

GEN

DI HIROSHIMA

KEIJI NAKAZAWA

VOL. 2



GEN DI HIROSHIMA
di Keiji Nakazawa

Titolo originale: はだしのゲン (Hadashi no Gen)
Le traslitterazioni dei termini giapponesi in caratteri latini
sono condotte secondo il sistema Hepburn.

GEN DI HIROSHIMA di Keiji Nakazawa
© 1975-2014 by Nakazawa Keiji
Italian translation rights arranged with the author
through Japan UNI Agency, Inc., Tokyo, Japan

© 2015 Hikari Edizioni per la presente edizione
ISBN: 978-88-99086-31-2

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
in Italia presso Cartografica Toscana

Edizione italiana
Direttore editoriale: Antonio Scuzzarella
Adattamento grafico e copertina: Laura Repetto
Editor: Cinzia Gianfelice, Valentino Sergi
Traduzione a cura di Marcella Mariotti
Un ringraziamento particolare a Luisa Bienati e Tiziana Vischi



The translation of this book was
supported by Japan Foundation



Hikari Edizioni
Via Beaumont, 20 – 10138 Torino
redazione@hikariedizioni.it
www.hikariedizioni.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta,
memorizzata o trasmessa in alcuna forma e con alcun mezzo, elettronico, meccanico,
in fotocopia, in disco, in digitale o in altro modo, senza autorizzazione scritta dell'editore.

Responsabilità e oblio: voci del *genbaku bungaku*, la letteratura della bomba atomica

di Luisa Bienati

1. Responsabilità e oblio

«I disastri naturali vengono nel momento in cui ce ne siamo dimenticati»: con queste parole Terada Torahiko (1933-) si riferiva al sisma del 1923 noto come *Kantō daijishin* che aveva distrutto Tōkyō; lo stesso però si potrebbe dire oggi in riferimento al *genbaku*, al bombardamento atomico, soprattutto dopo il triplice disastro di Fukushima del 3.11, noto come *Tōhoku chihō taihei-yō oki jishin*. Il *genbaku bungaku*, cioè la letteratura che ha dato voce alle vittime, ai testimoni dei bombardamenti atomici del 1945, è una grande dimenticanza. Lo potevamo affermare anche prima del 2011, ma dopo quella data tanti intellettuali hanno espresso la consapevolezza di quest'oblio, richiamando la loro individuale e collettiva responsabilità. Cito tre voci di scrittori, tra i tanti che hanno mosso quest'atto d'accusa. Murakami Haruki ricorda:

«Le seguenti parole sono scolpite sul memoriale delle vittime della bomba atomica a Hiroshima: *Riposate in pace. Perché l'orrore non si ripeterà*. Queste sono parole nobili infatti, che riconoscono che siamo in realtà vittime e carnefici allo stesso tempo. Questo è vero anche per quanto riguarda l'energia nucleare. Nella misura in cui siamo minacciati dalla forza del nucleare, siamo tutti vittime. Inoltre, dal momento che abbiamo scatenato questo potere e siamo quindi in grado noi stessi di evitare di usarlo, siamo tutti colpevoli. Sessantasei anni dopo i bombardamenti nucleari, i reattori nucleari di Fukushima Dai-ichi stanno ora diffondendo radioattività, contaminando il suolo, l'oceano e l'aria tutt'intorno. Nessuno sa come e quando potremo fermare ciò. Questa è la seconda fonte di devastazione causata dal nucleare in Giappone, ma questa volta nessuno ha sganciato una bomba atomica. Noi, il popolo giapponese, abbiamo aperto la via a questa tragedia, facendo gravi errori e contribuendo alla distruzione delle nostre terre e vite».

Il secondo è il romanziere-saggista Ōe Kenzaburō (1935-), Nobel per la letteratura nel 1994, da sempre impegnato sul fronte delle battaglie contro il nucleare e su quello della conservazione della memoria dei sopravvissuti all'atomica. Egli ha fatto sentire la sua voce sia nelle manifestazioni antinucleari, sia nei suoi scritti, con un interrogativo inquietante: il Giappone cosa ha imparato dalla tragedia di Hiroshima?

¹ Murakami, Haruki, *Hi genjitsuteki na musōka toshite* (<http://www.senrinomichi.com/?p=2541&lang=ja>).

«Questo disastro è legato a due drammatici fenomeni. Il Giappone è un paese vulnerabile per i terremoti e, di conseguenza, le centrali nucleari sono altamente pericolose. Il primo fenomeno è una realtà con cui abbiamo dovuto confrontarci in tutta la nostra storia. Il secondo, che può portare a ben più grandi tragedie del terremoto e dello tsunami, è opera delle mani dell'uomo»².

Ōe auspica che l'incidente di Fukushima possa consentire ai giapponesi di tornare a provare i sentimenti delle vittime di Hiroshima e Nagasaki e riconoscere il pericolo del nucleare, mettendo fine all'illusione dell'efficacia dissuasiva sostenuta dalle potenze atomiche.

Il terzo esempio è di una giovane scrittrice, Kawakami Hiromi, che ha vissuto da lontano questi eventi, con un distacco che è, innanzitutto, generazionale. L'atto d'accusa è la mancanza di consapevolezza della sua generazione che ha vissuto tranquilla, incurante di tutte le problematiche legate all'uso dell'energia nucleare. Nella postfazione al suo racconto *Kamisama 2011*, spiega che scopo della sua scrittura è

«di esprimere il suo stupore per come le nostre vite quotidiane possano andare avanti senza che niente accada, giorno dopo giorno, e poi all'improvviso essere drammaticamente cambiate da eventi esterni. L'esperienza mi ha lasciato con una certa rabbia che ancora non si è calmata. Ma alla fine, questa rabbia non è diretta ad altri che a me stessa. Chi ha costruito il Giappone di oggi se non io e altri come me? Anche se portiamo dentro di noi questa rabbia, andremo avanti a vivere come sempre. Rifiutiamo ostinatamente di dire basta. Perché quando tutto è finito, è sempre una gioia essere vivi...»³.

