

Kawabata Yasunari
Racconti
in un palmo
di mano

a cura di Ornella Ciardi

Letteratura universale Marsilio



Kawabata Yasunari

**Racconti
in un palmo
di mano**

a cura di Ornella Civardi

Marsilio

Indice

[Racconti in un palmo di mano](#)

[Indice](#)

[Avvertenze](#)

[Periodizzazione della storia giapponese](#)

di Ornella Civardi

[La nostalgia del nulla](#)

[Il Giappone, la bellezza e io](#)

discorso Premio Nobel 1968

[Kawabata Yasunari: la vita, le opere](#)

[RACCONTI IN UN PALMO DI MANO](#)

[SUGGERZIONI E ARTIFICI](#)

[LA CAVALLETTA E IL GRILLO](#)

[IN PIENO SOLE](#)

[VASO DELICATO](#)

[LA MIA DONNA ALLE FIAMME](#)

[LA SEGA E IL PARTO](#)

[L'ANELLO](#)

[L'OROLOGIO](#)

[CAPELLI](#)

[I CANARINI](#)

[IL PORTO](#)

[LA FOTOGRAFIA](#)

[IL FIORE BIANCO](#)

[NEMICI](#)

[LA LUNA](#)

[SOLE CALANTE](#)

[LE SCARPETTE ESTIVE](#)

[LA VIRTÙ SOTTO UN TETTO](#)

[IL VOLTO DELLA MORTA](#)

[IL RUMORE DEI PASSI DELLA GENTE](#)

[ONOBU JIZŌ](#)

IL SASSO-SCIVOLO
IL MARE
VENT'ANNI
VETRO
GRAZIE
EVVIVA!
LA LADRA DI GUMI
IL TAVOLO DA BILIARDO
INVERNO ALLE PORTE
LA MADRE
IL PUNTO DI VISTA DEL FIGLIO
SUICIDIO D'AMORE
LA PRINCIPESSA DEL MARE
LA PREGHIERA DELLE VERGINI
LA MEDIAZIONE DEL PASSERO

LA MIA GALLERIA (Boku no hyōhonshitsu, 1930)

LE OSSA DI DIO
ANNA, GIAPPONESE
LE UNGHIE LA MATTINA
UN TELESCOPIO E UN TELEFONO
IL PAESE NATIO
VITA VAGABONDA DELLE BALLERINE
PIOGGIA ALLA STAZIONE
DIO ESISTE
L'INDAGINE DI UNA MOGLIE
GLI SCHIAFFI DEL BAMBINO
L'INCIDENTE DEL CAPPELLO
PEONIA NERA
MASCHI, FEMMINE, UNA CARRETTA
UN AMORE TERRIBILE
OLIO
LA DONNA
UNA STRADA DI MONETE
IL CIECO E LA BAMBINA
FAR FELICE QUALCUNO
SALA D'ATTESA DI TERZA CLASSE
I PESCI ROSSI SUL TETTO
SANGUE DI SAMURAI
A CASA
PREGHIERA IN MADRE LINGUA
LA BELLA-CAVALLA
UOMO SENZA SORRISO
L'OCCHIO DELLA MAMMA
IL CARRO FUNEBRE
DONNA DI POVERI
MANI GIUNTE
FIGLIO DEL DIVORZIO

UNA STORIA DI FANTASMI E MICROSCOPI

L'ALBUM DEGLI SCHIZZI (Tanpenshū, 1939)

LA STORIA

UN GIGLIO

LA MALEDIZIONE DELL'OPERA PRIMA

LA SIGNORINA DI SURUGA

UN SORRISO AL MERCATO NOTTURNO

IL ROGO DEI KADOMATSU

TUONI D'AUTUNNO

AL BANCO DEI PEGNI

L'ETERNO RIPOSO AL GABINETTO

IL GALLETTINO E LA BALLERINA

ANGELI DEL TRUCCO

CIPRIA E BENZINA

I

II

III

IV

V

VI

VII

IL MARITO AL LACCIO

LE SCARPE DA BALLO

I

II

III

IV

V

VI

VII

TETTE DI TEATRO

NEL SONNO UN'ABITUDINE

L'OMBRELLO

LA LITE

IL VOLTO

TRUCCO

IL KIMONO DELLA SORELLA

LA MASCHERA MORTUARIA

LA SERA DEL BALLETO

PER DELLE SOPRACCIGLIA

GLICINI E FRAGOLE

LA SIGNORA DEL VENTO D'AUTUNNO

IL BEL PARTO DELLA MIA CAGNETTA

UN'ERBA, UN FIORE (Isso ikka, 1948)

PLENILUNIO

LA MELAGRANA

DICIASSETTE ANNI
WAKAME
RITAGLI
ACQUA
I CINQUANTA SEN D'ARGENTO

I

II

III

LA SASANQUA
IL SUSINO DAL FIORE ROSSO
I TABI
LA GHIANDAIA
ESTATE E INVERNO

I

II

LE BARCHETTE DI BAMBÙ
UOVA
LA CASCATA
SERPENTI
PIOGGIA D'AUTUNNO
UNA LETTERA
VICINI
SULL'ALBERO
LA TENUTA DA CAVALLO
LE GAZZE
IMMORTALITÀ
I GEKKA BIJIN
LA TERRA

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

IL CAVALLO BIANCO
NEVE
STRANI INCONTRI

GLOSSARIO

Traduzione dal giapponese
di Ornella Civardi

Kawabata Yasunari 川端康成
Tenohira no shōsetsu 掌の小説

(*Kanjō sōshoku*, 1926) 感情装飾
(*Boku no hyōhonshitsu*, 1930) 僕の標本室
(*Tanpenshū*, 1939) 短篇集
(*Issō ikka*, 1948) 一草一花

Tenohira no shōsetsu
© The Estate of Yasunari Kawabata 1924-63
All rights reserved

Utsukushii Nihon no watashi
© The Nobel Foundation 1968

© 2002 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: ottobre 2002
Seconda edizione: settembre 2006

ISBN 88-317-7917-6

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

AVVERTENZE

Il sistema di trascrizione seguito è lo Hepburn, che si basa sul principio generale che le vocali siano pronunciate come in italiano e le consonanti come in inglese. In particolare si tengano presenti i seguenti casi:

ch è un'affricata come l'italiano «c» in *cena*

g è sempre velare come l'italiano «g» in *gara*

h è sempre aspirata

j è un'affricata

s è sorda come nell'italiano *sasso*

sh è una fricativa come l'italiano «sc» di *scena*

u in *su* e in *tsu* è quasi muta e assordita

w va pronunciata come una «u» molto rapida

y è consonantico e si pronuncia come l'italiano «i» di *ieri*

z è dolce come nell'italiano *rosa* o *smetto*; o come in *zona* se iniziale o dopo «n»

La lunga sulle vocali indica l'allungamento delle stesse, non il raddoppio.

Tutti i termini giapponesi sono resi al maschile in italiano.

Seguendo l'uso giapponese, il cognome precede sempre il nome.

I termini giapponesi, i nomi di autori o personaggi e i titoli delle opere hanno una loro voce nel *Glossario*.

I titoli originali, in caratteri e traslitterazione, sono dati alla fine di ogni racconto.

La traduzione è stata condotta sull'edizione *Kawabata Yasunari zenshū* (Opere complete di Kawabata Yasunari), a cura di Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi, Nakamura Mitsuo (Tōkyō, Shinchōsha, 1981-84, voll. 35+2), voll. 1 e 2.

PERIODIZZAZIONE DELLA STORIA GIAPPONESE

| | |
|-------------------------|---|
| tardo VI secolo- 710 | periodo Asuka |
| 710-794 | periodo Nara |
| 794-1185 | periodo Heian |
| 1185-1333 | periodo Kamakura |
| 1333-1568 | periodo Muromachi (o Ashikaga) [1336-1392 <i>nanbokuchō</i>] [1467-1568 <i>sengoku jidai</i>] |
| 1568-1600 | periodo Azuchi-Momoyama |
| 1600-1867 | periodo Tokugawa (o Edo) |
| <i>epoca moderna:</i> | |
| 1868-1912 | Meiji |
| 1912-1926 | Taishō |
| 1926-1988 | Shōwa |
| 1989- | Heisei |

LA NOSTALGIA DEL NULLA

L'idea di spiegare la propria opera spiegando il Giappone venne forse a Kawabata anche dalla motivazione con cui gli era stato conferito il premio Nobel. «Per la maestria narrativa che con grande sensibilità esprime l'essenza dell'anima giapponese» recitava il documento stilato a Stoccolma nel 1968, sottolineando come la scelta avesse inteso evidenziare al mondo non solo un grande autore, ma anche la cultura che l'aveva nutrito, ancora così poco nota in Occidente. Nel discorso scritto per l'occasione, *Utsukushii Nihon no watashi* (Il Giappone, la bellezza e io), pochissimi e quasi distratti sono i riferimenti alle sue opere, compreso *Il paese delle nevi* (1937) che gli aveva valso il premio. Del *Paese delle nevi* si accenna solo a proposito del monaco Ryōkan, vissuto nella fredda provincia di Niigata che fornisce la scena al romanzo. E oltre a un breve inciso su *Mille gru* (1952), l'unico fugace indirizzo alla comprensione della sostanza profonda del suo universo si incontra nelle ultime righe, nel cenno a quel *nulla* zen che percorre come un'aspirazione sottaciuta ma definitiva le forme della letteratura e dell'arte giapponese: «C'è stato chi l'ha scorto anche nella mia opera, ma è un *nulla* che non ha a vedere con il nichilismo occidentale». Quanto al resto del discorso, è tutto devoluto alla storia spirituale ed estetica del Giappone.

