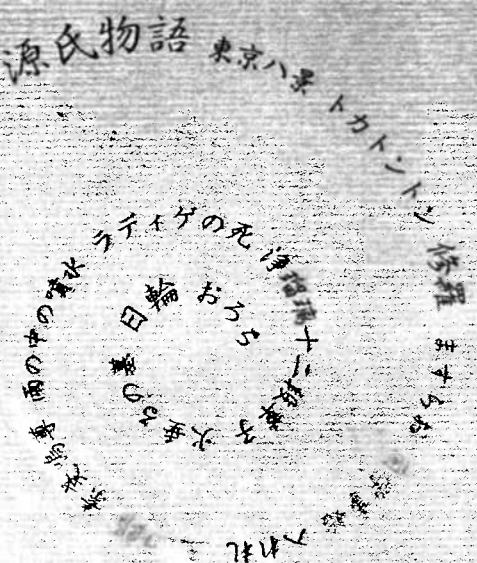




# I DIECI COLORI DELL'ELEGANZA

SAGGI IN ONORE DI MARIA TERESA ORSI

a cura di  
Matilde Mastrangelo e Andrea Maurizi

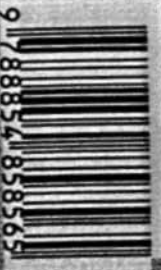


I dieci colori dell'eleganza a cura di M. Mastrangelo e A. Maurizi

ARACNE

copertina  
decorazione grafica di Stefano Romagnoli.

ISBN 978-88-548-5856-5

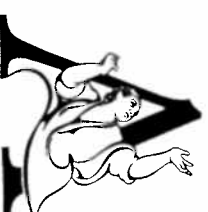


9 788854 858565

€ 25,00

**I dieci colori dell'eleganza**  
Saggi in onore di Maria Teresa Orsi

a cura di  
Matilde Mastrangelo e Andrea Maurizi



## Indice

- 13 I dieci colori dell'eleganza  
MATILDE MASTRANGELO E ANDREA MAURIZI
- 15 *1Q84* di Murakami Haruki  
GIORGIO AMITRANO
- 27 Il mondo dell'uomo nello *hokku*  
CRISTINA BANELLA
- 43 Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibusse  
Masuji  
LUISA BIENATI
- 69 I *kokuyi* della fauna volante  
GIOVANNI BORRIELLO
- 85 Dialogo immaginario tra un gondoliere, un *edokko*  
e un *códega*  
ADRIANA BOSCARO
- 103 Il cammino del *mandala*. Origine e attualità del  
percorso Yoshino-Kumano  
CLAUDIO CANIGLIA
- 119 Waseda e dintorni  
ROSA CAROLI
- 137 Abe Kōbō e la fotografia come strumento d'indagine  
speculativa  
GIANLUCA COCI

Copyright © MMXIII  
ARACNE editrice S.r.l.  
www.aracneeditrice.it  
info@aracneeditrice.it

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

ISBN 978-88-548-5856-X

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

1st edition: september 2013

- 157 *La via della porta di pietra è lontana. Interpretazione di una poesia cinese di Sōseki*  
GUIDOTTO COLLEONI
- 169 Il sincretismo di caso in giapponese. Regolarità e casi problematici  
SIMONE DALLA CHIESA
- 189 Uji shi *Genji monogatari* myūjiamu e Miyazawa Kenji Ihatabukan nel panorama dell'architettura giapponese contemporanea  
SILVANA DE MAIO
- 211 Il trattamento della comunità nippo-americana negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale  
DANIELA DE PALMA
- 227 *Il fumetto in Giappone: un'analisi critica*  
GIANLUCA DI FRATTA
- 238 Ritrovato in Giappone il ritratto di Alessandro Valignano S.J. eseguito da Capogrossi MARISA DI RUSSO
- 247 Falchi e falconeria nella cultura artistica giapponese dei secoli XVI-XIX  
DONATELLA FAILLA
- 289 Un lettore di Lingua e Letteratura giapponese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli: Sukuni Akira  
FRANCESCO FERRAIOLI
- 297 Visitando il fiume Ōi: note su contesti e modelli compositivi del *waka* nel X secolo e dintorni  
FRANCESCA FRACCARO
- 313 Il linguaggio dell'abbigliamento maschile nel *Genji monogatari*  
ALEEN GATTEN
- 327 Mori Ōgai, il *Genji monogatari* e il mondo classico giapponese  
MATILDE MASTRANGELO
- 339 *Sogni di dieci notti* di Natsume Sōseki  
ANDREA MAURIZI
- 369 *Onna daigaku* e l'istruzione femminile in Giappone  
MARIA CHIARA MIGLIORE
- 389 Teoria e prassi del romanzo storico giapponese fra Ottocento e Novecento  
LUCA MILASI
- 407 Aspettando il futuro imperatore. La nascita del Principe Atsuhira nel *Murasaki Shikibu nikki*  
CAROLINA NEGRI
- 425 Il cinema incontra la letteratura: il caso *Himatsuri*  
ROBERTA NOVIELLI
- 437 Considerazioni sullo sviluppo e sulla scomparsa del *kakari musubi*: un'analisi del *Genji monogatari*  
JUNICHI OUE

- 453      *Dallo Heike monogatari al nō al jōruri. Sasaki  
senjin di Chikamatsu Monzaemon*  
BONAVENTURA RUPERTI
- 477      *La figura della dama Ukifune nel teatro nō*  
IKUKO SAGIYAMA
- 511      *Paradisi perduti: disillusione e perdita dell'immo-  
cenza nell'ultima produzione di Hayashi Fumiko*  
PAOLA SCROLAVEZZA
- 527      *Yoshimitsu il Magnifico*  
VIRGINIA SICA
- 545      *Gli esordi di Nakazato Kaizan: il distacco dal so-  
cialismo e dal kanzen chōaku*  
MARCO SIMEONE
- 561      *Benkei e i Taira: l'approccio controcorrente del  
Masashibō e engi*  
ROBERTA STRIPPOLI
- 577      *A proposito della "mittenza" culturale dal Giap-  
pone*  
ADOLFO TAMBURELLO
- 593      *Lingua e illuminazione: l'insegnamento di Dōgen*  
ALDO TOLLINI
- 611      *Akutagawa e Susanoō*  
PAOLO VILLANI
- 633      *Tutta la verità*  
TADAHIKO WADA
- 645      *Gli Autori*
- 655      *Bibliografia di Maria Teresa Orsi*

## Catastrofe e rinascita nella letteratura di Ibuse Masuji

LUISA BIENATI

Qualcuno di loro, in piedi sulla strada, stava aspettando di veder cadere la palla di fuoco del destino.

*(Diario di una ragazza in tempo di guerra)*

Forse avrei potuto correre se l'avessi voluto ma non corsi perché volevo affidare al cielo il mio destino.