Il trauma del 3.11 ha costretto i giovani scrittori a confrontarsi con il passato, ricercando motivi di continuità con la tradizione classica che ha raccontato disastri e calamità⁴ e prendendo coscienza del disastro nucleare attraverso il binomio simbolico Fukushima/Hiroshima.

Se il terremoto e lo tsunami hanno riportato alla mente eventi della storia giapponese e narrazioni del passato, l'incidente di Fukushima e il pericolo della contaminazione nucleare hanno risvegliato l'incubo delle atomiche sganciate sulle città di Hiroshima e di Nagasaki.

Forse dopo Fukushima cambierà lo sguardo sulla letteratura del *genbaku*, e questa sarà oggetto di una rinnovata attenzione?

La scrittura dei sopravvissuti, i ricordi, le testimonianze, è sempre stata caratterizzata da dimenticanza e da pregiudizi. La dimenticanza è ad ampio spettro: riguarda la sistematica censura negli anni del dopoguerra, così come la scarsa diffusione delle opere letterarie in Giappone e all'estero.

² Cfr. Ōe Kenzaburō, *Rekishi wa kurikaesu*, 28.3.2011 (<http://blog.goo.ne.jp/jukucho19580615/e/c58844253e-90d2c013ce857ec09d5843>).

³ Kawakami Hiromi, "Atogaki" in *Kamisama 2011*, Tōkyō, Kōdansha, p. 44.

⁴ Il testo più classico è lo *Hōjōki* (Ricordi di un eremo) di Kamo no Chōmei (1155 o 1156) (1155 o 1156).



L'oblio è legato alla difficoltà di guardare al passato, alla realtà vera delle due città bombardate. L'atomica è stata subito trasfigurata, è diventata il segno premonitore di una potenziale fine dell'umanità, quindi spostata nel futuro. La rimozione non è solo letteraria ma anche storico-politica: possiamo qui accennare al processo che ha portato alla costruzione della visione nell'immaginario giapponese di un nucleare "buono" dagli anni '60 e poi⁵. La rimozione è nell'immagine stessa della bomba: il fungo atomico nasconde le città, noi non lo vediamo mai da sotto ma da sopra, con l'occhio di chi ha fotografato il fungo atomico che tutti abbiamo nella memoria:

«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»⁶.

Hiroshima e Nagasaki sono un vuoto. La dimenticanza letteraria ha dunque la sua origine in altre dimenticanze e si nutre dei pregiudizi intorno al genere, fin dall'inizio bollato da pregiudizi dunque marginalizzato.

Circoscrivere la letteratura dell'atomica come un genere a se stante implica il separarla dalla cosiddetta *sensō bungaku*, la letteratura di guerra e affermare che tra questi eventi non c'è nessun collegamento. Il bombardamento atomico è la fine della guerra, ma è anche l'inizio di qualcosa di completamente nuovo, di una nuova era in cui, come dirà Ōe Kenzaburō, noi tutti siamo costretti a vivere.

L'esistenza di un genere a se stante crea una specie di "ghetto letterario" perché da un lato identifica una tematica comune di queste opere, dall'altro isola tutta una produzione, la confina in un ambito specialistico. I pregiudizi riguardano anche il valore artistico del genere: se esso è definito dal tema della bomba atomica, basta a definire il valore letterario di un'opera il fatto che sia incentrata su tale argomento?

Proprio questa considerazione ha portato a degli eccessi nei giudizi dei critici, nel non riconoscere l'artisticità dei testi che parlano dell'atomica, soprattutto se scritti da *akusha* (e naturalmente le opere più significative sono scritte dalle vittime sopravvissute).

⁵ Cfr. Toshio Miyake, "Popularising the Nuclear: Mangaesque Convergence in Post-war Japan", in Marcella Mariotti, Toshio Miyake, Anna Revelant (a cura di), *Rethinking Nature in Contemporary Japan: Science, Economics, Politics*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 71-93.

⁶ Francesco Comotti, *La ricostruzione di una voce: Hiroshima e Nagasaki nella letteratura giapponese*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, 2013, pp. 3-4.

Yasuoka Shotarō a proposito della prima opera di Hayashi Kyōko, una delle scrittrici più note e tuttora vivente, premiata con importanti premi letterari – scrive: «Sono molto impressionato dalla realtà dell’esperienza che Hayashi descrive in *Matsuri no ba* ma non è la stessa cosa che essere impressionato dalla sua abilità artistica»⁷. Molti altri giudizi negativi sono basati sul sospetto che scrivere sulla bomba atomica sia un modo di assumere una posizione di vittime della storia, senza accettare di rivedere in modo critico il passato. Nakagami Kenji scrisse che «non c’è niente di più velenoso della letteratura sulla bomba atomica, non c’è fiction più perfetta per quei giapponesi che rimpiangono la guerra»⁸.

Sono molti gli interrogativi che il *genbaku bungaku* ha posto all’attenzione dei critici e dei lettori: può un’opera autobiografico-testimoniale sulla bomba essere opera d’arte? Può un’opera d’arte sulla bomba prescindere da un’esperienza personale? O descrivere senza un coinvolgimento emotivo? La distanza temporale e l’essere o il non essere stati testimoni diretti cambia i modi della rappresentazione? E come è descritta la bomba dai primi scrittori di *genbaku* spinti dall’urgenza della testimonianza e da quelli, invece, che sono riusciti a parlare di questo evento solo dopo decenni?