Oltre vent'anni prima, e precisamente nel novembre 1945, dalle macerie ancora calde di un Paese sconfitto e devastato, Kawabata aveva scritto: «Non posso sentirmi già morto solo perché non mi sono mai accorto che la mia vita fosse cominciata. Tutto quello che mi rimane è fare ritorno, in solitudine, all'antica terra. Da questo momento, come si conviene a un morto, non scriverò più una sola riga su nulla che non sia la triste bellezza

del Giappone»⁽¹⁾. Ma d'altro canto pochissimi scrittori, forse nessuno, di quelli che si muovevano sulla scena letteraria giapponese nel dopoguerra, avrebbe potuto permettersi di dare un'idea altrettanto esaustiva della propria scrittura semplicemente attraverso un ritratto del Giappone, senza bisogno di riferimenti altrove. Per nessun altro narratore la sovrapposizione poteva essere altrettanto perfetta.

Bisogna riconoscere che è tipico di Kawabata accostare l'oggetto da un angolo obliquo, sfiorarlo con ripetuti voli concentrici che ogni volta ne suggeriscano un aspetto, senza mai affrontarlo direttamente, lasciando al lettore di comporre il disegno d'insieme. Anche in questo caso, non è difficile rinvenire, nelle forme che il testo attribuisce alla tradizione estetica giapponese, le qualità essenziali della sua stessa arte: la parola come riflesso immediato della percezione e momento di fusione tra l'*io* e l'*oggetto*, l'importanza dell'elemento naturale quale veicolo di emozioni e stati d'animo, la solidarietà che conferisce alla contemplazione estetica un saldo fondamento etico, il senso della transitorietà inesorabilmente legato alla bellezza, la fascinazione per gli aspetti d'ombra che rappresentano l'altra faccia della luce e del bene. Ma c'è anche il senso di una verità raggiungibile solo oltre e malgrado la parola, la ricerca di un traguardo intuitivo, analogo a quello dello zen, di cui la letteratura può farsi strumento al pari del *sumie*, l'antica tecnica della pittura a inchiostro, dell'*ikebana*, del giardino di roccia, della cerimonia del tè, solo che si lasci contaminare dalle tinte autunnali di *wabi* e *sabi*⁽²⁾, dal linguaggio spoglio e infinitamente suggestivo che insegnano. E c'è infine il vuoto, estrema consapevolezza, punto di partenza e d'arrivo di ogni riflessione sul mondo che intenda darsi come vera. Collocando questi tratti, profondamente suoi, nella dimensione storica della vicenda culturale giapponese, Kawabata ha già implicitamente riconosciuto le proprie radici e il proprio debito letterario nell'*humus* della sua terra, prima che in qualsiasi apporto europeo e moderno, lì ha individuato il destino del suo scrivere.

La scelta di far precedere questa raccolta dei *Tenohira no shōsetsu* o Racconti in un palmo di mano⁽³⁾, dal discorso per il Nobel, piegandolo a

una funzione di «nota dell'autore» o di «introduzione» per cui non era certo stato pensato, è del tutto arbitraria. Tuttavia, si è creduto che nessun altro scritto di Kawabata potesse rendere conto con altrettanta puntualità degli aspetti sia contenutistici che formali di questi racconti, i quali già per misura e tecnica appaiono come la più giapponese delle sue opere.

In realtà, il modello del racconto breve, che s'era diffuso con la rapidità di una moda nel Giappone d'inizio Novecento, era d'importazione francese, si rifaceva agli esempi di scrittori come Maupassant o L'Isle-Adam, autore quest'ultimo di una raccolta di *Contes cruels* (1883) dalla delicata sensibilità presimbolista che molto dovettero piacere a Kawabata. Rispetto al *conte* francese, però, il racconto giapponese è molto più breve, è una composizione che, come dice il nome, può stare «in un palmo di mano», e di conseguenza impone strumenti narrativi molto più sofisticati, una disciplina compositiva più severa. Non può essere uno stralcio di romanzo, né un breve brano descrittivo: dovendo contenere in poche righe un mondo compiuto, è costretto a ricorrere al massimo della concisione, spogliandosi di ogni elemento superfluo, elidendo ogni segmento di passaggio, mettendo in atto le tecniche di montaggio più ardite. Insomma deve usare i procedimenti più amati dall'arte giapponese tradizionale, dal *sumie* come dall'*ikebana*. Per breve che sia, il *tenohira* non è inferiore al romanzo per ricchezza di contenuto, complessità formale, acutezza introspettiva. Anzi, più il campo si restringe, più l'angolo di penetrazione si fa acuto. Si può dire che sta al romanzo come lo haiku sta al *nagauta*, e come lo haiku vive di immagini istantanee poeticamente accostate senza forti nessi di giunzione. Una volta, in una nota che accompagnava una raccolta di suoi lavori, Kawabata scrisse: «Di tutte le mie opere, quelle cui sono più legato, che amo di più e che più vorrei far conoscere, a dir la verità sono i *tenohira no shōsetsu*. Per la maggior parte, i racconti qui contenuti li ho scritti tra i venti e i trent'anni. Molti scrittori in gioventù scrivono poesie. Io al posto delle poesie ho scritto questi racconti»⁽⁴⁾.

Si riferiva ai *tenohira* pubblicati nel 1930 sotto il titolo *Boku no hyōhonshitsu* (*La mia galleria*, «un titolo che oggi mi lascia un po' perplesso»), in cui erano ripresi, talvolta con qualche piccola modifica, anche i racconti già usciti nel '26 nel volume *Kanjō sōshoku* (*Suggestioni e*

artifici). La presente raccolta riporta, in ordine di pubblicazione, i testi dei due volumi, e li fa seguire da quelli comparsi nel '39 in *Tanpenshū (L'album degli schizzi)* e nel '48 in *Isso ikka (Un'erba, un fiore)*⁽⁵⁾. I *tenohira* non si esaurirebbero qui: Kawabata ne scrisse, a intervalli, fino alla fine dei suoi giorni, pubblicandoli singolarmente su giornali e riviste man mano che li completava. Ma in questa compilazione si è scelto di trascurare quei pochi racconti sparsi, per accogliere esclusivamente le raccolte curate dall'autore stesso. Se ne ottiene una panoramica completa ed eloquente del percorso letterario di Kawabata dall'adolescenza alla maturità, della sua evoluzione di scrittore, del successivo emergere e declinare di temi e interessi.

Molti sono i racconti che riprendono soggetti sviluppati nei romanzi coevi, per esempio l'ambiente delle terme di Izu e delle ballerine itineranti negli anni di *La ballerina di Izu* (1927), la solitudine e la vecchiaia nel periodo di *Il suono della montagna* (1954) e così via. L'interrelazione tra racconti e romanzi è strettissima e di grande interesse: ci sono racconti che potrebbero essere inseriti con la massima naturalezza tra i capitoli di un romanzo senza apparirvi corpi estranei, mentre viceversa alcuni romanzi hanno tutta l'aria d'essere poco più che raccolte di racconti sullo stesso tema. È appurato che opere come *Il paese delle nevi* o *Il suono della montagna* nacquero dall'assemblamento di moduli pensati e scritti in tempi diversi e indipendenti fra loro. Evidentemente, nella composizione, il procedimento tassonomico doveva essere di gran lunga più congeniale a questo autore che non la tecnica dello sviluppo, sebbene nel saggio *Shōsetsu nyūmon* (Introduzione al romanzo, 1953) si spertichi in un elogio della trama e più volte lodi il collega Tanizaki per la complessità dei suoi intrecci. Al di là della teoria, nella pratica effettiva dello scrivere, l'impulso a destrutturare e scompaginare appare più forte. In una nota del '53 si legge:

Non intendevo prolungare tanto la stesura di *Mille gru* e del *Suono della montagna*. Avrebbero dovuto concludersi come racconti brevi. Solo che mi sono lasciato coinvolgere dalla loro suggestione. In verità, entrambe le opere andrebbero considerate finite al primo capitolo. Tutto quello che segue è stato solo per compiacermi. Cosa che vale anche per *Il paese delle nevi*. Mi consolo al pensiero che forse un giorno riuscirò a scrivere un

romanzo dotato dell'intreccio e del soggetto propri di un vero romanzo. [...] Ogni tanto mi metto a scrivere con le giuste regole, ma per me è un peso insopportabile⁽⁶⁾.

In questa buffa deprecazione di quella che è in realtà l'essenza lirica della sua prosa, si leggono anche, in trasparenza, i motivi della predilezione per il racconto breve e la lunga fedeltà a questo genere letterario.

Non è facile, scorrendo i racconti dalle prove giovanili a quelle più mature, tracciare un percorso lineare di evoluzione tecnica e stilistica. Il valore delle opere è variabile, tra molti capolavori capita d'imbattersi in qualche forzatura, ma questo vale per l'ultima non meno che per la prima delle raccolte. D'altro canto, racconti come *La cavalletta e il grillo*, *I canarini*, *Suicidio d'amore*, scritti tra i tredici e i diciassette anni, denotano già la perfezione stilistica di un narratore consumato. Piuttosto, è dato forse individuare momenti di particolare grazia creativa, quando un certo contesto ambientale portatore di stimoli nuovi accende un filone tematico più congeniale alla sensibilità dell'autore, come accadde negli anni di Izu o di Asakusa.

Soprattutto i primi racconti, quelli di *Suggestioni e artifici*, si sviluppano spesso da motivi autobiografici variamente elaborati. Alcuni, come *Vent'anni* o *La cavalletta e il grillo*, riportano al mondo infantile del villaggio di campagna dove l'autore trascorse i primi anni, con i giochi turbolenti degli scolari delle elementari, i dispetti alle bambine, le cacce agli insetti. *La madre* è una reminiscenza della morte dei genitori, *In pieno sole* sovrappone all'immagine dell'esistenza solitaria e malinconica col nonno l'emozione del primo amore. Alla ragazza di sedici anni con cui Kawabata fu da giovane brevemente fidanzato si riferiscono *Vaso delicato*, *La mia donna alle fiamme*, *La fotografia* e *L'ombrello*. Ma cruciale, nei primissimi anni Venti, è per l'autore l'esperienza alle terme di Izu, dove s'innamora non solo della ballerina girovaga che darà il volto alla *Ballerina di Izu*, ma anche dell'ambiente eccitante e suggestivo degli alberghi e degli stabilimenti termali, popolato di figure femminili dalla vita libera e

anticonformista, il quale puntualmente entra nell'immaginario dello scrittore fornendo l'atmosfera di racconti come *Capelli*, *L'anello*, *Onobu Jizō*, *Inverno alle porte*.