*(La pioggia nera)*

### Premessa

Il terremoto in Giappone dell'11 marzo 2011, lo *tsunami* e il disastro nucleare di Fukushima, hanno avuto un impatto molto profondo sulla società giapponese e modificato il panorama culturale del paese. Scrittori e intellettuali si sono confrontati con l'interpretazione della catastrofe nei modi più diversi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. i numerosi interventi degli scrittori sui giornali nei mesi successivi: Tawada Yoko (The Times, 14 marzo), Kazumi Saeki (The New York Times, 15 marzo), Ryū Murakami (The New York Times, 16 marzo); Ōe Kenzaburō (Le Monde, 17 marzo e The New Yorker, 28 marzo); Yoshimoto Banana (Mirror, 18 marzo); Murakami Haruki (discorso di accettazione del Catalunya National Prize a Barcellona, 9 giugno) e Takahashi Gen'ichirō (The Asahi Shimbun, 12 agosto 2011). Cfr. anche Kawakami (2011), Yoshimoto (2011); Aa. Vv. (2012 – trad. inglese: Luke; Karashima, 2012); Quentin; Sakai (2012).

Dall'intransigenza antinuclearista del premio Nobel per la letteratura Ōe Kenzaburō (n. 1935), alla preoccupazione ecologista della giovane scrittrice Wataya Risa (n. 1984); dal discorso generalista e *naïf* di Yoshimoto Banana (n. 1965) sulla ricostruzione del microcosmo affettivo minacciato dal disastro, alle riflessioni di Murakami Haruki (n. 1949) sulla familiarità dei giapponesi con i disastri naturali e sul concetto tradizionale di impermanenza (*mujō*);<sup>2</sup> autori di rilievo nel panorama letterario giapponese hanno avvertito l'urgenza di esprimere considerazioni sui fatti avvenuti e condividere l'esperienza per com'è stata da loro vista. Eppure, la riflessione contemporanea scaturita dai disastrosi eventi nel Tōhoku non è scevra di implicazioni profonde oltre l'estemporaneità della preoccupazione per il presente. Tornano a interrogare l'uomo contemporaneo eventi cruciali nella storia del Giappone del Novecento: il terremoto del Kantō del 1923; le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki del 6 e 9 agosto 1945. Nel presente contribuito intendo mettere in luce il debito di Ibuse Masuji (1898-1993) – autore dell'opera più nota sul bombardamento di Hiroshima – con la tradizione classica nella descrizione della catastrofe; nella letteratura classica e moderna, la dinamica tra immaginario del disastro e potenzialità della rinascita ci offre una migliore comprensione del presente e dimostra come la scrittura, attraverso i suoi canoni stilistici ed estetici, resti una via privilegiata per problematizzare e denunciare gli aspetti più traumatici per la società umana e il suo ambiente, così come le implicazioni dal punto di vista etico.

<sup>2</sup> «In Japanese, we have the word "mujō (無常)". It means that everything is ephemeral. Everything born into this world changes, and will ultimately disappear. There is nothing that can be considered eternal or immutable. This view of the world was derived from Buddhism, but the idea of "mujō" was burned into the spirit of Japanese people beyond the strictly religious context, taking root in the common ethnic consciousness from ancient times» (Murakami, 2011).

### Costanti culturali

«Ibuse is a spiritual descendant of Kamo no Chōmei, who had a traditional penetrating understanding of the transience of the world» (Kokusai Bunka Shinkōkai, 1972, p. 58): sono numerosi i critici che riconducono la letteratura di Ibuse Masuji alla tradizione classica giapponese, in particolare, alla famosa opera di Kamo no Chōmei (1155-1216), lo *Hōjōki* (Ricordi di un eremo, ca. 1212). Ibuse Masuji avrebbe descritto le catastrofi naturali dei suoi racconti giovanili, o le devastazioni della Seconda guerra mondiale, o – nella sua più famosa opera *Kuroi ame* (La pioggia nera, 1965) – il bombardamento atomico di Hiroshima, con “un nichilismo” e una “rassegnazione al fato” tipici della tradizione giapponese. Formulata in questi termini, l'influenza di Chōmei assume un significato negativo: al contrario, proprio la sensibilità classica permeata dalle concezioni buddhiste e confuciane offre a Ibuse la capacità di descrivere eventi traumatici ravvisando in essi le potenzialità della rinascita.

Le finalità di Kamo no Chōmei, nel narrare le cinque catastrofi che avevano colpito la capitale nel periodo Heian, sono essenzialmente di tipo religioso e legate alla sua epoca: egli vuole dimostrare che gli eventi, le manifestazioni violente della natura sono un segno dell'era escatologica (il *mappō*, o fine della Legge, cioè il periodo della degenerazione della Legge buddhista). Pur essendo lo *Hōjōki* strettamente correlato con la tradizione religiosa dell'epoca e con le vicende politiche e sociali del suo tempo, continua a essere un modello di riferimento per gli scrittori che in epoca moderna hanno descritto catastrofi. In particolare, dopo il Kantō *daishinzai* (Grande sisma del Kantō), il terremoto che distrusse Tokyo nel 1923, diversi autori si sono ispirati in modo dichiarato a Chōmei, citando passi dello *Hōjōki*, per esprimere un «sentimento di disgusto nei confronti di un mondo effimero e decadente» (Solei, 2011, p. 2).

Per questa ragione, occorre delineare le caratteristiche del modello classico prima di esaminare come questo abbia influenzato la percezione della catastrofe nell'opera di Ibuse. Il legame tra

tale modello e la letteratura moderna ci dà una conferma di come la risposta agli eventi estremi sia sempre culturalmente condizionata e la letteratura diventi lo strumento retorico privilegiato per cogliere la specificità di un'esperienza culturale e sociale.

### Le catastrofi nello *Hōjōki*

«Scorre incessante il fiume e la sua acqua non è mai la stessa. Nelle sacche, le bolle là si formano qui si dissolvono, non una di esse rimane per molto: così è per l'uomo e la sua abitazione» (Fraccaro, 1991, p. 53). Con questo incipit, l'autore introduce il concetto di impermanenza, cardine della sua riflessione sul destino dell'uomo e sulla sua possibilità di salvezza.

L'epoca Kanakura, in cui egli vive, è caratterizzata da una profonda instabilità politica e sociale; secondo le concezioni buddhiste, essa corrispondeva all'era del *mappō*, cioè della "degenerazione" o della "fine" della Legge. Secondo questa interpretazione, dopo la morte del Buddha, al periodo della vera legge (*shōbō*), era seguito quello della Legge apparente (*zōhō*) e infine dal *mappō*.

L'insicurezza tipica di questo periodo trova espressione nell'opera di Chōmei che ravvisa nel *mappō* la causa delle calamità naturali abbattutesi nel recente passato del proprio paese e descritti nelle prime pagine dello *Hōjōki*. Per rendere il senso dell'impermanenza egli ricorre alla descrizione di cinque catastrofi cui ha assistito durante la sua vita.