2. Catastrofe atomica e rappresentazione artistica

Per rispondere ai tanti interrogativi penso sia utile partire dalla definizione di “disastro”: il “disastro” è la sovversione dell’ordine delle cose, il tipo e il grado di disgregazione sociale che segue l’impatto di un agente distruttivo sulla comunità umana⁹. Elementi fisici distruttivi non costituiscono un disastro se non colpiscono una comunità.

In Giappone la definizione di *shinsai bungaku* corrisponde a “letteratura della catastrofe”, mentre *genbaku bungaku* rimanda esplicitamente al bombardamento atomico. Un genere dunque che si definisce non in base ad aspetti formali del testo ma che mette insieme poesia, narrativa, opere documentarie, manga, e che dunque si identifica solo per il riferimento a un dato evento storico: il bombardamento di Hiroshima del 6 agosto 1945 e di Nagasaki del 9 agosto 1945. Il denominatore comune è la narrazione dell’esperienza della bomba atomica. Definizione puntuale e ambigua allo stesso tempo: puntuale perché si riferisce a un preciso evento, ambigua perché i due termini in giapponese sono giustapposti “bomba atomica” e “letteratura” e suggeriscono un rapporto d’identità, di appartenenza. Noi traduciamo con “della” bomba atomica, sottolineando l’appartenenza; vuol dire che queste opere appartengono alla bomba atomica, che la bomba è l’origine, il fondamento

⁷ Cit. in Hayashi Kyōko, *Atogaki*, in Inoue Hisashi, Kōno Taeko and Kuroko Kazuo, a cura di, *Hayashi Kyōko zenshū*, vol. 1, Tokyo, Nihontoshō center, 2005, p. 474.

⁸ La scrittrice fu accusata di “fascismo” per aver implicitamente rivendicato con le sue opere che bastasse scrivere sulla bomba atomica perché un’opera potesse dirsi letteraria: cfr. John Whittier Treat, *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*, Chicago-Londra, University of Chicago Press, 1995, p. 110.

⁹ Cfr. Gianluca Ligi, *Antropologia dei disastri*, Roma, Laterza, 2009, pp. 22-27.

dell'opera d'arte¹⁰. Gli scrittori hanno combattuto questa visione per rivendicare l'artisticità delle loro opere, la possibilità che esse abbiano un valore in sé non dipendente solo dall'evento, dall'argomento trattato.

Genbaku bungaku è una definizione dunque inadeguata a esprimere la varietà e la ricchezza di questo genere. Allo stesso modo non è facile né a livello formale, né di contenuti dare una sintesi delle costanti narrative o dei temi ricorrenti. Propongo qui di riflettere sulla rappresentazione della bomba atomica attraverso tre temi, o meglio, tre coppie di termini antitetici: singolarità e universalità, parola e silenzio, tempo passato e tempo presente.

3. Singolarità e universalità

L'esperienza di Hiroshima e Nagasaki è stata un'esperienza storicamente singolare, specifica di un luogo, le due città di Hiroshima e Nagasaki; databile, il 6 e 9 agosto 1945; allo stesso tempo l'esperienza estrema del male non può che essere universale e accomunabile ad altre esperienze estreme (pensiamo alla Shoah o ai tanti genocidi del XX secolo).

La letteratura ha sempre narrato questi eventi drammatici; la guerra, in particolare, è un *topos* classico della narrazione: è stata definita come un cronotopo del romanzo, cioè un preciso tempo-spazio, ovvero un luogo storico dotato di un tempo storico di un'esperienza personale e singolare. Ma rispetto alle guerre precedenti la Seconda Guerra Mondiale rappresenta un momento di svolta sulla possibilità di **narrare** la guerra. Prima le narrazioni delle guerre avevano i loro strumenti di espressione perché fino alla Prima Guerra Mondiale la lotta era una lotta di uomini; invece la Seconda Guerra Mondiale diventa lotta di tecnologie. Il nemico non ha più un volto, l'uccisione è l'attivazione di uno strumento meccanico, è uccisione a distanza. La Seconda Guerra Mondiale è considerata un punto di non ritorno.

Per questo nella letteratura del Novecento le esperienze estreme di Hiroshima e Auschwitz assumono un valore simbolico, indicano una condizione esistenziale. Hiroshima e Auschwitz diventano metonimie per "sterminio di massa pianificato per mezzo delle più recenti risorse tecniche e tecnologiche". Entrambe rappresentano l'abisso del male.

Alla specificità e singolarità del tema fa da contrappunto il carattere di universalità che è dato dall'essere descrizione di "eventi estremi", cioè di eventi che mettono l'uomo di fronte ai propri limiti, in condizioni estreme di sopravvivenza¹¹.

Il potenziale distruttivo della bomba atomica evoca la distruzione totale, il ritorno del pianeta all'età della pietra: Einstein arrivò a dire «Non so con che armi sarà combattuta la III guerra mondiale, se mai ci sarà: ma posso dirvi con cosa sarà combat-

¹⁰ Cfr. Comotti, cit., p. 11

¹¹ Cfr. Tzvetan Todorov, *Di fronte all'estremo. Quale etica per il secolo dei gulag e dei campi di sterminio?*, Milano, Garzanti, 1992.

tuta la IV, con clave di pietra»¹².

ŌtaYōko affermava che Hiroshima, non fa più parte della guerra, non vi è neanche collegata ma è qualcosa che «succede alla fine del mondo»¹³.

Di fronte all'universalità di un'esperienza estrema, anche se in contesti e luoghi differenti, si pone allora il problema della comparazione. Spesso ci si è chiesti, pensando alla Seconda Guerra Mondiale, se sia possibile una comparazione tra Hiroshima e Auschwitz. Sono numerosi, infatti, gli studi – anche in ambito giapponese – che si pongono in questa prospettiva. Non posso qui soffermarmi su questo vasto argomento ma è sufficiente leggere in sinossi due testi molto distanti e molto famosi: un poema di Hara Tamiki e la poesia che fa da esergo a *Se questo è un uomo* di Primo Levi. Uguale è la domanda posta: se quello che si presenta davanti agli occhi del testimone si possa ancora considerare un “essere umano”.