Ancora, personaggi legati al mondo delle terme si ritrovano nella raccolta successiva, *La mia galleria*, in racconti come *Vita vagabonda delle ballerine* ma insieme comincia a farsi strada un sottile elemento «soprannaturale», talvolta vagamente simbolista, talvolta più surreale, che oscilla tra il mostruoso e il divino, in qualche caso lambendo il territorio della follia, e prende forma in *Un telescopio e un telefono*, *L'indagine di una moglie*, *I pesci rossi sul tetto*, *Una storia di fantasmi e microscopi*.

L'interesse per l'inspiegabile, per il segno inquietante, non si spegne del tutto neanche nella terza raccolta, *L'album degli schizzi* (*Un giglio*, *La maledizione dell'opera prima*) ma è decisamente sopraffatto dal vortice di Asakusa, il vivace quartiere notturno presso cui l'autore ha preso casa nel '29. Dall'ambiente popolare del parco, sede di mercati squallidi il giorno e acceso la notte di mille locali, cinema, teatri, Kawabata si lascia totalmente soggiogare. Fa del parco la meta prediletta dei suoi vagabondaggi notturni, s'appassiona alla rivista occidentale del Casino, si aggira tra le ballerine, i musicisti e i perdigiorno che ciondolano tra i viali, e li ritrae nelle opere: sono gli anni di *Diario di Asakusa* (1932), *Le sorelle di Asakusa* (1933), *Arcobaleno* (1934). Tra i racconti di questo ambiente, *Anna, giapponese*, *Un sorriso al mercato notturno*, *Il galletto e la ballerina*, *Cipria e benzina*, *Il marito al laccio*.

Tra questa raccolta, uscita nel '39, e la successiva, che vede la luce nel '48, ha luogo la Seconda Guerra Mondiale, e tanto basta per scavare un abisso d'atmosfera tra le due opere. Nei racconti di *Un'erba, un fiore*, della guerra non si parla mai, se non in *La sasanqua* per celebrarne la fine, il ritorno alla pace. Ma l'ombra della guerra grava sullo sfondo di queste vicende di uomini e donne come un colore malinconico spalmato sulla vita di tutti i giorni, come un contagio di tristezza dilagato tra la gente. Non è la guerra delle grandi battaglie e dell'orgoglio nazionale, quella di Kawabata, è il destino cattivo che tiene lontano il ragazzo che ami (*La melagrana*, *Ritagli*, *Diciassette anni*), è la poca acqua torbida e brodolosa con cui ti

tocca lavarti nel glorioso Giappone dei territori appena conquistati (*Acqua*), è il rimpianto di rapporti rimasti in sospeso che non potranno mai più risolversi (*I cinquanta sen d'argento*), oppure è la muta sofferenza di chi dall'ansia di rinascita e ricostruzione portata dalla pace, è inesorabilmente lasciato indietro (*Le barchette di bambù*). La guerra, insomma, non è l'affare politico che si legge sui giornali, è quella che s'affaccia alla finestra di casa per rubarci un pezzo di bene, un pezzo di vita. Perciò il racconto che osanna alla pace riconquistata, *La sasanqua*, va a spiare tra le pareti domestiche per cercare lì il segno della nuova felicità, e nelle nascite così insolitamente numerose del quartiere scorge non solo un segno di speranza, ma una sorta di risarcimento divino.

Nello stesso racconto, tuttavia, si legge anche che le persone di una certa età «risvegliandosi dalla guerra, si sono trovate davanti l'incombente crepuscolo della vita. [...] La pena della sconfitta ha portato con sé un senso di decadimento fisico e spirituale». Anche Kawabata dovette averlo provato, perché nel '48 scriveva:

Mi sono considerato morto. Mi sono sentito le ossa intrise delle piogge del mio amato Giappone, seppellite sotto le foglie secche del mio adorato Paese, e mi sono così unito al dolente cordoglio degli antichi. Questo lutto dell'anima, stranamente, mi appare come il culmine dell'esistenza, e da quel culmine ch'è stata la sconfitta ho cominciato ad allontanarmi dal mondo. Ho intrapreso questo che altro non è se non il mio viaggio verso il cielo. Per me, che non mi sono mai lasciato coinvolgere fino in fondo dalla realtà, il distacco dal mondo non sarà forse troppo difficile. [...] Non mi è nuova la consapevolezza di essere un autore dalla sostanza tutta giapponese, né lo è questo bisogno che sento di seguire il cammino di bellezza dei nostri padri. [...] Gli anni che mi restano da vivere ora ch'è finita la guerra, non li considero cosa mia. Ne farò un'espressione della bellezza antica del Giappone⁽²⁾.

I romanzi di questo periodo, *Mille gru* e il *Suono della montagna*, così come molti dei racconti di *Un'erba, un fiore*, si fanno latori nei contenuti e nella forma di questa suprema stanchezza, che sembra trovare consolazione

solo nell'attitudine nostalgica e distaccata con cui guardavano al mondo gli antichi. *Strani incontri, Il cavallo bianco, Il susino dal fiore rosso*, per fare solo alcuni esempi, sembrano pagine uscite dal *Suono della montagna* per la dolente consapevolezza della vecchiaia, il presentimento della morte che avanza, la malinconia che vi circola. Hanno perso il guizzo surrealista e il gusto del paradosso, si distendono pacate e pensose come il gesto di un vecchio, lasciando affluire il ricordo. Persino racconti onirici come *Neve o Il cavallo bianco* non sono più espedienti per condurre la creazione fantastica ad approdi estremi, per costruire mondi bizzarri. Piuttosto utilizzano il sogno come uno strumento di avvicinamento al passato e a se stessi, ne fanno una sorta di bilancio esistenziale, nel ritorno di esperienze da tempo esaurite e di desideri ormai per sempre incompiuti, ma forse ancora riesumabili e svolgibili nel segreto del cuore. Nella solitudine di chi sente incombere l'ultimo passo e senza scorta s'avvia verso il suo termine, la memoria - disperata consolazione - è tutto quel che rimane.

Dentro e oltre i vari «periodi» che si susseguono nella biografia artistica di Kawabata, ciascuno col proprio colore specifico, non è difficile, in una panoramica d'insieme dei *tenohira*, distinguere alcuni nuclei tematici che corrono lungo tutta la produzione. Lo stesso autore accenna una ripartizione di questo tipo individuando cinque tipologie di racconto: un filone che definisce «bucolico», dove è più forte il richiamo autobiografico all'infanzia, al «natio borgo selvaggio», o alla prima giovinezza (*Vent'anni, In pieno sole*), un gruppo caratterizzato da una componente simbolista più o meno accentuata (*L'indagine di una moglie, La mediazione del passero*), un gruppo percorso da un elemento erotico (*Onobu Jizō, Il porto, Il fiore bianco*), un gruppo venato da una potente istintualità (*Cent'anni, Vita vagabonda delle ballerine, L'anello*), un gruppo incentrato su un distacco, un'emancipazione (*Il mare, Le scarpette estive*).

Naturalmente questa non è l'unica delle ripartizioni possibili, anche perché molti racconti possono essere legittimamente associati a più tipologie (*Vent'anni*, per esempio, traduce l'istintualità primitiva, quasi selvaggia, della protagonista in una conturbante fascinazione erotica, e al

tempo stesso ridisegna le atmosfere agresti del villaggio natio). Senza dubbio meriterebbero una collocazione a parte le storie oniriche (*La mia donna alle fiamme, Neve, Serpenti*), presenti in tutto l'arco della produzione, nei racconti della giovinezza come discese repentine e folgoranti nell'inconscio, in quelli della vecchiaia come strumento della memoria. Oppure i racconti di spiccato impianto surrealista, dove sogno e realtà s'intrecciano in proporzioni variabili (*Sole calante, Suicidio d'amore, Angeli del trucco, I pesci sul tetto, La principessa del mare*), presenti soprattutto nelle prime raccolte. Così come compongono due filoni sostanziosi i racconti della guerra e quelli della vecchiaia, cui si è fatto cenno a proposito dell'ultima raccolta.

Più che come semplice spunto tematico, il segno misterioso o soprannaturale, che connota così tanti dei *tenohira* scritti negli anni Venti, appare quasi una modalità di lettura del reale, una disposizione a scoprire significati e affinità tra le cose, decifrando il disegno sotteso alla vicenda umana. In definitiva un tentativo di conoscere divinando, un'attitudine di ricerca e scoperta, curiosa degli aspetti più subliminali e reconditi dell'esistenza, che tenderà nel corso degli anni a scemare, per scomparire quasi del tutto nel ripiegamento riflessivo delle ultime prove. Ognuna di queste storie è disseminata di segni che sono, in qualche modo, segni di predestinazione, segreti preludi a qualcosa che deve accadere ed echi sotterranei di ciò che è già stato. L'idea è quella di circoscrivere una piccolissima porzione della vicenda quotidiana e scrutarla finché non abbia ceduto la sua logica consueta per tradire, dietro la facciata opaca, il lampo rivelatore. Fra la spassionata ricezione del visibile e l'idea inquietante che se ne costruisce la mente, c'è uno spazio denso di domande, di enigmi: una donna che invia a ciascuno dei suoi amanti le ossa del figlio morto alla nascita, convincendoli che si tratta di Dio, una moglie che scopre di assomigliare al cognato mai visto e se ne ritiene perciò innamorata, una ragazza che concepisce un bambino in carcere per intervento di un'altra donna, un mutilato condannato all'immobilità che armandosi di telescopio e telefono determina come una divinità la vita e i sentimenti degli altri. Ancora, un microscopio che da roccaforte del progresso tecnologico e

scientifico si trasforma, solo per un brevissimo scarto della ragione, in diabolico strumento di confusione e di morte.