1) la prima risale a un recente passato: un fuoco violento si allarga all'improvviso, come un ventaglio aperto di colpo, e riduce in una notte a fumo e fiamme sedici dimore patrizie, con i loro inestimabili tesori. Molti muoiono, alcuni riescono a mettere in salvo la vita ma non i beni posseduti. L'autore commenta: «Le azioni dell'uomo son sempre stolte, ma, tra tutte, idiozia senza pari davvero è perdere il sonno e sperperare patrimoni per costruirsi una casa in un posto come la città, insicura quant'altri mai» (Fraccaro, 1991, p. 55);

2) nel 1180 un tifone violentissimo che spazza via le case, fa volare tetti, abbatte i muri: «tegole e assicelle a rivestimento dei tetti facevano l'effetto di foglie invernali sconvolte dal vento» (Fraccaro, 1991, p. 55). La forza di questo uragano è così inaudita da far pensare a una manifestazione di un ammonimento divino;

3) nello stesso anno avviene il trasferimento della capitale, un evento inaspettato, ingiustificato, di cui tutti si lamentano; i grandi palazzi diventano subito rovine. «Stava scritto sui libri che simili sconvolgimenti di costume son presagio di disordini sociali e così avvenne: con il passare dei giorni il mondo entrò in agitazione, l'inquietudine si fece vivissima tra la gente...» (Fraccaro, 1991, p. 57). Lo scontento della gente porta alla decisione di ritornare all'antica capitale ma i palazzi sono distrutti e non possono essere riportati all'antico splendore. Alla degenerazione del presente, Chōmei contrappone qui la saggezza degli imperatori antichi, capaci di interpretare i segni del cielo;

4) poco dopo, un'atroce carestia colpisce il paese e la gente è costretta ad abbandonare la terra arida; poi si abbatte sul popolo già prostrato una pestilenza, anche questa «al di fuori di ogni norma» (Fraccaro, 1991, p. 61).

5) l'ultima catastrofe è un terremoto, prima descritto nelle sue manifestazioni fisiche, poi nelle conseguenze sulla vita dell'uomo.

Per Chōmei questi sono solo esempi limite della sofferenza cui può portare il vivere nel consorzio umano e questa riflessione prelude alla sua scelta personale di ritirarsi in un eremo di montagna. Tuttavia, anche nelle sue manifestazioni più sconvolgenti, la realtà per Chōmei è interpretabile dentro un sistema di significazione, il pensiero religioso e filosofico della sua epoca. L'idea della fine del mondo è evocata anche nel riferimento ai quattro elementi – terra, fuoco, vento e acqua –, causa delle catastrofi, ritenuti secondo il buddhismo antico il fondamento di tutto l'universo (LaFleur, 1983, p. 112; Bienati, 2012, pp. 113-125). Quindi per Chōmei narrare gli eventi catastrofici di quel periodo



storico significa allargare la riflessione alle realtà ultime, secondo l'escatologia buddhista.

Le implicazioni sociali della catastrofe sono ben messe in evidenza dall'autore: egli si concentra sulla fragilità delle costruzioni dell'uomo, le case, i grandi palazzi dei potenti, che diventano metafora della vulnerabilità umana e comunitaria. La catastrofe è un capovolgimento sociale: la distruzione delle case e dei palazzi ha come conseguenza una disgregazione delle relazioni familiari e della comunità. Egli infatti descrive in modo molto puntuale ed efficace la risposta umana al disastro naturale; gli uomini della capitale costretti a lasciare i loro posti di potere e di prestigio; i ricchi che diventano poveri e tutti sono accomunati da un medesimo destino che li vede mendicanti. I ricchi della capitale «non potendone più, offrivano uno dopo l'altro averi preziosi per delle miserie, neanche volessero buttarli via, ma non v'era nessuno che prestava loro nemmeno la più piccola attenzione... I margini delle strade pullulavano di mendicanti e non si sentivano altro che i loro accorati lamenti» (Fraccaro, 1991, pp. 58-59).

Con queste concrete esemplificazioni, Chōmei traduce in termini spaziali, attraverso l'instabilità e corribilità delle costruzioni dell'uomo, la categoria temporale dell'impermanenza e dimostra come tutta l'esistenza sia pervasa dal *myō*.

Secondo il buddhismo, *myō* (sans. *anitya*) indica un senso di continua trasformazione e sottolinea il carattere transitorio e perituro di ogni realtà fenomenica. Il desiderio dell'uomo di immortaltà o di attaccamento alla realtà è causa di sofferenza: secondo le "quattro nobili verità" insegnate dal Buddha tutta l'esistenza umana è permeata dal dolore; all'origine di tale sofferenza c'è il desiderio, l'attaccamento che produce la rinascita, il ri-divenire nella causalità senza fine del *samsāra*; il rimedio alla sofferenza è il far cessare la "sete", liberandosene attraverso l'"ottuplice sentiero", ovvero la disciplina meditativa e morale che porta a una conoscenza superiore, a una progressione sulla via verso il *nirvāna* (l'"estinguersi", l'essere "al di là della sofferenza").

Un altro aspetto da evidenziare nella percezione della catastrofe dell'autore classico è l'influenza confuciana: secondo l'idea

chiave del pensiero politico confuciano c'era una stretta relazione e un rapporto di causalità tra le calamità naturali e gli sviluppi politici dell'epoca. Tale concetto è affermato nello *Hōjōki*, anche se Chōmei non pare parlare esplicitamente di politica quando tratta dei disastri che hanno colpito il paese. «Politics, however, was the salient subtext» (Ogasawara, 1999, p. 29).

Secondo il pensiero confuciano, i disastri naturali erano un segno della punizione divina, causata dalla mancanza di un governo retto e giusto. Le cause delle catastrofi erano così spesso collegate a eventi politici avvenuti nell'epoca precedente. Un avvertimento che aveva come obiettivo la restaurazione di un governo giusto, o la legittimazione di uno nuovo. Tale visione pone in stretta correlazione eventi fisici naturali e l'ambito politico e sociale. Ogasawara cita a questo proposito un passo dello *Hōjōki*, significativo del modo in cui Chōmei elogiando il saggio governo degli antichi imperatori (il mitico imperatore cinese Yao e il giapponese Nintoku), implicitamente mette in questione, «through the metaphors of natural disasters, the orders of nature and political legitimacy of the period» (Ogasawara, 1999, p. 31).

### L'immaginario della catastrofe nella letteratura di Ibuse Masuji

In che senso questa visione classica può aver influenzato Ibuse e, in particolare, nel modo in cui egli affronta la descrizione della distruzione atomica in *Kuroi ame*? I concetti centrali con cui confrontarsi sono quelli buddhisti dell'impermanenza – che porta con sé un'idea di instabilità, inevitabilità, di rassegnazione, di impotenza – e del *samsāra*, l'idea di un universo inarrestabile che rende impossibile uscire dal ciclo delle rinascite. E, dunque, per l'uomo, come per la natura, anche la morte non è mai la fine ma a essa segue sempre una rinascita, in un ciclo di rigenerazione continua.

Entrambi gli autori sono attenti a descrivere l'evento traumatico sia nelle sue manifestazioni fisiche distruttive, sia come

“catastrofe”, intendendo con questo termine «il tipo e il grado di disgregazione sociale che segue l’impatto di un agente distruttivo sulla comunità umana» (Ligi, 2009, p. 16). A Ibusse interessa il disastro come agente d’impatto sull’individuo o sulla comunità. Prima di affrontare il tema del bombardamento atomico nel 1965, Ibusse aveva sperimentato a lungo nella sua letteratura le descrizioni di catastrofi: inondazioni, incendi, eruzioni, guerre, terremoti hanno il denominatore comune nei suoi romanzi di essere eventi che strappano l’uomo dal proprio luogo fisico e sociale. A partire da *Kuchisuke no iru tanima* (La valle di Kuchisuke, 1929), un racconto emblematico del trauma dello stradicamento, in cui il vecchio guardiano di montagna, sembra smarrire il senso della propria esistenza perdendo il luogo delle sue radici – la sua casa e la sua valle – minacciate dalla costruzione di una diga e incalzate da una modernità irrefrenabile; fino a *Kuroi ame*, dove il protagonista sperimenta la totale assenza di riferimenti spaziali e lo spaesamento sulle rovine di Hiroshima devastata dall’atomica.