Hara Tamiki, *Kore ga ningen nano desu*, 1948

コレガ人間ナノデス

コレガ人間ナノデス
原子爆弾ニ依ル変化ヲゴラン下サイ
肉体ガ恐ロシク膨脹シ
男モ女モスベテツノ型ニカヘル
オオ ソノ真黒焦ゲノ滅茶苦茶ノ
爛レタ顔ノムクンダ唇カラ洩レテ来ル声ハ
「助ケテ下サイ」
ト カ細イ 静カナ言葉
コレガ コレガ人間ナノデス
人間ノ顔ナノデス

Questo è un uomo

Questo è un uomo

Guarda come la bomba atomica l'ha trasformato

La carne disgustosamente tumefatta

uomini e donne, tutti mutati in un'unica forma

un viso arso, devastato, eroso

dalle labbra tumefatte un soffio di voce

“Vi prego, aiutatemi”

Flebili, quiete parole

È questo, questo, un uomo

È il volto di un uomo¹⁴.

¹² Alice Calaprice e Trevor Lipscombe, *Albert Einstein: a Biography*, Greenwood Publishing Group, 2005, p. 124.

¹³ Cit. in Ian Buruma, *Wages of Guilt: Memories of War in Germany and Japan*, Atlantic Books, 2015 (1 ed. 1994).

¹⁴ Hara Tamiki, *Sensō ni tsuite*, “Aozora Bunko”, 2002/2012, http://www.aozora.gr.jp/cards/000293/files/4785_6740.html

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, 1958

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e visi amici:

Considerate se questo è un uomo
che lavora nel fango
che non conosce pace
che lotta per mezzo pane
che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
senza capelli e senza nome
senza più forza di ricordare
vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d'inverno.

Meditate che questo è stato:
vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore
stando in casa andando per via,
coricandovi, alzandovi.

Ripetetele ai vostri figli.

O vi si sfaccia la casa,
la malattia vi impedisca,
i vostri nati torcano il viso da voi¹⁵.

4. Parola e silenzio

L'universalità pone oltre al problema della comparazione anche quello della rappresentabilità, in ambito estetico letterario, del male. «Dopo Auschwitz non si può più fare poesia» – aveva affermato il filosofo Adorno mettendo in dubbio la possibilità di una rappresentazione artistica di fronte all'abisso della Shoah. Nelle parole di un poeta giapponese, Tanaka Kishirō: «Comunque uno provi a parlare, comunque uno provi a scrivere dell'atrocità umana, tutte le lingue e tutte le penne sono inutili»¹⁶.

«Dopo Auschwitz – dirà Primo Levi correggendo Adorno – non si può più fare poesia se non su Auschwitz, o perlomeno tenendo conto di Auschwitz». Perché con Auschwitz, con Hiroshima, «qualcosa d'irreversibile è successo nel mondo». Anche per le possibilità della parola, Hiroshima e Auschwitz rappresentano "l'ora zero".

¹⁵ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1958 e 1976.

¹⁶ Riferimento: Tanaka Kishirō, *Shi to genbaku*, in Takekoshi Yukio "Shi to genbaku", *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, 50, no. 9, (agosto 1985)

ŌtaYōko, scrittrice nell'immediato dopoguerra, anni dopo il bombardamento esprime lo stesso concetto: «Ho cercato di scrivere qualcosa che non avesse nessun collegamento con la bomba atomica ma ogni volta l'immagine della mia città natale, Hiroshima, era così impressa a fuoco nella mia mente che spingeva via qualsiasi altra immagine per altri lavori. [...] Imprigionata nella mia città di cadaveri sono incapace di scrivere su qualsiasi altro argomento»¹⁷.

All'urgenza della testimonianza che accomuna tutti gli scrittori *hibakusha*, fa eco la difficoltà dello scrivere e la ricerca di nuovi linguaggi. Il poeta Miyoshi Tatsuji confessa: «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»¹⁸.

Da molti testimoni la riluttanza a parlare è considerata come un'autenticazione dell'esperienza. E il silenzio è invocato come diritto alla sopravvivenza, come scudo contro la discriminazione, come una paradossale denuncia, senza parole.

«La gente di Hiroshima preferisce rimanere in silenzio fino al giorno in cui si troverà di fronte alla morte. [...] Quasi tutti i pensatori e gli scrittori affermano che gli *hibakusha* non dovrebbero restare in silenzio; molti ci incitano a uscire dall'ombra e a parlare. Detesto tutti quelli che non tengono conto dei nostri sentimenti riguardo al silenzio. Noi non possiamo commemorare il 6 di agosto; possiamo solo attendere che trascorra ogni volta nella quiete più assoluta, con i suoi morti»¹⁹.

Con questa incomunicabilità si confrontano anche gli scrittori che scelgono di scrivere di questa esperienza. C'è un conflitto inconciliabile tra la necessità di scrivere e l'impossibilità di esaurire nella parola il proprio vissuto:

«Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri... Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi appunto; ma è stato un discorso "per conto di terzi", il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte»²⁰.

La letteratura non può arrivare a descrivere l'orrore vero, non può narrare in prima persona l'esperienza della morte, quindi ha in sé un limite costitutivo.

L'importanza dell'esperienza di prima mano è ribadita anche da Hara Tamiki che si chiede come si possa percepire il significato della bomba senza averla provata sulla propria pelle²¹.

¹⁷ «Nihon no genbaku bungaku. ŌtaYōko», cit, p. 14.

¹⁸ Cit. in Treat, cit., p. 41.