Ma ciò che il racconto cerca è un principio esplicativo che non dissolva il mistero delle cose, che si limiti a rivelare l'esistente senza disintegrarlo con l'analisi. Perciò si astiene sempre dal dare una definizione all'inconoscibile, dal tracciare linee di demarcazione sicure tra orrore, follia, divino, perché qualche volta l'orrore è manifestazione della follia, qualche volta la follia è segno divino, e capita persino che divino e orrore coincidano. Se in noi c'è un mostro, c'è però anche un Dio, e in *Dio esiste* l'orrore della malformazione, trasfigurato da due occhi innamorati, si tramuta in un dato di infinita tenerezza. L'autore dipinge la giovane moglie focomelica del pollaiolo così come deve apparire allo sguardo delicato del marito che la lava al bagno pubblico: «Sul piccolo torace i due piccoli seni erano appena tumidi, come due bianche scodelle, e dicevano del candore infantile di quel corpo che la malattia doveva tenere eternamente bambino. Un corpo come uno stelo di tenera erba, che faceva ancor più percepire come un fiore il bel viso che su di sé sorreggeva». Il vero orrore è altrove, nel male perverso e innominabile che il protagonista, gonfio di presunzione, ha creduto di poter fare a quell'essere inerme, senza rendersi conto «che era un errore credere d'esser stato lui a fare l'infelicità della ragazza [...] ch'era presuntuoso che colui che aveva offeso si sentisse perciò superiore a chi aveva ricevuto l'offesa e ne chiedesse il perdono».

C'è un progetto morale che percorre tra le righe tutta l'opera di Kawabata. Che la grande aspirazione della sua scrittura sia rappresentata dalla bellezza è stato detto e ridetto, ed è cosa incontrovertibile, ma forse non abbastanza si è sottolineato che è una bellezza inseparabile da una sorta di santità. Eppure questo emerge chiaro dal discorso per il Nobel: la bellezza è una qualità della purezza e, come tale, diventa una categoria metafisica; non un aspetto isolato dell'esistenza, ma la sua più alta realizzazione. Agli umili, involontari «santi» che popolano questi racconti (esemplare la protagonista di *Giglio*) è concessa quella comunione con l'universo e le cose che sembrava per sempre perduta dagli uomini. Sono personaggi dipinti con

pochi tratti, che prendono vita in virtù di una tensione ideale, di quella dimensione assoluta di integrità e sincerità con cui vivono la vita, spesso ignari della generosità e del cambiamento che inducono anche in quelli che, per malizia e calcolo o semplicemente per incapacità, non possono uscire dai limiti di un'ordinaria meschinità. Come il pittore di *Sangue di samurai* che, quando riesce finalmente ad avere a sua disposizione nell'atelier la piccola seduttrice dall'orgoglio di samurai, disposta persino a farsi ritrarre nuda pur di sostenere la sfida, rimane paralizzato da quel candore e vi rinuncia.

Si è parlato di un oggetto del desiderio infinitamente remoto, di una tensione verso amori irrealizzabili, che conferirebbe bellezza a figure come Yōko del *Paese delle nevi*, legata a Yukio malato e vicino alla morte, o Shingo nel *Suono della montagna*, innamorato della cognata morta giovane e ora della nuora. Ma c'è forse, in questi comportamenti, anche un ideale di fedeltà a se stessi che l'inattuabilità dell'oggetto del desiderio non fa che rendere più manifesto. Una sorta di vincolo interiore spontaneamente assunto, che proprio per questo rappresenta già di per sé una libertà da ogni altro vincolo del mondo esterno.

Qualche volta il racconto si svolge proprio come un cimento fra l'individuo, portatore di una propria personalissima morale, e l'ambiente che lo circonda. Allora conoscere la realtà e conoscere se stessi diventano due momenti dello stesso processo di apprendimento e di crescita, e il traguardo starà nella conquista di una collocazione organica nel mondo che non implichi la rinuncia a sé. Una vera e propria iniziazione è, per esempio, quella del protagonista del *Paese natio*, che muove i primi passi tenaci e sognanti verso il mondo adulto. Nel brevissimo arco di qualche giorno - e di poche pagine - si compie l'esperienza: l'acquisizione cognitiva è amarissima, tristemente raccontata da quei *tabi* invernali che il piccolo ha portato con sé al momento di lasciare il paese, nonostante fosse estate, quasi come un gesto di non ritorno. L'atto previdente del bambino, svelato solo alla fine della narrazione, comporta una lettura a ritroso del racconto dove anche il senso dei fatti s'inverte, e dietro quello ch'era sembrato un agire avventato e incosciente prende forma una lucida consapevolezza.

Anche in *Figlio del divorzio* siamo di fronte all'itinerario di una presa di coscienza: il fortificarsi dell'animo di Kenbō nelle asperità di una famiglia «diversa» dà i suoi frutti non solo nel bambino ma anche nella madre, che s'affranca infine dalla dipendenza letteraria e sentimentale all'ex marito, e nel padre, che supera il sentimento di gelosia e di possesso nei confronti dell'ex moglie per prenderne le difese con la nuova. Se l'ideale del loro matrimonio-divorzio è quello di un amore capace di reggere l'assoluta libertà degli amanti, è questo bambino senza paura che lavora in segreto perché ciò accada.

Presentando ogni affermazione individuale come tappa di un processo di scoperta e trasformazione del mondo, l'opera di Kawabata finisce col farsi portatrice di una rivoluzione sommersa, di uno spirito silenziosamente sovversivo. La moralità angelica, inconsapevolmente anticonvenzionale, di questi personaggi diventa l'utopia di un mondo migliore (pensiamo alla ladra dell'*Occhio della mamma* o allo slancio d'amore di Yukiko in *Peonia nera*). Così questa scrittura, nata da una dolorosa consapevolezza dell'essere, pur senza negare la propria matrice, ma mantenendola anzi come una vena di malinconia sotterranea alla rappresentazione, si fa arma antinichilista.

Sulla donna di Kawabata esistono interi trattati con classificazioni, analisi e interpretazioni, ma una cosa è certa: a lei è di preferenza affidato il ruolo sovvertitore. Se da qualche parte s'accende una scintilla a riscattare esistenze squallide e desolate, facilmente a provocarla è stata una donna.

Una robusta tradizione, nella letteratura e nel cinema giapponese, oppone la forza dell'elemento femminile alla debolezza di quello maschile, ma qui non si tratta solo di questo. Il fatto è che nelle donne l'autore scorge più spesso i segnali di quella istintualità delle origini in cui ripone la speranza, di quella libertà di vita che lo ha sedotto dai tempi della ballerina girovaga di Izu. In *Un sorriso al mercato notturno* arriva ad abbandonare la sua imparzialità per lasciarsi andare a uno scatto d'antipatia, di fronte alla risposta fredda e ostile con cui l'occhialaio ricambia il sorriso della

venditrice di fuochi (quanto ci sarà di simbolico anche nelle merci che assegna a ciascuno dei due?): «Ma dammi retta - dice alla ragazza - quei fuochi d'artificio allineati sul tuo banco, perché non li accendi tutti insieme e fiorisci i quartieri della città deserta di una cascata di faville? Che se così fosse, non è detto che uno come l'occhialaio non se la darebbe a gambe, costernato e sbigottito».

In questa vitalità primigenia, che può rivelarsi indifferentemente in un sorriso o in un incendio, è la linfa dell'esistenza, quell'*ikimono* di cui si parla nelle *Scarpe da ballo* con un singolare accento zen: «Solo chi alberga dentro di sé quella linfa vitale, è vivo. Se svanisce diventiamo saggi, ma come turbine in acqua stagnante finiamo col ritrovarci cadaveri». La maggior parte delle donne incarnate in questi racconti sono donne di un forte *ikimono*, e di conseguenza profondamente sensuali: bambine dalla selvatica seduttività, vagabonde spregiudicate, non di rado prostitute d'immacolato candore. Ma l'aspetto erotico è solo una conseguenza della loro irruenza nella vita. Lo stesso autore, di ' racconti come *Onobu Jizō, Il porto, Vent'anni*, ebbe a dire: «Non era mia intenzione scrivere di erotismo. [...] Semplicemente, ho usato l'erotismo come un simbolo. Le donne descritte qui sono per la maggior parte innocenti e amorali. Tuttavia, non era mia intenzione descrivere la loro innocenza e amoralità, così come non era mia intenzione descriverne la carica erotica. Le si può piuttosto considerare simboliche del dolore e della libertà della vita»⁽⁸⁾.

Per questo, dopo Izu, è Asakusa a catturare l'ispirazione di Kawabata, cioè un luogo dove la vita pulsa gravida di passioni estreme e di esistenze consumate senza risparmio, un ambiente che vive ai margini della legge, dove coabitano arte e vizio, il trionfo di una notte e il fallimento di tutta una vita. «Più che Ginza, Asakusa; più che i quartieri residenziali, i bassifondi; più che l'uscita delle studentesse da scuola, i crocchi delle operaie del tabacco, possiedono per me una qualità lirica. Mi attrae una bellezza ordinaria»⁽⁹⁾. Kawabata ama Asakusa per la sua attitudine di quartiere notturno a suggerire in trasparenza un versante oscuro e vagamente tragico; come ama le ballerine di Asakusa perché, nella loro precaria stagione di bellezza, più di chiunque altro danno immagine alla duplicità umorale e al

destino transitorio di questo mondo, al dolore e alla libertà della vita, appunto.

Non so quante volte ho fatto mattina nel parco senza far altro che camminare. Non accostavo i delinquenti. Non rivolgevo la parola ai vagabondi. Mai ho messo piede in un bistrot. Ai trenta e passa spettacoli dei teatri non mancavo di dare un'occhiata, e di prendere appunti, ma sempre dal mio posto di spettatore, senza intrattenermi con gli artisti⁽¹⁰⁾.