La capacità dell’autore di descrivere il dramma del bombardamento – di cui non è stato diretto testimone – è il risultato di un ricco immaginario che è innanzitutto da riportare alla sua esperienza personale e, dunque, efficace perché reale, veramente vissuto negli anni dell’infanzia e della giovinezza. Due eventi, in particolare, hanno segnato la sua vicenda biografica: il terremoto del 1923 e la Seconda Guerra Mondiale vissuta in prima persona, come inviato, a Singapore nel 1941.

Primo settembre 1923. Quel giorno, iniziò all’alba un terribile acquazzone. Sembrava un improvviso nubifragio e il rumore violento mi svegliò. Le righe di pioggia scendevano spesse come bacchette e io mi chiesi se non fosse quel genere di burrasca che uno sente quando è nei mari del sud. La pioggia cessò all’improvviso così com’era iniziata e il cielo dopo l’alba era di un azzurro vivido. [...] Ebbi la sensazione che quella mattina dopo la pioggia fosse una tipica mattina fresca d’estate, ma mano che si faceva caldo, un grande cumulonimbo apparve a un certo punto nella parte più ad est del cielo. Strane nubi, con leggere spirali... (Ibusse, 1986, pp. 28-29).

Così Ibusse descrive il cielo, il giorno del terremoto e l’immagine del cumulo già richiamata alla mente, nei particolari della sua descrizione, la nube che si elevò nel cielo di Hiroshima dopo l’esplosione atomica. Ma fu soprattutto lo scenario della Tōkyō in fiamme, che vide da giovane studente, mentre fuggiva verso il suo villaggio di campagna, a imprimere il ricordo indelebile della forza distruttiva del fuoco.

Negli anni di Singapore egli è testimone dell’assedio della città da parte dell’esercito giapponese e descrive la veduta di Singapore in fiamme dall’alto di una collina:

La sera, salii su una collina e vidi il cielo al di là delle pianure tagioni di gomma colorarsi di rosso. Era la luce delle taniche di petrolio della base navale di Seletar che bruciavano... (Ibusse, 1965a, p. 172).

Nella stessa opera, *Aru shōjo no senji nikki* (Diario di una ragazza in tempo di guerra, 1943), la giovane protagonista, racconta il medesimo evento ma dal punto di vista delle vittime:

Un certo numero di persone coraggiose stava in piedi sulla strada per vedere la luce dei proiettori che seguiva gli aerei e per vedere l’esplosione delle bombe della contraerea. Quando arrivavano le autorità e con le loro fruste disperdevano la folla, la gente, una volta rientrata nella propria casa, subito usciva da un’altra parte. Le bombe cadevano sul campo dei soldati che si erano ritirati. In seguito i serbatoi di petrolio grezzo di Alexandra road sono stati bombardati ed enormi colonne di fuoco si sono innalzate. Erano belle da vedere (Ibusse, 1965a, p. 169).

Insieme all’orrore e al fascino per le fiamme, Ibusse è impressionato dalle nuvole di fumo che si formano nel cielo:

Mentre il cielo notturno veniva arso dalle fiamme di Seletar, sembrava che quel rosso si allargasse sempre più. Poco prima dell’alba si è visto un fumo nero che sembrava una nuvola bianca

ca. Era come un gigantesco fiore di cavolo (Ibuse, 1965a, p. 175).

Il fumo delle tuniche nella base navale... era il più spettacolare. La gigantesca torre di fumo penetrava la nube nera e si levava ancora più in alto. Sembrava che si ergesse sopra le sue nuvole ancora più del monte Fuji. Era un fumo che, senza essere spazzato via dal vento, raggiungeva lo stato superiore dell'aria e si allargava in tutte le direzioni. Giunta la notte, dove si sprigionava quel fumo, erano visibili colonne di fuoco. A volte, quando si udiva l'acuto suono di un'esplosione, nuove grandi colonne di fuoco si ergevano e creavano vortici di fumo che salivano in spire (Ibuse, 1965a, p. 178).

Le colonne di fuoco e di fumo, dopo l'esperienza della guerra, entrano in modo quasi ossessivo nel "vocabolario della catastrofe" dello scrittore. Un'altra immagine ricorrente che dai biografici viene riportata a un'esperienza dell'infanzia dell'autore – il suicidio per annegamento della sua balia – è quella dei gorghi d'acqua. La scena più nota è quella del racconto *Kawwa* (Il fiume, 1931), dove il cadavere della giovane suicida resta imprigionato due giorni nei vortici dell'acqua prima di essere restituito alla vista.

Fin dal racconto d'esordio di Ibuse, *Sanshōuo* (La salamandra, 1929), lo scrittore descrive il movimento inarrestabile e inquietante dei vortici:

C'erano lenti ma continui vortici sulla superficie dello stagno. Lo si capiva quando cadeva sull'acqua un petalo di fiore bianco. Il petalo bianco vi disegnava un grande cerchio che s'impiccicchiava lentamente. I giri aumentavano di velocità. E alla fine, dopo aver disegnato un piccolissimo cerchio, il petalo era risucchiato dall'acqua nel punto centrale del cerchio (Ricca Suga, 1986, pp. 332-333).

I vortici sono una metafora della circolarità della vita e dei processi della natura, che può manifestarsi nei suoi aspetti più violenti e minacciosi, come in quelli generativi e pacificanti.

L'acqua è associata alla morte, nei racconti di Ibuse, tanto quanto alla vita e, come per tutti gli elementi della natura, questa doppia valenza «is a cornerstone of the ontology of Ibuse's natural world» (Treat, 1995, p. 63).

La natura ha una propria forza, imprevedibile e inconnoscibile, che l'uomo deve saper rispettare e assecondare. Le manifestazioni violente sono nell'ordine delle cose e l'uomo è un naufrago in balia delle onde che può solo cercare di sopravvivere. Le numerose storie di naufraghi che Ibuse racconta (*hyōryūmono*, storie di naufraghi) sono la risposta dell'individuo alle avversità del destino, allo sradicamento da ogni riferimento spaziale e culturale, e una riaffermazione della capacità di sopravvivere e di ricominciare ogni volta dal nulla.

Gli aspetti pacificanti della natura, nei suoi romanzi, si ricollegano invece alla sua cultura contadina, al legame mai interrotto con la campagna della regione di Hiroshima da cui proveniva. La sua "geografia poetica" affonda le radici nel mondo rurale e la sua prospettiva, anche narrativa, è quella della sua gente, dei più umili, dei poveri, delle vittime della storia.

Le "sue" catastrofi sono viste sempre attraverso i loro occhi e, quasi per contrasto, la piccolezza dell'umile e dell'innocente fa esplodere in tutta la sua violenza gli eventi estremi che il destino ha loro riservato.

Talmente vasta e articolata è la tipologia della distruzione nei racconti di Ibuse che è riduttiva la distinzione, spesso usata, tra catastrofi naturali e catastrofi causate dall'uomo. La manifestazione violenta della natura, anche la più imprevedibile, così come i disastri provocati dall'intervento dell'uomo sull'equilibrio naturale, o gli eventi drammatici legati alla distruzione della guerra non sono raccontate da un osservatore distaccato interessato al fenomeno in sé. Ibuse, attraverso l'esperienza soggettiva dei suoi personaggi, si fa portavoce della reazione umana e sociale, soprattutto dei deboli. La catastrofe atomica, inenarrabile, "al di là delle parole", è un evento che l'autore può oggettivamente riportare, perché continuamente rinarrato attraverso le singole esperienze di persone semplici; all'inizio la deflagrazione atomica è

solo esprimibile con le immagini impresse nei loro occhi, poi via via, il tempo e la distanza dall'evento consentono una comprensione più piena di quanto è realmente avvenuto.