¹⁹ Testimonianza di Matsusaka Yoshitaka, cit. in Ōe Kenzaburō, *Note su Hiroshima*, Padova, Alet Edizioni, 2008, pp. 21-22.

²⁰ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986.

²¹ Cfr. Treat, cit., p. 26.

Così Hayashi Kyōko esprime la stessa drammatica difficoltà: «La maggior parte delle persone che leggono quello che scrivo non hanno nulla a che vedere con il 6 o con il 9 di agosto; sono persone fisicamente normali. Il lavoro di comunicare lo straordinario fedelmente, e da chi lo straordinario l'ha vissuto, alle persone normali è difficile»²².

L'unicità dell'esperienza e la difficoltà di comunicarla a chi non è stato vittima, implicano anche un difficile rapporto con la scrittura: ŌtaYōko afferma che odiava scrivere la parola “atomica” (*genbaku*) e, al contempo, non poteva non scriverla. Avverte nella sua scrittura anche una difficoltà che viene dall'inadeguatezza dei canoni tradizionali. Si chiede come usare tecniche o immagini tradizionali di fronte a eventi che non hanno precedenti²³.

Lo scrittore si trova con un linguaggio che si sente impoverito e una realtà che si è espansa, tanto che chi vuole descrivere in modo realistico si pone il problema dell'accettabilità morale di una descrizione, se e come si possano descrivere certe scene. La letteratura deve riuscire ad essere realistica e allo stesso tempo “leggibile”, “umana”, perfino “artistica”.

Si crea così una circolarità: c'è una ricerca di nuovi mezzi espressivi per descrivere una realtà che non si può narrare se non creando una nuova lingua originale adatta all'unicità di questa esperienza. C'è una tensione tra linguaggio e silenzio, tra la ricerca di una nuova lingua e la negazione totale delle possibilità linguistiche. In entrambi i casi, l'idea è che la vittima sia la sola depositaria di questo momento storico. Il silenzio è stato usato anche come tecnica letteraria. Il silenzio non come alternativa alla parola ma dentro la parola stessa, ad esempio nella poesia. Molti poeti hanno utilizzato l'ermeticità dei metri tradizionali per evocare il dramma della bomba senza esplicitamente descriverlo.

La più famosa, *Ningen o kaese* (Restituiscimi il genere umano, 1951), nella sua semplicità e immediatezza non fa alcun cenno esplicito al bombardamento (se non fosse di autore giapponese *hibakusha* potrebbe riferirsi anche alla Shoah)²⁴. La scrittura in *hiragana* è un espediente ortografico che insieme a un lessico semplice crea l'effetto dell'immediatezza di un linguaggio da bambini:

にんげんをかえせ

ちちをかえせ ははをかえせ
としよりをかえせ
こどもをかえせ

わたしをかえせ わたしにつながる

²² Hayashi Kyōko, *Shanghai to hachigatsu kokonoka*, in Ōe Kenzaburō, Nakamura Yūjirō, Yamaguchi Masao (a cura di), *Bunka no genzai: chūshin to shūhen*, Tokyo, Iwanami shoten, 1981, p. 117.

²³ Cfr. «Nihon no genbaku bungaku. ŌtaYōko», cit, p. 14.

²⁴ La poesia è stata ripresa e adattata dopo il disastro di Fukushima dal poeta Wagō Ryōichi, nel twitter del 25 maggio 2011, *Fukushima o kaese*.

にんげんをかえせ

にんげんの にんげんのよのあるかぎり
くずれぬへいわを
へいわをかえ

Restituiscimi il genere umano

Restituiscimi mio padre restituiscimi mia madre
Restituiscimi gli anziani!
Restituiscimi i bambini!

Restituiscimi me stesso!
Restituiscimi tutte le persone che conoscevo!

Finché ci saranno uomini sulla terra
Una pace che non crolla
Restituiscimi la pace.

5. Tempo passato e tempo presente

Gli studi critici sulla letteratura della bomba atomica hanno sempre distinto fasi diverse all'interno del genere, sulla base della distanza della composizione dell'opera dal momento del bombardamento. Molto diverso è, infatti, narrare l'oggi o l'allora della bomba, l'essere o non essere stati testimoni. Uno degli studi più autorevoli ha definito tre fasi cui corrispondono caratteristiche marcatamente diverse delle opere²⁵. La prima individuata come un «evocare le rovine», riferendosi a quei testi che hanno cercato di ricreare l'immediatezza del momento dell'esplosione e delle subitaneamente conseguenze. L'arco cronologico comprende gli anni dal 1945 al 1952 e include testimonianze dirette di opere documentarie o realistiche. Ōta Yōko e Hara Tamiki sono gli autori più rappresentativi di questa fase, coscienti di avere la "missione" di descrivere le rovine lasciate dalla bomba, con resoconti personali, soggettivi, di grande coinvolgimento emotivo.

Ota Yōko è scrittrice prima della guerra e prima a scrivere e pubblicare dopo il bombardamento, unisce urgenza della testimonianza e ricerca letteraria. Dopo il 6 agosto a Hiroshima, afferma di trovarsi di fronte a tre scelte: il suicidio, la fuga, lo scrivere un buon lavoro letterario. La letteratura si configura dunque per lei come una risposta esistenziale. La sua prima opera sulla bomba atomica è *Shikabane no machi* (Città di cadaveri, 1948), in cui descrive Hiroshima dopo il bombardamento proprio come

²⁵ Tachibana Reiko, *Narrative As Counter-Memory: A Half-Century of Postwar Writing in Germany and Japan*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 181.

lei la vede e la vive il 6 di agosto.

