35</sup> op. cit., p. 130
- <sup>36</sup> op. cit., p. 100

- <sup>37</sup> INOUE Mitsuharu, *Ashita, "Atogaki"*, NHGBBG, vol. V, "Inoue Mitsuharu" (I ed. Shūeisha, 1982), p. 244
- <sup>38</sup> INOUE, *Shōsetsu...*, cit., pp. 76-77
- <sup>39</sup> Cfr. KAWANISHI, "Mariya no kubi: 'Chi no mure', 'Ashita' ron", *Bungei*, Marzo 1992, p. 232
- <sup>40</sup> INOUE, *Ashita, "Atogaki"*, cit., p. 244
- <sup>41</sup> INOUE, *Ashita*, cit., pp. 243-244
- <sup>42</sup> Inoue fa riferimento all'omofonia tra l'espressione "sofferenza infinita" e il numero "quarantanove". Se si ricorre alla lettura sinogiapponese di ogni singola cifra che compone il numero, ovvero 4, 10 e 9, si ottiene *shijūku* (49) che equivale a *shijūku* (eterna sofferenza).
- <sup>43</sup> INOUE, *Ashita*, cit., p. 166
- <sup>44</sup> INOUE, *Ashita*, cit., p. 171
- <sup>45</sup> Specialmente la cultura russa e quella degli indiani Tlingit: dall'arte e dalla religione di questi ultimi Ōba ha mutuato molti elementi per i suoi romanzi.
- <sup>46</sup> Fu un'altra grande scrittrice giapponese, Enchi Fumiko, tra i primi a riconoscere il talento di Ōba nel riproporre e attualizzare i classici; tant'è vero che, dal suo capezzale, esortò Ōba a intraprendere la traduzione in giapponese moderno dello *Ugetsu monogatari*, famosa opera dello scrittore del XVIII secolo Ueda Akinari.
- <sup>47</sup> ŌBA Minako, *Ōjo no namida, "Atogaki"*, Tokyo, Shinchōsha, 1992 (I ed. *Shinchō*, 1987), p. 253
- <sup>48</sup> HIRAOKA Tokuyoshi, *Funakuimushi, "Kaisetsu"*, Tokyo, Kōdansha (I ed. *Gunzō*, 1969), p. 225
- <sup>49</sup> ŌBA Minako, *Mai e mai e katatsumuri, "Ujimushi to kani"*, Tokyo, Fukutake Shoten, 1990 (I ed. *Kaien*, 1984)
- <sup>50</sup> AA.VV., *Onnatachi no hachigatsu jūgonichi – Mō hitotsu no taiheiyō sensō, "Watashi o kō iwaseru mono"*, Tokyo, Shōgakukan, 1995 (I ed. 1985), p. 317
- <sup>51</sup> ŌBA Minako, "Etajima", *Shinchō*, Agosto 2001, p. 137
- <sup>52</sup> ŌBA, "Etajima", cit., p. 137
- <sup>53</sup> ŌBA, "Etajima", cit., p. 138 Sisifo è la figura della mitologia greca condannata per l'eternità a spingere un macigno sulla cima di un monte dell'oltretomba, senza mai riuscirci: ogni volta che è sul punto di raggiungere la vetta, il macigno gli sfugge e rotola di nuovo a valle.
- <sup>54</sup> ŌBA Minako, *Kagami no naka no kao, "Purometeusu no hanzai"*, Tokyo, Shinchōsha, 1986 (I ed. *Sekai bunkasha kan*, 1973), p. 19
- <sup>55</sup> op. cit., p. 23
- <sup>56</sup> op. cit., p. 26
- <sup>57</sup> ŌBA Minako, *Urashimasō, "Atogaki"*, Tokyo, Kōdansha, 2000, p. 539
- <sup>58</sup> *ibidem*
- <sup>59</sup> op. cit., p. 540
- <sup>60</sup> ŌBA, *Onnatachi...*, cit., p. 317
- <sup>61</sup> ŌBA, *Urashimasō*, cit., p. 539-540
- <sup>62</sup> Il titolo fa riferimento a una particolare specie di molluschi, le "teredini", di cui "foranavi" è il nome comune. Ōba ne fa uso in funzione simbolica (v. oltre).
- <sup>63</sup> Il *Kojiki*, letteralmente "Cronaca di cose antiche", considerato la prima opera di letteratura giapponese, è una raccolta di miti cosmogonici e genealogie che riconducono la discendenza imperiale alle due divinità che generarono l'arcipelago giapponese, Izanagi e Izanami. Ōba ne fu attenta lettrice e interprete (cfr. ŌBA Minako, KŌNOSHI Takamitsu, *Kojiki – Nihon Shoki*, Tokyo, Shinchōsha, 1991).
- <sup>64</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., p. 50
- <sup>65</sup> op. cit., pp. 37-38
- <sup>66</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., pp. 164-165
- <sup>67</sup> La *yamauba* o *yamanba* è un personaggio leggendario a metà tra la strega e l'orco, a cui Ōba fa spesso ricorso. Nella leggenda, vive sulle montagne, ha poteri telepatici e si può trasformare a piacimento. Attira gli uomini che si avventurano tra i boschi, per poi ucciderli e divorarli.
- <sup>68</sup> Adattamento giapponese della figura dell'immortale taoista di tradizione cinese. Attraverso l'ascesi, il *sennin* raggiunge livelli di conoscenza superiori e ascende al rango di semidivinità, acquisendo anche poteri soprannaturali (tra i più noti, la capacità di volare).
- <sup>69</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., pp. 40-41
- <sup>70</sup> HIRAOKA, *Funakuimushi, "Kaisetsu"*, cit., p. 215
- <sup>71</sup> op. cit., p. 219
- <sup>72</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., pp. 62-63
- <sup>73</sup> op. cit., pp. 49-50
- <sup>74</sup> ŌBA, *Urashimasō*, cit., pp. 161-162
- <sup>75</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., pp. 121-122
- <sup>76</sup> Il Re Pescatore è un personaggio delle opere del ciclo arturiano, che Eliot recupera in *The Waste Land*. Viene tradizionalmente presentato con una menomazione agli arti inferiori e spesso, più specificamente, ai genitali. Il danno ha ripercussione sulla fertilità stessa del suo regno, che si trasforma in una terra desolata (*terre gaste*).
- <sup>77</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., p. 34
- <sup>78</sup> EGUSA, *Ōba...*, cit., p. 124

<sup>79</sup> ŌBA, *Funakuimushi*, cit., p. 7 e 207

<sup>80</sup> op. cit., p. 87

<sup>81</sup> op. cit., pp. 89-90

<sup>82</sup> op. cit., p. 90

<sup>83</sup> ŌBA, *Urashimasō*, cit., p. 171

<sup>84</sup> op. cit., p. 173

<sup>85</sup> op. cit., p. 177

<sup>86</sup> Aggiungiamo soltanto la trascrizione del giapponese in caratteri latini.

<sup>87</sup> ŌBA, *Ōjo...*, cit., pp. 102-103

<sup>88</sup> ŌBA, *Ōjo...*, cit., pp. 134-135

<sup>89</sup> Il *chōka* è una delle forme classiche di componimento poetico giapponese. Significa “poesia lunga”, e si struttura secondo un alternarsi di versi di 5 e 7 sillabe, per chiudersi in genere su un distico di versi di sette sillabe. I più famosi *chōka* si trovano nell’antologia poetica intitolata *Man’yōshū*; spiccano tra tutti quelli composti dal poeta Kakinomoto no Hitomaro.

<sup>90</sup> ŌBA, *Urashimasō*, cit., pp. 74-75