### “Era davvero incomprensibile”

La guerra è entrata spesso nei romanzi di Ibusu: sia nelle sue opere storiche, come in *Sazanami gunki* (Cronaca di onde increspate, 1930-38), sia in quelle ispirate al periodo vissuto al servizio dell'esercito giapponese a Singapore. Le catastrofi naturali e la storia interagiscono in una dinamica complessa tra naturalità e innaturalità, tra casualità e responsabilità dell'uomo. La crudezza della guerra emerge in tutta la sua forza ma il tono dell'autore nelle descrizioni è sempre composto e pacato; un tratto, questo, che richiama l'estetica classica. Una tecnica descrittiva realistica, che arriva a comunicare al lettore la gravità delle situazioni, ma che non indulge mai oltre il dovuto. Non c'è sentimentalismo, né retorica nel suo stile. Come ha fatto notare Liman, c'è quasi una contraddizione: Ibusu parla della gente comune, usa gli idomi della sua terra, narra la storia dalla parte degli ultimi, eppure il suo linguaggio letterario è altamente elaborato e tradizionale. «Most critics agree that his is one of the most original stylistic experiments in modern Japanese prose» (Liman, 1992, p. 2). La sua abilità stilistica e la sua sensibilità classica gli consentono di far un uso allusivo e metaforico del linguaggio, con la convinzione che per narrare la guerra bisogna “tenere un po' a freno le parole” e raccontare ciò cui ha assistito in prima persona durante il periodo a Singapore “con moderazione”.

Alla luce di queste sue premesse stilistiche, si può ora analizzare come e cosa Ibusu ha scelto di raccontare del dramma di Hiroshima, che ha ricostruito documentandosi con la stessa meticolosità dei suoi romanzi storici.

Il nucleo principale del romanzo è il diario di un contadino di un villaggio, Kobatake, a 160 km a est di Hiroshima. Attraverso lui e la sua storia, l'autore raccoglie le reazioni del mondo rurale,

della gente che ha già vissuto le privazioni e le sofferenze della guerra. La percezione del disastro atomico è mediata dal loro bagaglio di conoscenze, da quanto potevano aspettarsi che accadesse in quel determinato contesto storico e le risposte sono quelle dettate dalla saggezza popolare della tradizione. Le informazioni di prima mano, sono le “dicerie” della gente, le voci che girano e si amplificano, le notizie che si alterano: l'autore in modo quasi ossessivo riporta questa condizione di inaffidabilità delle fonti orali e per dare consistenza al suo racconto, riporta alla lettera (o così fa credere al lettore) fonti scritte, estratti di diari, resoconti di vita quotidiana (Sakaki, 1999, p. 62). In questo modo fa emergere come il “sapere”, la conoscenza di quanto accaduto fosse un bisogno primario, il nesso tra il passato e il presente, il capire il qui e l'ora di una situazione senza precedenti. La ricerca di dare un senso, di riportare l'evento dentro un sistema di significazione comprensibile, diventa prioritario per soddisfare i bisogni primari della sete, della fame, dei rimedi al dolore, alle ferite, alle manifestazioni fisiche del male che li ha colpiti. L'assenza d'informazioni e l'incomprensibilità è il nemico contro cui i protagonisti del romanzo si trovano a combattere. Un dato costante di tutte le storie raccolte da Shigematsu. Non a caso egli, dopo i racconti delle persone inserisce spesso parentesi di spiegazione, con la dicitura: “Nota successiva” o “Aggiunta successiva”. La catastrofe cambia dunque con il tempo, assume via via nomi diversi. Cosa avrebbe potuto prevedere un contadino di Hiroshima in quel momento storico? Che il nemico avesse sganciato una bomba incendiaria, che avesse usato un nuovo gas tossico, che la zona colpita fosse quella intorno al proprio spazio vitale, limitata alla distruzione che la portata dello sguardo poteva raggiungere. Poi il raggio della percezione si amplia – per centinaia di chilometri solo una landa di cenere e di cadaveri –. Insieme alla percezione spaziale, si approfondisce la consapevolezza della gravità: «Una tragedia che non ha precedenti. Ma non se ne capisce bene la portata», annota Yasuko, la nipote di Shigematsu, lo stesso 6 di agosto. «Deve essere una nuova arma», commenta un altro testimone.

Si potrebbero individuare due fasi della presa di coscienza dei sopravvissuti: la prima coglie la visibilità del male, la seconda il nemico "invisibile". Nella prima, la percezione fisica di essere vivi, il corpo più o meno ferito, colpito dai crolli o bruciato dalle fiamme; nella seconda, a distanza di giorni, mesi, anni, la consapevolezza che l'integrità fisica apparente non è garanzia di sopravvivenza.

"Doveva essere stata una bomba spaventosa, perché la pelle del suo polso, ad esempio fu strappata via tutta d'un pezzo. 'Luce irradiante' la chiamano: i suoi effetti colpirono non solo l'esterno del corpo ma anche gli organi interni", rileva la moglie di un medico militare gravemente ferito, descrivendo l'effetto delle radiazioni (Bienati, 1993, p. 353).

Questa "nuova arma" è tanto sconosciuta che i contadini non riescono neanche a dargli un nome: con un abbinamento di onomatopee la chiamano *pikadon* (*pika*, la luce, *don*, il rumore dell'esplosione). Ma poi, solo nel diario del 13 agosto, Shigematsu annota quanto un medico gli ha riferito:

"Bomba atomica, pare sia il nome esatto [...] Una bomba che sembra avere una fortissima energia radioattiva" [...]. I nomi del *pikadon* che avevo sentito erano diversi: all'inizio una "nuova arma", poi "un nuovo tipo di bomba", un'"arma segreta", un "nuovo tipo di bomba speciale", "una bomba speciale ad alta capacità". Oggi per la prima volta ho saputo che si chiama "bomba atomica" (Bienati, 1993, p. 373).

Manca il linguaggio per descrivere l'arma usata, ma mancano anche le parole per esprimere l'orrore della distruzione. Ōta Yoko, una delle prima scrittrici a scrivere dopo il bombardamento, nella prefazione alla sua famosa opera *Shikabane no machi* (Città di cadaveri, 1945), lamenta la limitatezza del mezzo espressivo: lo scrittore si trova a usare un linguaggio percepito come inadeguato, di fronte a una realtà che si è espansa e di cui non si riesce a rendere che piccoli frammenti: «Nella mia penna