Di fronte alla frotta delle «vagabonde della vita», con la loro carica istintuale e sovvertitrice, c'è sempre un occhio posato e riflessivo, che osserva passivamente il movimento altrui e ne legge le circostanze. Due tipologie di personaggio che, in un certo senso, estrinsecano in figure narrative due facce dell'autore stesso. Come la «donna dei poveri» diventa protagonista nel dramma dell'amante commediografo, così la moglie di *Pioggia alla stazione* è narrata dallo scrittore suo vicino di casa, o la pianista di *Anna, giapponese* dallo studente liceale che la insegue, o ancora la piccola seduttrice di *Sangue di samurai* dal pittore che se la porta a casa. Ma anche quando questa figura di osservatore consapevole non esiste nel racconto, la vicenda è comunque sempre fatta discendere dallo sguardo di un testimone distaccato, come se il fermento della vita non potesse essere riconosciuto e offerto se non da una posizione di immobilità. Un'immobilità come quella del signor Povre in *Un telescopio e un telefono*, il quale proprio grazie alla sua condizione di disabile è così fortemente sedotto dal flusso e dalla passione dell'esistenza, ed è il più pronto a coglierne la poesia.

Anche Kawabata, come il signor Povre, sembra raccogliere il suo materiale narrativo quasi senza aver bisogno di vivere. Si limita a prendere nota di quel che si muove attorno a lui con uno sguardo remoto, che restituisce immagini senza violare. Non vuole possedere il mondo, solo vederlo. Eppure in qualche modo quel suo guardare agisce sul guardato, perché le cose, davanti a un simile sguardo, diventano più belle, come se fosse loro reso il vero valore. Si vedono le persone, e di ciascuna persona le cose che ha: la moglie del vicino col suo ombrellino a iris celesti, la signora sul treno coi piedi in fuori e lo *haori* stropicciato, la pianista russa con lo

scialle nero di pipistrello. E tutte le cose viste hanno pari valore, si tratti dell'odore di foglioline novelle al finestrino o degli occhi tristi dell'amato che va al fronte. Il relativo diventa assoluto, un universo vivo e significativo anche reciso dal resto del mondo che lo circonda (o forse proprio per quello). «Sono convinto - scrive Kawabata nel saggio *Matsugo no me* (Gli occhi di un uomo morente, 1933) - che all'orecchio di un asceta che vive in un mondo trasparente come il ghiaccio, l'incenso che arde faccia lo stesso rumore di una casa in fiamme, e un pezzetto di cenere che se ne stacca, rombi come il tuono»⁽¹¹⁾. La parola deve essere il veicolo di questa ipersensibilità ai rumori, ai colori, alle forme del mondo.

I *tenohira* nascono nel clima letterario dello Shinkankakuha⁽¹²⁾, quella Scuola della nuova sensibilità che, guardando alle esperienze europee, si propone di svecchiare la letteratura giapponese attraverso una scrittura fondata sull'impatto percettivo, dove «il percepito» s'imprima sulla pagina per quanto possibile senza la mediazione della riflessione, come in una subitanea identità di soggetto e oggetto («Guardare le cose in modo da percepire il proprio io dentro le cose, [...] vedendo un'anima in ogni cosa, in una sorta di immanentismo pluralistico»)⁽¹³⁾. La metafora, l'onomatopea, l'associazione di immagini di vivida immediatezza sono i primi strumenti di cui fa uso questo gruppo di autori dell'avanguardia giapponese tra cui è anche il giovane Kawabata.

Un racconto da manuale, in questo senso, è *Il sasso-scivolo*, ambientato alle terme di Yoshina, tutto incentrato sull'immagine del grande scoglio nero e scivoloso che emerge nel bel mezzo di una delle vasche termali della località. Il masso, infatti, è oggetto di una superstizione secondo cui basta che una donna si lasci scivolare dalla sommità fin nell'acqua perché concepisca un bambino. Nella scena centrale del racconto, sopra il sasso-scivolo (definito dall'espressione tattile *nurunuru*, cioè viscido, scivoloso) «c'è una *rana bianca*. Da prona allargò le braccia, levò i talloni, si lasciò scivolare giù. L'acqua *rise forte nel suo giallo*». La prima metafora, la rana bianca, è riferita alla donna che si sottopone al rito propiziatorio. Il forte contrasto cromatico tra il bianco del suo corpo nudo e il nero del masso è un

esempio dell'esercizio percettivo che fonda l'immagine dello Shinkankakuha. Il riso giallo dell'acqua dice del sommovimento e del relativo rumore provocato nell'acqua della vasca dal tuffo della donna. All'immagine di quel riso giallo insolente è delegato il giudizio nei confronti di questa donna vittima della superstizione. Il riso dell'acqua riecheggia il pensiero che balena nella testa del protagonista quando guarda il sasso-scivolo: «Questo mostro prende in giro la razza umana», e diventa un momento della visione panteistica dell'autore («Io che guardo la luna, mi faccio luna; la luna guardata da me, diventa me»).

Un altro racconto tutto percorso da sensazioni è *L'indagine di una moglie*, che si apre con un interno di vagone ferroviario: «*Il finestrino della vettura delle Ferrovie dello Stato sapeva di foglioline novelle. [...] Alla signora cedevano le ossa dalla stanchezza, ma per il corpo le spirava il verde vento di maggio (gogatsu no aoi kaze)*». L'immancabile annotazione stagionale della tradizione è tutta uno spirare di odori e aliti di vento, un rincorrersi di lievi verdi primaverili nelle foglie e nell'aria. Poi, di mano in mano che la vicenda si evolve prendendo una piega sempre più drammatica, c'è ogni volta un'immagine floreale con una precisa dominante cromatica inserita come una specie di epigrafe a connotare per metafora la sostanza emotiva della circostanza: «Nello studio di Andō i lillà sul tavolo erano fastosi come una coda di pavone bianco. Nel giardino non c'erano altro che azalee, scarlatte da sembrare infuocate [...] Quando tornò a trovarli, sul tavolo dello studio di Andō c'era solo una rosa. Una rosa gialla. Le azalee in giardino erano putride come il sangue di un demonio».

In qualche caso la sensazione è vibrante di sentimento: «Stelle così grandi e vicine, non ne aveva viste in nessun'altra terra. Trafitto da quella luce sentì freddo e tornò indietro di volata, come una volpe, per la strada di ghiaia bianca. C'era un silenzio, neanche un moto tra le foglie secche sul terreno» (*Dio esiste*).

I primi racconti discendono immediatamente dai dettami formali della «nuova sensibilità», tanto da esserne stati definiti l'essenza stessa, ma ancora nei racconti del dopoguerra se ne trovano tracce, per esempio nel cinguettio degli uccelli e nel fragore della cascata che suscitano il flash-

back nella *Tenuta da cavallerizza*, o nella descrizione della pioggia di fuoco in *Pioggia d'autunno*, dove lo stimolo percettivo si fa metafora atmosferica di uno stato d'animo, immagine di una bellezza prodigiosa e fragile.

Un altro elemento cui lo Shinkankakuha dà grande importanza è il ritmo, sia all'interno della frase (un esempio magistrale è il finale delle *Scarpette estive*: «La ragazzina s'infilò le scarpe e, senza voltarsi, come un airone tornò di volo al riformatorio sulla collina»), sia nella scansione del racconto. Parecchi sono i racconti strutturati secondo una ripetizione di moduli simmetrici. *Un giglio* si articola in tre blocchi:

Alle elementari Gigliola pensava...

Alle medie pensava...

E Gigliola s'innamorò di Dio...

La virtù sotto un tetto si apre con un ritornello dal ritmo veloce:

«L'aspetto alle quattro del pomeriggio alla collina del parco».

«L'aspetto alle quattro del pomeriggio alla collina del parco».

«L'aspetto alle quattro del pomeriggio alla collina del parco».

Aveva mandato lo stesso espresso a tre uomini.

Metafore, onomatopée, richiami di odori e colori, figure ritmiche... Nel principio impressionista della sensazione propugnato dalla Scuola della nuova sensibilità, in verità di immediato e naif c'era ben poco. A dispetto dell'apparente semplicità, lo stile dei *tenohira* è altamente sofisticato, costruito secondo norme tecniche e procedimenti compositivi accuratamente studiati.

Del resto, come già si è accennato, è la brevità stessa del racconto «in un palmo di mano» a richiedere una tecnica forte. E la disciplina compositiva imposta dalla brevità diventa lo strumento di una concezione estetica.

Il grande regista Ozu Yasujirō, coetaneo di Kawabata e molto vicino allo scrittore per sensibilità e tono narrativo, durante un'intervista rilasciata nel '58 a «Kinema junpō», interrogato circa la sua scelta di non usare il cinemascope, parlò di quanto può essere interessante usare un'inquadratura

piccola ed essere quindi costretti a escludere lo spazio che non ci entra. Citò, a questo proposito, il pittore Ogata Kōrin (1658-1716), autore di un coniglio danzante. Il coniglio guarda in su verso la luna, dice il regista, ma la luna non poteva essere mostrata all'interno delle esigue dimensioni dell'opera, così se ne vede solo il riflesso. «È un metodo attraverso il quale uno spazio circoscritto fa sì che lo spettatore immagini il levarsi della luna in uno spazio illimitato».

Anche Kawabata, in *Plenilunio*, parla di un coniglio a inchiostro di Sōtatsu dove la luna non è disegnata, ma se ne intuisce la presenza dalla luce morbida e soffusa che abbraccia l'animale. Così la stanza piccola e spoglia della cerimonia del tè è allestita in modo da suggerire uno spazio infinito, il giardino giapponese mediante la composizione di poche rocce diventa immagine della grande natura, e il *tenohira*, lavorando su scarni elementi attorno a un forte motivo narrativo, dà forma a un microcosmo perfettamente definito in se stesso, a una bolla di sapone in cui si specchia un intero universo.