Nella prefazione a una riedizione scritta negli anni cinquanta, quindi a distanza sia dalla stesura del testo nel 1945 sia dalla prima pubblicazione nel 1948, l'autrice fa una serie di riflessioni molto interessanti, che toccano i problemi cruciali degli scrittori *hibakusha*. Spiega la genesi di quest'opera, scritta in circostanze davvero particolari, con mezzi di fortuna e su pezzetti di carta minuscolissimi recuperati ovunque fosse possibile; e, inoltre, con il senso costante di una morte incombente: «avevo la morte che mi soffiava sul collo» annota²⁶, confessando la paura di non riuscire a scrivere in modo strutturato un'opera di *fiction*.

La stessa esperienza è comune anche a Hara Tamiki che comincia quello che doveva essere il suo racconto intitolato *Genshi bakudan* (Bomba atomica) annotando in *katakana* e senza punteggiatura frasi concise e telegrafiche, spesso ritmiche, che riflettono la sua esperienza di poeta di *haiku*. Più tardi, descrizione e linguaggio, pur fedeli all'intento di registrare l'attimo, vengono rielaborate nel famoso *Natsu no hana* (Il fiore dell'estate), titolo che abbandona il corretto termine tecnico della bomba per suggerire una metafora poetica della deflagrazione nucleare²⁷.

La seconda fase è quella della «prospettiva a distanza» di scrittori, non diretti testimoni, che attraverso varie tecniche, cercano di creare un effetto di distanziamento. Il più famoso è Ibuse Masuji, il cui capolavoro *Kuroi ame* (La pioggia nera) è una delle poche opere conosciute anche fuori dal Giappone²⁸. L'autore, non testimone diretto del bombardamento, cerca di avvicinarsi quanto più possibile alla realtà della devastazione atomica con un'attenta opera di documentazione. Egli sceglie di narrare l'atomica attraverso le voci e gli occhi di tanti testimoni così come emergono dai loro diari. La narrazione si dipana attraverso la citazione di queste fonti autentiche o rielaborate, creando una molteplicità di livelli temporali e un intreccio di punti di vista.

Il primo diario è quello di Yasuko, una giovane che sta cercando marito, e lo zio Shigematsu trascrive i giorni precedenti e seguenti il 6 di agosto per dimostrare che lei era lontano dall'epicentro e non portava i segni della "malattia atomica". Così, grazie al diario della giovane, ci troviamo nell'oggi del bombardamento descritto non nel medesimo giorno ma qualche giorno dopo, a dimostrazione che la testimonianza diretta non è possibile, non può essere contemporanea all'accaduto. La gravità, la precarietà della situazione rendeva impossibile trascrivere il giorno stesso quello cui si aveva assistito.

Il diario di Shigematsu invece molto più lungo e nucleo dell'opera che noi leggiamo nel presente del narrato mentre Shigematsu lo trascrive, era stato annotato nel settembre del '45 quindi già a distanza rispetto al momento del bombardamento. Il protagonista cita se stesso, invece di raccontare, come avrebbe potuto, o di far raccontare ad altri; cita il suo racconto perché quella sua scrittura era più vicina all'esperienza vissuta.

²⁶ «Nihon no genbaku bungaku. Ōta Yōko», cit, p. 12.

²⁷ In italiano: Hara Tamiki, *Fiori d'estate*, in *L'ultima estate di Hiroshima*, l'ancora, Napoli-Roma, 2010.

²⁸ Ibuse Masuji, *La pioggia nera*, a cura di L. Bienati, Venezia, Marsilio, 2005 (1 ed. 1993).

Così più avanti nell'opera abbiamo ancora la citazione di diari di altri e questo consente di vedere la realtà di quel momento da più punti di vista, ma sempre in una visione soggettiva, autentica ma parziale. Solo l'insieme di questi racconti ci permette di costruire con una sovrapposizione d'immagini la "memoria" di quell'evento. L'esperienza è individuale ma la memoria è collettiva.

Nella terza fase del *genbaku bungaku*, il tema «si espande nel tempo e nello spazio»: la bomba atomica è narrata in una prospettiva più ampia, le storie vanno al di là dei confini del Giappone. Non c'è più un legame con l'evento storico particolare ma una prospettiva allargata, internazionale e cosmopolita. Il disastro nucleare è qualcosa che può sempre succedere nel nostro presente: l'attenzione si sposta dal passato al futuro. In questa fase troviamo opere sia di testimoni sia di non testimoni. Hayashi Kyōko, Ōba Minako, Sata Ineko, Inoue Mitsuharu, Oda Makoto²⁹.

Il tempo che passa è iscritto nel corpo e nel pericolo della contaminazione radioattiva che si trasmette anche alle generazioni successive: per questo la prospettiva femminile sulla bomba è la testimonianza più efficace anche a distanza di molto tempo. Hayashi Kyōko, per citare qui un solo esempio, era una ragazzina quando fu colpita dalla bomba e decise di scriverne molti decenni più tardi. La visuale di Hayashi – che si definisce *kataribe* del 9 agosto, 'raccontastorie' della devastazione di Nagasaki – non può più essere solo quella di una "letteratura delle macerie", come i primi scrittori del *genbaku*, ma è una prospettiva a distanza: la Hiroshima di allora, la singolarità di quello spazio-tempo, si dilata al nostro presente sotto la costante minaccia atomica e non più solo agli abitanti di Hiroshima ma a tutto il genere umano. Il bombardamento diventa un evento senza tempo: «Non c'è nessuna spiegazione per me del 9 o del 6 di agosto. Nessuna ideologia, nessuno scopo, nessuna storia, nessuna epoca ha a che fare con il 6 o il 9 agosto»³⁰. Per questo nella sua letteratura troviamo una diversa temporalità, non lineare – «non è un evento che abbia un inizio, uno svolgimento, una fine» – non una storia che guarda in avanti, ma che ritorna indietro e si ferma sul passato costringendo il presente a una pausa di riflessione.