non era entrata tutta la città di Hiroshima» (Ōta, 1983, p. 12). Il poeta Miyoshi Tatsuji scrive: «Gli orrori raccontati in queste opere sono al di là delle parole. Non ci sono parole che potrei aggiungere. Noi siamo obbligati a un silenzio che sta oltre il linguaggio» (Treat, 1995, p. 41). La letteratura deve riuscire a essere realistica e allo stesso tempo "leggibile", "umana". *La pioggia nera* è stata considerata il capolavoro del *genbaku bungaku* (letteratura sulla bomba atomica) proprio per la capacità stilistica e retorica dell'autore che è riuscito a mantenere in equilibrio la tensione tra linguaggio e silenzio, tra tragedia e ironia. Ibusse usa innanzitutto il linguaggio delle immagini a lui consueto, creando così la sensazione che la catastrofe venga percepita dai suoi personaggi come altri disastri "naturali" potevano essere descritti: «una colonna di fuoco risaliva turbinando alta nel cielo», un «fumo nero come da un'eruzione», «è passato un lampo», «un mostro di nuvola», «una palla di luce fortissima, accecante», un «mostro cumulo di nubi. Assomigliava, nella sua struttura, ai nubi che avevo visto in una foto del grande terremoto del Kantō. Ma questo cumulo si allungava alto nel cielo lasciandosi dietro un largo gambo. Sulla cima si andava allargando, spesso, come un fungo che dischiude il suo ombrello», «la nuvola-fungo aveva una forma più simile a una medusa che a un fungo», «ci fu un enorme boato. La terra tremò e una colonna di fumo nero salì a circa sette-ottocento metri a nord-ovest», «un grande vortice di fiamme», «ebbe l'impressione che una scintilla blu pallido saettasse nel cielo» ... e si potrebbe continuare a lungo. La descrizione del momento dell'esplosione è riportata di continuo, attraverso gli occhi e la prospettiva visiva di tanti personaggi. Alla fine questa tecnica ha lo scopo di "certificare la realtà", come scrive Alberto Casadei (2000, p. 123):

Se è certo che l'esperienza tragica della bomba atomica deve essere descritta dai singoli che l'hanno provata, è altrettanto certo che soltanto nella dimensione *commune* trova la sua piena esplicazione: il racconto cioè non può essere riguardante esclusivamente quello che *un solo* individuo ha provato, ma deve giungere a

esprimere quello che, contemporaneamente, hanno provato *tutti*. [...] questo evento straordinario non sarà più "ciò che è accaduto una volta", bensì "ciò che è accaduto per sempre".

La straordinarietà e l'unicità dell'evento è dunque resa da Ibuse con la ripetitività delle immagini e delle metafore naturali, quasi una "lista" (e ricordiamo quanto è tradizionale l'uso delle liste nella tradizione classica giapponese) dei modi in cui occhi diversi hanno percepito lo stesso evento.<sup>3</sup>

### Spazio fisico e spazio sociale

La comprensione della catastrofe si espande via via che Shigematsu allarga l'orizzonte della propria visuale. Come ogni testimone, pensa di essere stato nell'epicentro del bombardamento:

La mia idea di quel momento era che il B29 avesse lasciato cadere un ordigno tossico, che ci aveva accecato, e che il nostro treno fosse stato il diretto bersaglio. [...] Fu uno shock vedere che le case accanto erano quasi tutte crollate, rase al suolo, e tutto era ricoperto da onde di tegole (Bienati, 1993, pp. 86-87).

La bomba, con la sua vastità di distruzione, spezza il nesso tra l'uomo e lo spazio fisico. Nelle descrizioni dei personaggi, in qualunque punto essi si trovassero, viene a mancare ogni riferimento topografico: Shigematsu, per cercare di ritrovare i famigliari, può solo affidare il suo orientamento a quanto resta dei binari della ferrovia. Altri seguono l'argine del fiume, ricoperto dai cadaveri di chi aveva cercato la salvezza nell'acqua. I grandi palazzi invasi dalle fiamme risputavano il fuoco dalle finestre: «Le punte delle fiamme sono come serpenti [...] si arrampicano,

allungano le loro lingue tremolanti nelle finestre e penetrano dappertutto» (Bienati, 1993, p. 138). Quando Shigematsu raggiunge la sua casa la trova disastrosa, inagibile, la cucina del vicino volata nel suo bagno... Il ritrovo con i familiari sopravvissuti, non è il ritrovare il proprio microcosmo ma l'inizio del vagabondare sulle macerie con l'unica speranza di raggiungere una stazione e da là fuggire lontano. Luogo di riparo degli sfollati diventa il dormitorio della fabbrica di Ujina che Shigematsu riesce a raggiungere con la moglie Shigeke e con Yasuko: il deserto di cenere non è muto, le voci dei sopravvissuti ricominciano a scrivere la storia di una comunità:

Tutti parlavano del bombardamento di quel giorno e ognuno raccontava solo ciò che lui stesso aveva visto e sentito, senza relazione l'uno con l'altro. Perciò, anche sommando tutti i discorsi, non ci si poteva fare comunque un'idea complessiva della catastrofe (Bienati, 1993, p. 177).

Il suo diario del giorno dopo, il 7 agosto, accosta al quadro della Hiroshima che non c'è più, il primo atto di una comunità che si ricostituisce cercando un senso alla morte. Di fronte all'emergenza più drammatica, bruciare i cadaveri in decomposizione sul greto del fiume, il direttore della fabbrica affida a Shigematsu un compito per lui insolito, che da questo momento porterà avanti con dedizione:

Signor Shizuma, non possiamo accontentarci di bruciarli e basta: metta che qualcuno muoia, lo porta là e lo brucia? Non pensa che questo solo non basti, che sia mancanza di pietà verso i morti? Io non credo all'immortalità dell'anima ma penso che ai morti si debba rendere l'ultimo omaggio. Shizuma vorrei che lei facesse le veci del sacerdote e leggesse i *stotra* ogni volta che avremo un morto (Bienati, 1993, p. 195).

Di questi primi giorni dopo il bombardamento, Ibuse sottolinea l'importanza di una comunità che rinasce attraverso i piccoli gesti quotidiani, così come aveva fermato l'immagine del

<sup>3</sup> L'uso della lista come tecnica letteraria è presente in molti altri passaggi dell'opera, come l'elenco dei cibi, dei nomi dei pesci, dei nomi della bomba ecc.

bombardamento negli occhi dei testimoni, descrivendo sempre il gesto ordinario e abituale che stavano compiendo alle 8.15 del 6 agosto. I riti, anche quelli minori, gettano un ponte tra il presente e il passato e recuperano la memoria della tradizione. Ricopiando il suo diario, Shigematsu aveva davanti agli occhi le scene dell'inferno e «cominciò a pensare che i riti dei contadini, per quanto umili, fossero cose da tenersi ben care» (Bienati, 1993, p. 160).

«Places do not have locations, but histories» (Ingold 2000, citato in Ligi, 2009, p. 51): in *Kuroi ame*, Ibuse Masuji riesce a descrivere lo spazio fisico che non c'è più, il deserto atomico di Hiroshima, perché descrive uno spazio sociale che si ricompone: dagli atti elementari ed essenziali della vita quotidiana, alla solidarietà tra i sopravvissuti, alla ricerca collettiva di un senso al trauma vissuto. La comunità ha una funzione "terapeutica" o di "sostegno sociale" (Ligi, 2009, p. 30): nel caso specifico dei sopravvissuti alla bomba atomica, questo si manifesta – oltre agli atti di solidarietà – nello scambio d'informazioni sugli effetti fisici causati e sui possibili rimedi. Effetti, così inusuali e devastanti, per i quali i medici non hanno una risposta né un trattamento. Ecco allora il ricorso alla sapienza popolare e lo scambio di opinioni sui rimedi dietetici per non far abbassare i globuli bianchi, curare la diarrea o fermare la caduta dei capelli. Trattamenti, spesso solo espressione del desiderio di aggrapparsi a ogni flebile speranza. Ai rimedi popolari ricorrono anche le infermiere, che a loro volta si ammalano dopo aver soccorso i feriti: «Ma non c'erano cure né medicine. Non sapevano più cosa fare per guarire e alla fine, più che altro per placare la propria ansia, alcune si curarono con la *moxa*» (Bienati, 1993, p. 299).