Di solito il racconto si apre su un quadretto di genere, una scena della più banale quotidianità collocata di preferenza nell'universo familiare (un cortile con una ragazza che costruisce barchette di bambù per un bambino, il gesto di una madre che infila la paghetta settimanale nel borsellino della figlia, una stazione con le mogli che attendono i mariti pendolari). Poi la scena progressivamente si colora e si anima, caricandosi via via di significati e motivi, focalizzandosi su un problema. E a un tratto s'interrompe con un gesto arbitrario, una sospensione dello sguardo, nel punto in cui un interrogativo si è risolto aprendone però molti altri più sottili. In molti casi, nel corso del racconto non è accaduto nulla, ovvero nulla di effettivo a sconvolgere vite o a cambiare la realtà esterna dei fatti. Semplicemente, è sbocciata un'emozione che ha coinvolto una serie di stati d'animo, ha evocato ricordi, ha legato pensieri. Forse la storia stessa è stata allestita all'unico scopo di vestire di forme e colori quell'emozione, come un artificio messo in atto per fermare e svelare all'occhio la suggestione di un attimo. I ritornelli di frasi o versi che (in *Grazie*, *La ladra di gumi*, *Sole calante*) scandiscono l'avvio e la chiusura del racconto, sembrano sottolineare proprio questa identità nelle situazioni di partenza e d'arrivo.

Dentro il susseguirsi senza sconvolgimenti delle stagioni, con i loro fiori, le loro foglie ingiallite, la loro luna, come un rapidissimo battito d'ali si configura il fatto narrato, singolare ma non troppo, uno dei tanti di cui è gravida una normale giornata. E subito dopo, di nuovo, i tranquilli ritmi usati che l'evento minimale non può illudersi di scalfire. In tal modo, la storia si contrae nella propria circolarità fino a diventare puntiforme, e il racconto pulsa tra questa condizione di contrazione massima e i mondi infiniti che per suggestione se ne possono dipanare.

Il processo di essenzializzazione cui viene sottoposto il materiale perché possa essere contenuto nella cornice minimale del *tenohira*, trasmettendo tuttavia un riflesso di ciò che esclude, al pari del *sumie* o del giardino di roccia si avvale di strumenti precisi. La modularizzazione, per esempio, temporale o spaziale che sia: suddividendo il racconto in capitoli minimi (*La madre, Cipria e benzina, Estate e inverno*) oppure in paragrafi «paralleli», si ottiene un montaggio fortemente frammentato, dove alla fluente successione dei fatti sono sottratti i momenti di passaggio, i tempi morti, ogni ridondanza, in modo che a rimanere sulla pagina sia solo' il cuore dei fatti, l'essenza del sentimento e, tutt'intorno, un vuoto che sia il luogo dell'infinita possibilità («Lo spirito del *sumie* è tutto negli spazi, nei vuoti, nelle omissioni»).

C'è poco spazio per lo sfondo, e lo sfondo quasi scompare, ridotto a uno scarno segno grafico o a una macchia di colore («Un fiore solo ha più risalto che cento fiori»). Può essere uno sgargiare notturno di rossi sul banco dei fuochi artificiali, che fa sembrare ancora più cupo il suolo silenzioso, una nuvola di cipria sospesa sugli spettatori pigiati sotto il palco, o un tenue viola di glicini fluttuanti dentro il cristallo della luce lunare. Qualche volta è un elemento carico di valenze simboliche, come la ghiandaia, la melagrana o le barchette di bambù.

In primo piano, al di qua di questo rapido colpo di pennello, ecco lo schizzo della figura in movimento. La scena, spogliata di ogni ridondanza e potenziata nell'evidenza espressiva, vive di volta in volta quasi unicamente dell'incisività di un gesto, del dettaglio di un volto, della tensione di un atteggiamento. Si è detto che i personaggi di Kawabata non hanno spessore,

sono semplicemente elementi per creare una scena. In realtà hanno una fisionomia caratteriale e una sostanza psicologica molto precisa; solo, invece di essere minuziosamente descritti, dipinti a tutto tondo, come si dice, sono suggeriti da pochi cenni. Anzi, sembra quasi che, nel moltiplicarsi delle storie attorno a uno stesso tipo o a uno stesso motivo, ci sia come la volontà di ripetere una forma, e studiarla e ristudiarla fino a dominarla pienamente, in modo da poterla ridurre, con il massimo d'intensità e il minimo dispendio di mezzi, alla sua stessa anima. Così la ragazzina del galletto è tutta nella frase maliziosa che lascia di stucco la madre: «Sai, faccio gli esercizi sul tetto nuda», la ballerina istintuale e primitiva di *Tette di teatro* è tutta in quella bocca «che dava sempre l'impressione ci fosse impataccato attorno qualcosa» e così via. In modo che quello che emerge dai corpi non sia più il loro essere fisiologico, ma la funzione spirituale o psicologica, e quello che emerge dalle scene non sia più la loro composizione lineare, ma il nodo delle pulsioni sotterranee e dei sentimenti che le articola.

Non è per ingenuità, né per ignoranza degli strumenti psicanalitici che l'autore si astiene da quello scandaglio insistito che pure ben conosce negli scrittori europei d'inizio Novecento. Se sceglie di catturare il riflesso superficiale dei movimenti profondi, piuttosto che metterne crudamente a nudo le radici, è per una sorta di reticenza pudica, per una leggerezza di tocco che gli viene dall'antica tradizione giapponese. Una delle figure preferite di questa leggerezza è appunto l'ellissi, la tendenza a esprimere sottraendo piuttosto che accumulando elementi, per suggestione piuttosto che per analisi. Il segreto sta nel comporre lasciando spazi bianchi, perché è lì che s'infiltra la poesia.

Per diventare significative, le cose devono essere recuperate dal flusso della vita nella loro integrità, nell'accezione più neutra, più fisica, si potrebbe dire, e accostate delicatamente senza un vero disegno d'insieme, resistendo a qualsiasi tentazione definitoria. Più sereno di qualsiasi autore dell'avanguardia europea, Kawabata pensa il reale non caotico ma complesso, non sovraccarico ma ricco, non imbrogliato ma interconnesso. Ama la vita fluente e polimorfa così com'è e non sente necessità d'irreggimentare con la scrittura quello che nella realtà è indefinitamente

libero e immotivato. Lontano da qualsiasi pretesa totalizzante, dipinge i minuscoli sommovimenti del suo mondo eracliteo senza lasciarsi intimorire dalle zone d'ombra.

«Quando rifletto su una cosa, mi piace vagare più lontano che posso dal cuore di quella, e perdermi nelle associazioni fin quando sia sparito quasi ogni sentore del mio oggetto» dice il romanziere-narratore di *Chirinuru o*⁽¹⁴⁾. Anche questi racconti sembrano muoversi lungo traiettorie a spirale, dove più che avanzare si esplorano oscuri anfratti e periferie. Il tempo è parcellizzato in frazioni corrispondenti agli attimi in cui emerge alla vista un gesto, un dettaglio, mentre l'elemento narrativo rimane confinato negli imprescindibili spazi di una casualità interna minima. Questo tempo paradossalmente statico, d'una narrativa quasi al «grado zero», immobilizza ogni azione per un tempo indefinito prima di spingerla incontro alla successiva, così che nell'intervallo il racconto sia libero di scegliere qualunque direzione, di fermarsi e dilatarsi attraverso l'aggiunta di una qualsiasi circostanza, oppure di lasciare lo sguardo sospeso e portarsi altrove con un taglio deciso.

In gioventù, soprattutto negli anni delle medie, Kawabata fu un lettore appassionato della letteratura del periodo Heian (VIII-XII sec.), cui riconobbe poi sempre un ruolo formativo fondamentale della sua percezione del mondo e della sua idea di scrittura. L'identità di soggetto e oggetto che lo Shinkankakuha individua nel momento percettivo, ha un singolare corrispondente in quel senso di panteistica fusione con la natura che l'autore trovava nei diari delle dame di corte, nel *Genji monogatari* o negli antichi haiku. Sicuramente discende dalla tradizione estetica giapponese l'atteggiamento che questi *tenohira* manifestano nei confronti delle cose, il tipo di sguardo che fanno scorrere sulla vita; uno sguardo a cui gli antichi avevano dato il nome intraducibile di *mono no aware*.

Mono no aware, o semplicemente *aware*, è un atteggiamento di partecipazione creativa di tutto l'universo, è la «simpatia» delle cose che al pari degli uomini sentono e con essi stabiliscono una sorta di circolazione

emotiva, e si manifesta quando le cose parlano a un'anima che sa ascoltarle, ricettiva e perciò spoglia d'ogni giudizio, non determinata a interpretarle. Ma nella storia semantica di *aware*, il segno grafico si carica di connotazioni apparentemente estranee, che lambiscono il territorio del triste, del doloroso, a sottolineare che la più grande consapevolezza delle cose, il senso autentico della loro bellezza, emerge solo nella dolorosa presa di coscienza della transitorietà: *aware* è il sentimento acuto che si ha delle cose quando sono assenti, o quando si stanno per perdere. Più che tristezza, è la malinconia che procura la distanza dall'oggetto d'amore, o il senso della precarietà del suo possesso. Insomma è la bellezza del mondo quale appare un momento prima di precipitare nel nulla, quale deve essere agli «occhi di un uomo morente».

Il richiamo del vuoto come luogo da cui guardare all'essere è sicuramente un motivo zen, ma viveva nell'anima giapponese molto prima di essere teorizzato in una via di salvezza. Era la seduzione della vertigine, l'ebbrezza del cancellarsi per tornare al mondo dentro un io labile e permeabile, più distante dalle cose perché capace di esserne attraversato. Anche nella letteratura si affaccia come una tentazione segreta, un impulso sottile sempre presente e sempre inesorabilmente disatteso (né altrimenti potrebbe esserci letteratura), ma comunque suscitatore di echi, creatore di varchi, alimentatore di nostalgie.