Tempo discontinuo o tempo ritmico, è stato definito. Un tempo che ricorda il processo della memoria, del ricordare. L'oggi e l'allora, si intrecciano in un'oscillazione continua, "ritmica", appunto. Se prima il senso di urgenza della testimonianza era dato dall'incertezza della sopravvivenza, ora l'urgenza è data dall'angoscia dell'oblio.

«Quando scrivo sul 9 di agosto ...voglio salvaguardare questi momenti nel tempo per proteggere per sempre la loro integrità... ma è difficile resistere al movimento del tempo. Più continuo a scrivere su me stessa nel mezzo di quegli avvenimenti, più questi eventi sono cambiati dall'illuminazione del presente»³¹.

²⁹ Di questi autori si possono leggere in traduzione italiana: Oda Makoto, *Ichigo Ichie*, *il incontro è irripetibile*, trad. di M. Ariano, Derive Approdi, Roma, 2008; di Ōba Minako, *L'uccello bianco*, trad. di M.G. Vienna, *Il Giappone* (1994), pp. 109-128 e *La strada*, trad. di M.G. Vienna, *Linea d'ombra*, ott.-nov., 1996, pp. 82-89.

³⁰ Hayashi, *Shanghai to hachigatsu*, cit., p. 64.

³¹ *Ibidem*, p. 113.

6. Il compito della letteratura

Nell'immediatezza dell'esperienza o a distanza nel tempo e nello spazio, l'intento della letteratura per gli scrittori del *genbaku*, come per quelli di oggi che si sono fatti portavoce del disastro di Fukushima, va oltre la testimonianza, il valore documentario, la conservazione e costruzione della memoria. La scrittura è sempre accompagnata da un dovere "etico" verso chi è stato vittima e verso chi ha la responsabilità di non dimenticare. Ōta Yōko di fronte all'"inenarrabile" tragedia dà la propria risposta di letterata: «Si può scrivere su qualcosa del genere? *Bisogna*, dice. Questo è il dovere dello scrittore che ha visto». Anche per Hayashi Kyōko è un bisogno esistenziale: «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 giorni³².

Murakami Haruki nel discorso già citato afferma che compito dello scrittore è creare una nuova etica:

«Noi, scrittori professionisti, che facciamo delle parole il nostro mestiere, dobbiamo essere coinvolti in un lavoro collettivo di grandi dimensioni: dobbiamo connettere parole nuove con una nuova etica e valori. Dobbiamo costruire, far germogliare storie nuove e vivaci. Devono essere storie che possiamo condividere. Devono essere storie che hanno un ritmo che incoraggia la gente, come le canzoni che si cantano durante la semina dei campi. Facendo così, abbiamo ricostruito il Giappone trasformato in cenere dalla guerra. Dobbiamo ritornare a quello stesso punto di partenza, una volta ancora»³³.

Come dire che non è stato fatto alcun passo avanti dalla tragedia del dopoguerra e che bisogna di nuovo ripartire.

La funzione della letteratura è anche un'altra, come scrive Ichikawa Makoto, invitando gli scrittori contemporanei a partecipare al progetto "Waseda bungaku's Charity Project: Japan Earthquake Charity Literature". Egli avverte la necessità di «scavare la realtà sommersa da quello strato di fango», non solo con la pala ma anche con il potere della parola e dell'immaginazione letteraria:

«Ciò che speravo era che questi scrittori – al pari di coloro che affondavano instancabilmente la pala in quel mare di fango – affrontassero a viso aperto la desolazione e dissotterassero nuove parole da quel cumulo di macerie in cui l'immaginazione era stata ridotta [...] Ai miei occhi, la vista di quelle distese di terra lasciate vuote dalla furia dello tsunami si sovrapponeva al vuoto che per l'appunto vedevo crearsi nel nostro linguaggio e nella nostra immaginazione. E allora ho compreso che sfidare quelle rovine con le parole era altrettanto importante che impugnare una pala e scavare»³⁴.

³² Hayashi Kyōko, *Naki ga gotoki*, Tōkyō, Kōdansha, 1989, p. 12.

³³ Murakami, cit.

³⁴ Ichikawa Makoto, "Prefazione. Il fango e una pala", in AA.VV., *Scrivere per Fukushima*, Roma, Atmosphere

Realismo e immaginazione sono entrambi strumenti per “scavare” nelle coscienze e resistere all’oblio, così che «l’errore» non abbia a ripetersi: Nakazawa Keiji rispose con queste parole a chi lo accusava di aver concepito con *Gen di Hiroshima* (Hadashi no Gen) un manga troppo violento, un manga che non regala sogni ai bambini:

«In questa società, dov’è il dolce mondo delle favole? Se mostriamo ai bambini la guerra e la bomba atomica ricoprendoli di un dolce strato di zucchero e nascondendo la crudezza della realtà, questi bambini finiranno per pensare: “sono queste la guerra e la bomba atomica”? e aumenteranno i bambini che vedendo le condizioni crudeli causate dalla bomba atomica, piangeranno dicendo: “ho paura”, “sono triste”, “non voglio che si ripeta”, ecco questo penso che sia un bene»³⁵.

Libri, pp. 18-19.

³⁵ Nakazawa Keiji, *Hadashi no Gen. Jiden*, Tōkyō, Kyōikushiryō shuppankai, 1999 (I ed. 1994), p. 211.

Personaggi principali del primo volume in lingua italiana

a cura di Marcella Mariotti

Attenzione: questa presentazione contiene *spoiler*.