La bomba ha colpito anche i sentimenti. Lo spazio fisico si ricostruisce con il passare del tempo, ma quello sociale e affettivo resta il più vulnerabile. *La pioggia nera* si apre a distanza di anni dal 6 agosto 1945: il protagonista Shizuma Shigematsu ha superato le difficoltà dell'immediato dopo-bomba (raccontate nel diario riportato poi nel romanzo), ha ricostruito la sua casa e la sua famiglia ma «da molti anni... sentiva su di sé un pesante

farfello... un peso indescrivibile che raddoppiava, triplicava, il carico della sua responsabilità» (Bienati, 1993, p. 53). Paura del manifestarsi della "malattia atomica", discriminazione verso chi si trovava nelle zone colpite, impossibilità del ritorno a una vera "normalità". Il problema concreto con cui egli si confronta e che fa da trama principale alle tante storie narrate è di dimostrare, contro le diffuse e malevole dicerie, che la nipote Yasuko era lontana dall'epicentro nel momento dello scoppio. Condizione essenziale per la prospettiva di un matrimonio, della procreazione, di una continuità della famiglia. A differenza di tutte le altre catastrofi che Ibuse ha narrato, la nube atomica ha allungato i suoi tentacoli di morte anche verso il futuro. Un incipit di questo genere, a una lettura attenta, vuole mettere in evidenza la tragica unicità del disastro di Hiroshima. La catastrofe ha sempre la caratteristica dell'imprevedibilità ma un bombardamento nell'agosto del 1945 era un evento prevedibile, quasi annunciato (Bienati, 1993, p. 95); ciò che sconvolge il sistema di significazione è l'indefinità dell'arma sconosciuta. Indefinito nel nome, come abbiamo visto, ma soprattutto imprevedibile negli effetti. La disgregazione sociale provocata dalla catastrofe va così oltre l'immediato disastro. Non è un caso che tutte le scrittrici che hanno narrato, prima e dopo Ibuse, la "pioggia nera" abbiano dato voce alla specificità femminile dell'esperienza dello *hibakasha*, cioè la continuità nel tempo del dramma della bomba, che è resa metaforicamente dal motivo ricorrente del sangue. Non più il sangue delle descrizioni dei testimoni ma il sangue dei cicli biologici della donna, che riportano con ossessione alla paura delle perdite di sangue causate dalla malattia atomica e alla paura del parto; il sangue rimanda alla trasmissione genetica della contaminazione da radiazioni, che fa sorgere la paura della procreazione, e che simbolicamente diventa elemento di continuità del 6 e del 9 agosto tra una generazione e l'altra. Hayashi Kyōko, che si è fatta carico di essere il raccontastorie (*katariibe*) del dramma di Nagasaki, contrapponendo la scrittura e la testimonianza all'erossione dell'oblio, ha scritto: «La vita di ogni giorno non è altro che

una vita da *hibakusha*: narrare il 9 agosto non è più narrare quel giorno ma narrare tutti i giorni» (Hayashi, 1989, p. 215).

### Il ciclo della natura, la storia, il destino

Se il “disastro” è la «sovravversione dell'ordine delle cose» (Ligi, 2009, p. 22), compito della letteratura di Ibuse è narrire il ciclo ininterrotto della vita, che neanche l'atomica è riuscita a spezzare. In un suo racconto, *Kakisubara* (Uno strano iris, 1951), lo scrittore usa l'immagine di una fiore sbocciato sulle ceneri di Hiroshima per simboleggiare sia la forza della natura sia la potenza distruttiva della bomba: un iris, ma “impazzito” perché fiorito fuori stagione. La natura che rinasce in *Kuroi ame* è una natura che ha una forza incontenibile e che porta imprevedibili segni della misteriosa arma. E una natura deformata e imprevedibile, al di fuori dell'ordine conosciuto.

Una delle attività che Shigematsu subito organizza con i suoi amici è l'allevamento delle carpe in un piccolo laghetto. La carpa nella cultura giapponese è simbolo di felicità e longevità (uno dei primi racconti di Ibuse si intitola *Koi* [Carpa, 1930]). In *Kuroi ame*, pagine e pagine sono dedicate all'attenta opera di rigenerazione della fauna acquatica, con un dettaglio che può sembrare eccessivo. Il lettore deve però conoscere la descrizione che Ibuse ha dato dell'ambiente naturale in moltissimi racconti, con la passione di un contadino o di un pescatore che conosce a fondo la flora e la fauna della sua terra. Per Ibuse non si tratta di un interesse solo naturalistico: il ricorso all'ambiente naturale ha sempre un alto valore simbolico. Il fiume in particolare, come nei racconti *Kawa* (Il fiume, 1931-32) e *Nakajima no kaki no ki* (L'albero di kaki a Nakajima, 1938):

Rivers, no less than mountains, trees, or animals, are important to Ibuse and his imagery. Rivers have figured importantly in many Ibuse works, from “the Salamander” on: they symbolize

the confluence, as in a body of water and his tributaries, of the dynamic forces of Ibuse's natural world (Treat, 1995, p. 62).

Il diario di Shigematsu si chiude con l'immagine del protagonista che, attento a non far rumore, va a guardare i piccoli pesci che risalgono il corso del fiume. Poche righe dopo termina anche il romanzo, mentre egli contempla il laghetto con le carpe, le piante d'acqua cresciute e i piccoli fiori rossi sbocciati sugli esili steli. Simboli di rinascita e di speranza, che introducono le parole conclusive dell'opera.

Le due scene finali citate sono significative del senso della storia e del destino in *Kuroi ame*. La prima interpellata il giudizio sulle colpe e responsabilità del disastro. La notizia della resa arriva al protagonista attraverso un disturbato messaggio radio: i presenti non capiscono bene ma pare chiaro a tutti che di tratta della “sconfitta”. Al messaggio dell'Imperatore Hirohito, che Ibuse avrebbe potuto riportare – l'annuncio più drammatico e decisivo della storia moderna del Giappone – non dedica più di un cenno, un confuso ronzio delle onde radio. In un altro passo all'inizio del romanzo, Ibuse racconta lo stesso evento, in modo velato, allusivo, quasi ironico: i volontari che, dopo aver ascoltato l'arringa del capo del villaggio («[...] che la guerra continua è un fatto indiscutibile [...] vi invito a prestare la massima attenzione affinché mai perdiate le lance di bambù, simbolo della vostra strenua determinazione a combattere») stivano andando a prestare i soccorsi, si siedono a consumare il pranzo sulla veranda di una casa rurale:

Dall'interno della casa si sentì giungere in quel momento via radio un importante messaggio dell'imperatore. Tutti per un po' rimasero in silenzio, poi l'uomo che teneva le briglie del cavallo disse: “Il saluto del capo del villaggio questa mattina è stato un po' lungo, no?”. Sull'onda di queste parole tutti si misero a discutere cosa fare delle lance di bambù e furono d'accordo di lasciarle in dono al contadino che aveva offerto loro ospitalità sulla veranda (Bienati, 1993, p. 58).