La concezione di una scrittura che può darsi solo in presenza di una distanza voluta eppure sofferta, dunque di una disposizione nostalgica, emerge in tutte le opere di Kawabata, compresi, sorprendentemente, i racconti dell'adolescenza. In qualche caso si serve di un mezzo mirabilmente simbolico: lo specchio. Nel racconto *Il cieco e la bambina* rochio del vero sentire è proprio quello dello specchio. Okayo si accorge per la prima volta della bellezza del bosco che vede ogni giorno dalla finestra, solo quando gliela descrive il cieco Tamura passando una mano sulla superficie dello specchio della toeletta. E altrettanto rivelatore è lo specchio di *La luna sull'acqua* (1953), che Kyōko dà al marito, costretto a letto dalla malattia, affinché possa vedere il mondo di fuori: «Non c'era tra la sua pelle quale lei la vedeva e la sua pelle riflessa nello specchio della toeletta la differenza che aveva fatto brillare d'argento il cielo grigio dentro

lo specchio. Forse la differenza non era solo nella distanza. Forse vi avevano influito la nostalgia e il rimpianto di suo marito confinato a letto. Ma allora a Kyōko non era ormai più dato sapere quanto bella fosse apparsa dall'orto nello specchio del marito al primo piano»⁽¹⁵⁾.

È esattamente questo specchio nostalgico, che fa il verde dei boschi più verde e il bianco dei gigli più bianco, lo strumento della scrittura di Kawabata, come già lo era stato per Sei Shōnagon o Murasaki Shikibu⁽¹⁶⁾. In tutta la storia giapponese, la parola letteraria nasce da un pensare sensitivo capace di cancellare ogni minuto tutto quello che si sa del mondo per restituire un'emozione sempre vergine, per poter ogni volta capire tutto per la prima volta, non come una grande rivelazione, ma semplicemente come uno sbocciare dell'immagine. Lo sguardo e l'oggetto s'imbattono l'uno nell'altro e per un attimo sono la stessa cosa, prima di riprendere ciascuno la propria strada. Per un istante si cessa, si finisce, per essere il bianco della neve, lo scrosciare della pioggia, o i seni senza cipria della ballerina. Sotto gli occhi, un grappolo di glicine si tinge di viola, i segni tracciati dall'occhialaio si compongono in parole. Accade che l'operaia attenda alla stazione tre ore e passa l'amica studentessa per poterla salutare, o accade che due adolescenti timidi e innamorati trovino il coraggio per stare insieme sotto lo stesso ombrello. Cioè, alla fine, non accade niente. La scrittura di Kawabata, come quella di Sei Shōnagon, non fa niente di più che camminare lungo i viali deserti quando si fa notte, o lasciarsi illuminare dalla luce della luna, gelare dal vento, intridere i panni dall'inverno. E si consola così e si distrae, per quest'affezione puntuale al millesimo, dalla consapevolezza del nulla, del vuoto, della cancellazione che verrà («Quando s'allunga il rosso arcobaleno, è come se il cielo si colorasse; quando splendono i bianchi raggi del sole, è come se il cielo si accendesse di luce. Ma il cielo, per sua natura, non è cosa che si possa illuminare. Né tingere. Con uno spirito simile, anch'io do colore alle più svariate forme pur sapendo che nulla rimane...»).

ORNELLA CIVARDI

¹ «Shinchō», novembre 1945.

² Vedi *Il Giappone, la bellezza e io*, p.52.

³ Il carattere di *tenohira* (palmo) può essere letto anche come *tanagokoro*, né Kawabata ha lasciato alcuna indicazione precisa circa le sue preferenze tra i due termini. Qui si è optato per la lettura *tenohira* in seguito ad alcune considerazioni, che naturalmente non hanno alcuna pretesa di absolutezza. *Tanagokoro* all'orecchio di un giapponese suona molto più lirico e astratto del quotidiano *tenohira*, forse troppo lirico se si tiene conto dell'amore più volte dichiarato dall'autore per le parole semplici e piane, quasi da componimento infantile, e della preferenza, di cui fa cenno anche nel racconto *La sasanqua*, per le letture più usuali e comuni dei caratteri. È impossibile non avvertire nella prosa di Kawabata una forte eco della tradizione letteraria (anche poetica) giapponese, ma l'influenza delle esperienze europee del Novecento ha orientato il gusto dell'autore verso un'espressione di immediatezza percettiva e di rigore formale che difficilmente giustificherebbero la scelta di parole troppo enfatiche. Del resto, a ulteriore conferma di questa tesi, anche l'ultima edizione dei racconti «in un palmo di mano» pubblicata da Shinchōsha (1997) specifica accanto ai caratteri del titolo la lettura *tenohira*.

⁴ *Kawabata Yasunari senkyū*, Tōkyō, Kaizōsha, 1938, vol. I, (postfazione).

⁵ Per ovvi motivi, qui non si è tenuto conto della plurima pubblicazione di alcuni racconti, né delle eventuali variazioni in cui possono essere incorsi nelle varie edizioni: si è ritenuto piuttosto di seguire l'ordine cronologico della stesura e la versione del testo che compare in *Kawabata Yasunari zenshū* (Opere complete di Kawabata Yasunari, d'ora innanzi *KYZ*), a cura di

Yamamoto Kenkichi, Inoue Yasushi, Nakamura Mitsuo, Tōkyō, Shinchōsha, 1981-84, voll. I e II.

⁶ *KYZ*, vol. XV (*postfazione*).

⁷ *Ibid.* vol. I (*postfazione*).

⁸ *Ibid.*

⁹ *Bungakuteki jijoden* (Autobiografia letteraria), in *Kawabata Yasunari*, «Shinchō Nihon bungaku album», Tōkyō, Shinchōsha, 1984, p. 26.

¹⁰ *Bungakuteki jijoden* (Autobiografia letteraria), citato in Fukuda Kiyoto, Itagaki Makoto, *Kawabata Yasunari. Hito to sakuhin* (Kawabata Yasunari. L'uomo e le opere), Tōkyō, Shimizu shoin, 1970, p. 78.

¹¹ Kawabata Yasunari, *Matsugo no me* (Gli occhi di un uomo morente, 1933), in *KYZ*, vol. XXVII, p. 16.

¹² Vedi *La vita, le opere* a p. 63.

¹³ Dichiarazione di Kawabata (in *Bungakuteki jijoden*, cit., p. 66).

¹⁴ *Chirinuru o* (Eppure sfioriscono, 1933), in *KYZ*, vol. V, p. 295.

¹⁵ *KYZ* vol. VIII, p. 263.

¹⁶ Scrittrici fra le maggiori dell'XI secolo, il periodo più fertile della letteratura di epoca Heian alla corte di Kyoto. A Murasaki Shikibu si deve il *Genji monogatari* (*Storia di Genji il Principe Splendente*, Torino, Einaudi, 1992), a Sei Shōnagon il *Makura no sōshi* (*Note del guanciaie*, Milano, SE, 1988).

IL GIAPPONE, LA BELLEZZA E IO

Di primavera
I fiori del ciliegio
D'estate il cuculo
Luna l'autunno e neve
Tersa e fredda l'inverno

Quando mi chiedono una dedica⁽¹⁾, di solito scrivo questa lirica del monaco Dōgen⁽²⁾ intitolata *Morirai no menmoku* (Le forme dell'essere), oppure ne cito una del monaco Myōe⁽³⁾ che dice:

Luna d'inverno
Sbucata da un cirro
A farmi strada
Ti pungerà il vento
E la neve gelata

Questa poesia è accompagnata da una lunga nota particolareggiata, una specie di *utamonogatari*⁽⁴⁾, che aiuta a comprenderne lo spirito.

La dodicesima notte del dodicesimo mese del primo anno Gennin [1224], notte illune di cielo coperto, sedevo in meditazione nel tempio Kakyū. Quando giunse infine mezzanotte, e lasciai la contemplazione per scendere all'ala del tempio più a valle, di tra le nubi s'affacciò la luna a illuminare il manto scintillante della neve. Ora che c'era lei a scortarmi, neppure l'ululare del lupo nella

gola mi faceva più tremare. Più tardi, quando dal tempio a valle guardai fuori, la luna era di nuovo dietro le nuvole. Ma come suonò la campana dell'ultima veglia e mi preparai a risalire sul monte, ecco che anche la luna si riaffacciò tra le nubi a farmi strada. Entrai nel mio rifugio riaccingendomi alla meditazione, e la luna ancora una volta affondò nelle nuvole per scomparire dietro remote vette, al modo di una compagna segreta. Ecco come nacque questa poesia. Dopo aver salutato la luna discesa dietro le creste, tornai a meditare e ne composi una seconda:

Di là dei monti
Come io scendo scendi
Luna tu pure
Notte appresso a notte
L'uno all'altra compagni

E quando Myōe fu al termine della sua notte di meditazione, o vi tornò prima dell'alba,

Apreno gli occhi dal raccoglimento, vidi la luna pallida del mattino occhieggiare alla finestra e, dal mio buio, sentii il cuore purificato fondersi con quel selenico chiarore:

Quando senz'ombre
Si schiara il cuore
Purificato
Esser quella la luce sua
S'immagina la luna

Come Saigyō⁽⁵⁾ è il poeta dei fiori di ciliegio, così Myōe è stato definito il poeta della luna, per una lirica che mette in versi, con un gesto semplice e spontaneo, l'emozione di un momento:

O chiarachiara
Chiarachiarachiara
Chiarachiara
Chiarachiara luna

Le tre poesie della luna d'inverno composte tra mezzanotte e l'alba, richiamano lo spirito di certe parole di Saigyō: «Anche quando scrivo una poesia, non la penso mai come tale». Quelle trentun sillabe con cui il poeta si rivolge alla luna, l'immediatezza del tono e la naturalezza, non si limitano a fare della luna una compagna, come dicono. Avvicinandomi alla luna, io che guardo la luna mi faccio luna; la luna guardata da me diventa me; m'inabisso nella natura e con essa mi fondo. È come se la luce emanata dal «cuore purificato» del monaco in meditazione, immerso nell'oscurità che precede l'alba, fosse scambiata dalla luna mattutina per la sua stessa luce.