- Nakaoka Gen: protagonista. La storia, in questo volume italiano, lo segue dai sei agli otto anni. L'ultimo volume della serie originale si conclude però nella primavera del 1953, quando Gen è ormai quattordicenne.
- Nakaoka Daikichi: il padre di Gen. Ha posizioni fortemente contrarie al sistema militare e imperialistico giapponese. Muore sotto le macerie dopo l'esplosione della bomba.
- Nakaoka Kimie: la madre di Gen. Figura centrale per tutta la durata dell'opera, sconvolta dalla morte del marito e di due dei suoi cinque figli, partorisce la piccola Tomoko, sesta figlia, il giorno dopo l'esplosione, per poi vederla morire sei mesi dopo. Donna forte, non si arrende alla disperazione e incita i figli a seguire l'insegnamento del padre: "Siate forti come il grano, che germoglia nonostante il gelido inverno e il suo venire calpestato continuamente dagli uomini".
- Nakaoka Kōji: il fratello maggiore. Lavora in una fabbrica di armi per aiutare l'esercito giapponese. Decide di arruolarsi in marina, opponendosi ai genitori, per cercare di evitare che il vicinato insulti e attacchi la sua famiglia.
- Nakaoka Eiko: la sorella maggiore. Muore fra le macerie, ma Gen la identificherà successivamente in una ragazza, Ohara Natsue, che vaga alla ricerca della propria madre, introducendo così il tema della 'irriconciliabilità dei sopravvissuti' (ripreso successivamente anche dal personaggio di Ryūta, sosia di Nakaoka Shinji). Natsue, promettente ballerina, sfigurata dalle ustioni, tenterà più volte il suicidio, ma sopravvivrà grazie alle parole di incoraggiamento di Gen, che incontrerà di nuovo nella seconda parte dell'opera.
- Nakaoka Akira: il secondo fratello maggiore. Fatto sfollare in campagna insieme alla sua classe elementare all'inizio del primo volume. Lo ritroviamo più avanti nella storia, quando dopo la resa incondizionata, Gen va finalmente a riprenderlo al tempo buddhista che lo aveva accolto.
- Nakaoka Shinji: il fratello minore. Segue Gen in tutto e per tutto. Muore sotto le macerie.
- Kondō Ryūta: dopo lo scoppio della guerra i bambini orfani si radunarono in bande autonome per poter sopravvivere. Assomiglia talmente a Shinji, che Gen lo scambia per il proprio fratello minore. Diventeranno amici, e Ryūta continuerà a seguire ed aiutare Gen e la sua famiglia fino a quando non sparirà a due malviventi e deciderà di entrare a far parte di un clan mafioso (*yakuza*) per non portare disonore ai Nakaoka. Riapparirà anche nella seconda parte dell'opera.
- Nakaoka Tomoko: ultimogenita della famiglia Nakaoka. Nata il giorno dell'esplosione, per parto prematuro della madre a causa dello shock. Morirà per malnutrizione pochi mesi dopo.

- Boku: vicino di casa dei Nakaoka, di origine coreana. Gen senza rendersi conto della sua azione razzista, lo prende in giro seguendo quanto dicono i suoi coetanei sulle persone straniere.
- Amamori (*Kusomori*, in italiano *Merdamori*) Gankichi: dapprima rivale irriverente e gradasso di Gen a scuola, si rivela poi un aiuto prezioso.
- Nomura Michiko: compagna di scuola che Gen incontra dopo i bombardamenti. Come Gen, ha perso i capelli e per questo i compagni la prendono in giro. I capelli come simbolo di vita 'che continua nonostante tutto', un *topos* della letteratura della bomba atomica, fanno la loro prima apparizione alla fine del quarto volume dell'edizione originale, ovvero al termine di questo primo volume in italiano.
- Nomura Fumiko: sorella maggiore di Michiko, introduce l'argomento complesso delle *pan pan girls*, ragazze giapponesi che si prostituivano con i soldati americani al di fuori dei quartieri prestabiliti. Si stima che nel periodo dell'occupazione americana vi fossero oltre 70.000 prostitute 'pan pan', simbolo di quanto certi valori tradizionali fossero invertiti, in quanto spesso 'criticamente rispettate' come preziosa fonte di sostentamento, visto che la retribuzione in moneta americana poteva essere di oltre dieci volte quella di qualsiasi medico, insegnante o impiegato¹.
- Yoshida Seiji: figlio di una ricca casata del quartiere di Eba, dove Gen e sua madre si trasferiscono dopo la bomba, è un giovane pittore rimasto ustionato dal *flash* mentre era ad Hiroshima, completamente ricoperto di bende che nessuno cambia e quindi vicino alla putrefazione. Gen, grazie alla sua esperienza e al bisogno di soldi per poter aiutare la madre, riuscirà a prendersi cura di lui, riportarlo ad una condizione umana, e risvegliare il suo sogno di pittore incitandolo a dipingere con la bocca. È l'occasione per descrivere la discriminazione a cui venivano sottoposte le persone "contaminate dal *flash*" per assoluta ignoranza sulle conseguenze che "la malattia dell'atomica" avrebbe portato.

¹ Mark Mc LELLAND, *Love, Sex, and Democracy in Japan during the American Occupation*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 72.

Avvertenze

Per decisione editoriale il trattino sopra le vocali che ne indica l'allungamento della pronuncia (ō, ū, Ō, Ū) è stato inserito nei saggi introduttivi e nelle note e non nei balloon interni al manga.

La trascrizione del giapponese, ad eccezione di quanto sopra, prevede che le vocali siano pronunciate all'italiana, le consonanti all'inglese. Inoltre:

ch è letta come la c di 'Cina';

g è letta come la g di 'gatto';

j è letta come la g di 'Giulia';

sh è letta come la sc di 'sci';

u se a fine parola è muta;

w è letta come la u di 'uva'

y è letta come la i di 'ieri'.

L'ordine dei nomi segue quello giapponese: cognome prima del nome.

GEN

DI HIROSHIMA

- 4.
- 5.
- 6.