Ibuse traduce la gravità dell'annuncio della sconfitta solo in quel gesto simbolico, il deporre le lance.

La storia che leggiamo sui libri di storia è quasi assente dal romanzo. Il nemico è "il nemico", non ha nome né nazionalità. Una sola volta, in riferimento al dopoguerra, compare la parola forze di occupazione "americane": un cenno polemico all'Atomic Bomb Casualty Commission che «esaminava in dettaglio i primi sintomi con cui si manifestava la malattia ma non si occupava di come curare i malati» (Bienati, 1993, p. 307). Che la guerra sia la causa di tutto non è invece detto tra le righe; tutti i personaggi l'hanno vissuta per anni sulla loro pelle, ma l'autore non propone alcuna analisi del ruolo del paese e alcuna ricerca delle responsabilità (ricordiamo che scrive l'opera nel 1965). Ibuse ha uno sguardo antropologico, non storico: gli interessa la reazione della sua gente (la storia dei libri era già nota a tutti).

One always feels that what concerns him most is not to make a comfortable moralistic distinction between right and wrong, or to separate nearly 'human' from 'inhuman' behaviour, but rather to understand as clearly as possible what made ordinary human beings behave the way they did – regardless of which side they stood on – and get to the bottom not of their "inhumanity", but precisely of their human aspect (Limán, 1992, p. 329).

Ibuse non esprime parole di condanna. La realizzazione dell'apocalisse tecnologica non comporta alcuna forma di giudizio, né umano e presente né escatologico. Così non si intravede la concezione di una fine della storia, della presenza di un ente/essere assoluto che renderà giustizia agli innocenti. Il futuro è garantito unicamente dalla forza della natura, che allo stravolgimento fisico oppone solo la ripresa incessante dei cicli biologici. In questo, Ibuse è veramente erede di Kamo no Chōmei e dell'idea classica della catastrofe. «Questa concezione [il *samsāra*] forse non sdrammatizza la reazione individuale immediata davanti alla morte, o al disastro, ma genera senz'altro una partico-

lare sensibilità al pericolo, al rischio, alla solidarietà e al rapporto fra comunità umane e ambiente» (Ligi, 2009, p. 112).

La natura riprende il suo corso ma le conseguenze della bomba rimangono: la natura non può compiere il miracolo di far sparire le conseguenze dell'evento che l'ha sconvolta. La morte non si conclude con la morte ma con la rinascita, così come la rinascita della natura è ancora espressione della morte, un prolungamento nella deformità della vita in un ciclo inarrestabile.

Cosa rende eccezionale il bombardamento atomico è il fatto che la rinascita c'è, come in tutte le catastrofi e nei naufragi che Ibuse ha raccontato nella sua "cosmologia narrativa", ma è una rinascita impazzita; e questo è sentito come l'evento più drammatico. L'uomo è riuscito a incidere anche sulla forza inarrestabile della natura. L'incancellabilità dell'evento è confermata dalla biologia, perché nella biologia dei singoli si ripete ogni giorno quell'evento.

L'effetto che Ibuse ottiene è di comunicare il senso di assoluta impotenza dell'uomo davanti alla bomba. Ma non è un pensiero nichilista: da ogni pagina traspare un grande amore e rispetto per la vita e alla fine le ultime parole sono di speranza, una speranza rassegnata ma che ha in sé una tensione verso l'infinito:

«Se ora dalle colline laggiù spunta un arcobaleno, avvertirà il mio raccolto. Se appare un arcobaleno, non bianco ma di cinque colori, Yasuko guarirà» così Shigematsu volle leggere nel futuro, gli occhi rivolti alle colline, ben sapendo che non si sarebbe avverato (Bienati, 1993, p. 396).

#### Riferimenti bibliografici

- Aa. Vv. (2012). *Soredemo sangatsu wa mata*. Tōkyō: Kōdansha.  
 Bienati, Luisa (1993) (a cura di). Ibuse Masuji, *La pioggia nera*. Venezia: Marsilio.  
 ——— (2012). "L'ascesi e la bellezza: le vie verso l'illuminazione nello *Hōjōki* di Kamo no Chōmei". In Maurizi, Andrea (a

- cura di). *Spiritualità ed etica nella letteratura del Giappone premoderno*. Novara: Utet, 113-125.
- Casadei, Alberto (2000). "Diari dell'inferno terreno: La pioggia nera di Ibuse Masuji". Id. (a cura di). *Romanzi di Finisierre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*. Roma: Carocci, pp. 235-236.
- Fracarro, Francesca (1991) (a cura di). *Kamo no Chōmei, Ricordi di un eremo*. Venezia: Marsilio.
- Hayashi, Kyōko (1989). *Naki ga gotoki*. Tōkyō: Kōdansha.
- Ibuse, Masuji (1965a). *Aru shōjo no senji nikki*. In *Ibuse Masuji zenshū*, 10. Tōkyō: Chikuma shobō.
- (1986). *Ogikubo judoki*. In *Ibuse Masuji jisen zenshū*, 12. Tōkyō: Shinchōsha.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Kawakami, Hiromi (2011). *Kamisama 2011*. Tōkyō: Kōdansha.
- Kokusai Bunka Shinkōkai (1972) (a cura di). *Introduction to Contemporary Japanese Literature: Synopses of Major Works, 1956-1970*. Tokyo: University of Tokyo Press.
- LaFleur, William R. (1983). *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley: The University of California Press.
- Ligi, Gianluca (2009). *Antropologia dei disastri*. Roma-Bari: Laterza.
- Liman, Antony V. (1992). *A Critical Study of the Literary Style of Ibuse Masuji: as Sensitive as Waters*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Luke, Elmer; Karashima, David (2012) (Eds.). *March was Made of Yarn. Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami, and Nuclear Meltdown*. New York-Toronto: Vintage Books.
- Murakami, Haruki (2011). "Speaking as an Unrealistic Dreamer", *Japan Focus* (July, 18). Translated by Emanuel Pastreich (<http://www.japanfocus.org/~Murakami-Haruki/3571>).
- Ogasawara, Haruno (1999). *Living with Natural Disasters: Narratives of the Great Kanto and the Great Hanshin Earthquakes*. Ann Arbor: UMI.

- Ōta, Yoko (1983). *Shikabane no machi: jō*. In *Nihon no genbaku bungaku*, 2. Tōkyō: Horrupu shuppan.
- Quentin, Corinne; Sakai, Cécile (2012) (a cura di). *L'Archipel des seismes, écrits du Japon après le 11 mars 2011*. Paris: Picquier.
- Ricca Suga, Atsuko (1986) (trad.). *La salamandra*. In *Narratori giapponesi moderni*, vol. 1. Milano: Bompiani, pp. 329-337.
- Sakaki, Atsuko (1999). *Recontextualizing Texts: Narrative Performance in Modern Japanese Fiction*. Cambridge-London: Harvard University Press.
- Solci, Atilia (2011). *Catastrofe, simboli e tendenze nella letteratura giapponese degli anni venti. Il grande terremoto del Kanto e il numero speciale di Bunshō kurabu dell'ottobre 1923*. Tesi di laurea. Università Ca' Foscari.
- Treat, John Whittier (1995). *Writing Ground Zero. Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Yoshimoto, Banana (2011). *Suwāno Hiafutā*. Tōkyō: Gentōsha.