Anche la poesia dove la luna d'inverno compare «a farmi strada», come è chiaro dal lungo antefatto, canta il sottile scambio, la delicata interazione tra la luna e il cuore del monaco assorbito dalla meditazione religiosa e filosofica nel tempio sui monti. Se scrivo questa poesia nelle mie dediche, è per la tenerezza e il senso di partecipazione emotiva che ispira. O luna d'inverno che entri ed esci dalle nubi, illuminando i miei passi mentre vado e vengo dal tempio, fugando la paura dei lupi ululanti, non ti punge il vento? Non ti ghiaccia la neve? La cito come un esempio poetico di calda, profonda, delicata pietà nei confronti della natura, ma anche dell'uomo; come una testimonianza poetica della sensibilità e della gentilezza proprie del carattere giapponese.

Yashiro Yukio, di cui sono noti gli studi su Botticelli, profondo conoscitore dell'arte antica e moderna, orientale e occidentale, sintetizza una caratteristica peculiare dell'arte giapponese in un verso: «Tempo di neve, luna, fiori. E allora che gli uomini sentono l'amicizia più che mai». Davanti all'incanto della neve o della luna, quando apriamo gli occhi al tocco delle stagioni, quando insomma abbiamo la fortuna d'imbatterci nella bellezza, allora sentiamo più intenso il legame con chi ci è caro e avvertiamo il desiderio di condividere con lui il nostro piacere. Il trasporto suscitato dalla bellezza evoca un forte senso di solidarietà fra gli uomini, estende il termine *compagno* all'intera umanità.

Parole come *neve, luna, fiori*, che esprimono le bellezze recate da ogni stagione, in Giappone da sempre sottintendono monti, fiumi, erbe e alberi, insomma tutte le infinite manifestazioni della natura, il mondo nella sua

totalità, compresi i sentimenti degli uomini. L'idea che davanti alla neve, alla luna, ai fiori gli uomini sentano l'amicizia più che mai, è anche al fondo della cerimonia del tè, vero *incontro di sentimenti*, buon consesso di buoni compagni in un buon momento. Per inciso, vorrei aggiungere che sarebbe fuorviante cercare la bellezza spirituale e formale della cerimonia del tè nel mio romanzo *Mille gru* (1952), che è invece un'opera riprovatoria, di dubbio e biasimo per la volgarità in cui è caduto oggi questo rito.

Di primavera
I fiori del ciliegio
D'estate il cuculo
Luna l'autunno e neve
Tersa e fredda l'inverno

Anche la poesia di Dōgen canta la bellezza delle stagioni; quasi potrebbe apparire un componimento da poco, nulla più che un convenzionale, ordinario, banale elenco senza rifinitura di quattro immagini naturali rappresentative delle stagioni, quelle che i giapponesi prediligono fin dai tempi antichi. Ma esiste una poesia analoga, scritta in punto di morte da un altro antico monaco, Ryōkan⁽⁶⁾:

Cosa vi lascio?
I fiori in primavera
Sui monti il cuculo
E poi ancora le foglie
D'autunno ingiallite

Anche qui, come nella poesia di Dōgen, immagini convenzionali e parole di uso comune sono accostate senza remora, anzi deliberatamente, a comunicare l'essenza profonda dello spirito giapponese. E sono le ultime parole di Ryōkan.

Lungo di nebbia
Primaverile giorno
Tutto trascorso

Giocando coi bambini
Al gioco della palla

Puro è il vento
La luna luminosa
E noi insieme
Danziamo fino all'alba
Il mio addio a questo mondo

Non è esatto
Ch'io commerci col mondo
Non voglia avere
Tuttavia solitudo
M'è più grande piacere

Ryōkan visse secondo lo spirito di queste poesie, abitando tane selvatiche, vestendo stracci, errando per le campagne. Giocava coi bambini, discorreva coi contadini, né cercava la profondità della fede e delle lettere in dotte disquisizioni; semplicemente seguiva l'immacolato precetto *wagugen aigo* (sorriso in volto, parola d'amore). Anzi, quest'uomo che, al declinare di Edo, con la sua poesia e la sua calligrafia si eleva al di sopra della moderna volgarità per mantenersi fedele alla raffinata civiltà del passato, quest'uomo che in Giappone gode tuttora di profonda ammirazione per la sua arte, nella poesia ch'è il suo testamento spirituale sembra non aver nulla da trasmettere, nessuna eredità da lasciare. Uno solo è il *memento* che porge al mondo: anche dopo la sua morte la natura continuerà a essere bella. Questa poesia trabocca dell'antico spirito giapponese, e al tempo stesso lascia trapelare il senso religioso di Ryōkan.

Ma quando quando
Verrà e l'attendevo
Ora la vedo
Non più un pensiero
A sfiorarmi la testa

Ryōkan scrisse anche liriche amoroze, come questa che mi piace particolarmente. Era un vecchio di sessantotto anni quando conobbe la giovane monaca Teishin, di ventotto, e fu benedetto dall'amore. La poesia può essere letta come un'espressione di gioia per aver potuto conoscere la donna, ma anche come un momento di esultanza per la venuta dell'amata così a lungo attesa. Gli ultimi versi, *Ora la vedo / Non più un pensiero / A sfiorarmi la testa*, offrono un'immagine di grande immediatezza.

Ryōkan morì a settantaquattro anni. Era nato a Echigo, oggi Niigata, la provincia settentrionale sul Mar del Giappone battuta dai gelidi venti siberiani, quello stesso Paese delle nevi che dà il titolo al mio romanzo⁽⁷⁾. Lì visse tutti i suoi giorni, e quando ormai vecchio e illuminato sentì l'avvicinarsi della fine, ai suoi occhi di uomo morente il Paese delle nevi di cui parla quell'ultima poesia dovette apparire ancora più bello. Tra i miei saggi, ce n'è uno intitolato *Matsugo no me* (Gli occhi di un uomo morente)⁽⁸⁾, che deve questo titolo a uno scritto lasciato da Akutagawa Ryūnosuke al momento del suicidio⁽⁹⁾. Di quel breve messaggio, fu proprio questa espressione a colpirmi più d'ogni altra cosa. Scriveva Akutagawa:

L'istinto animale, [...] quello che chiamano linfa vitale, [...] pare via via abbandonarmi [...] Quello in cui vivo ora è un universo ipersensibile, limpido come il ghiaccio. [...] Non so quando mi libererò della paura per risolvermi al suicidio. So solo che adesso il mondo mi appare più bello che mai. Riderai forse di questa mia contraddizione: amare la bellezza del mondo mentre ci si accinge al suicidio. Ma la bellezza del mondo è tale perché la riflettono i miei occhi di uomo morente.

Akutagawa si suicidò nel 1927, all'età di trentacinque anni. Nel mio saggio *Matsugo no me* ho scritto che «per quanto disgustati e straniati si possa essere dal mondo, mai il suicidio può darsi come una forma d'illuminazione. Per quanto virtuoso possa essere, il suicida è distante dalle vette della santità». Non ho mai condiviso il culto del suicidio di Akutagawa, Dazai Ōsamu⁽¹⁰⁾ e altri. Ho anche un amico che è morto giovane, un pittore d'avanguardia. Lui pure, nei lunghi anni in cui meditò il suicidio «pare usasse ripetere che non esiste arte superiore alla morte, che

morire è vivere» (*Matsugo no me*). Ma ho immaginato che per uno nato in un tempio buddista ed educato in una scuola buddista, la morte dovesse avere un senso diverso da quello che ha in Occidente. «Chi, tra quelli che pensano, non ha pensato al suicidio?» Con mia grande sorpresa, ho scoperto che perfino uno come il monaco Ikkyū⁽¹¹⁾ per ben due volte è stato tentato dall'idea di darsi la morte; uno che anche i bambini conoscono per il proverbiale umorismo, e che ha ispirato una miriade di aneddoti con i suoi comportamenti eccentrici e trasgressivi. Di Ikkyū si dice che «i bambini gli s'arrampicavano sulle ginocchia per tirargli la barba, perfino gli uccelli beccavano dalle sue mani». Dunque apparentemente era un pacifico monaco simpatico e alla mano, l'essere più spensierato di questa terra. In realtà, praticava lo zen con profonda serietà. Ritenuto nientemeno che il figlio di un imperatore, a sei anni fu avviato alla vita monastica, dando subito prova di un precoce talento poetico. Non smise mai, tuttavia, di essere travagliato da dubbi religiosi ed esistenziali: «Se Dio esiste, che mi salvi. Se non esiste, lasciate che mi butti nel lago e sia cibo per i pesci» disse un giorno deciso ad annegarsi nel lago, prima di esserne trattenuto. In un'altra occasione, quando diversi suoi monaci del Daitokuji vennero arrestati per il suicidio di un confratello, sentendosene responsabile dichiarò: «Troppo peso per le mie spalle», e si ritirò sui monti deciso a lasciarsi morire di fame.

Ikkyū chiamò la raccolta delle sue poesie *Kyōunshū* (Raccolta delle nuvole vaganti) e se stesso Nuvola vagante. Sia questa raccolta che la successiva contengono liriche di grande valore, che si discostano sia dalla poesia in cinese che dalla poesia zen di epoca medievale, liriche erotiche che travalicano in maniera sorprendente i confini stilistici del genere, arrivando a cantare senza reticenze le intimità dell'alcova. Mangiando pesce, bevendo alcolici, frequentando donne, Ikkyū infrangeva i precetti e i divieti dello zen, emancipandosene si ribellava alle vuote convenzioni religiose della sua epoca, e in quel periodo di lotte intestine e degrado morale, mirava a risvegliare e affermare l'essenza dell'umano esistere.

Il suo tempio, il Daitokuji di Murasakino, a Kyoto, è tuttora il centro principale della cerimonia del tè, e i suoi esercizi di calligrafia si possono ancora ammirare in parecchie sale dove si tiene tale rito. Io stesso ne

possiedo un paio. Uno dei due dice in un'unica riga: «È facile entrare nel regno di Buddha, difficile entrare nel regno del male». Parole che esercitano su di me una suggestione profonda, tanto che anch'io le cito di frequente nelle mie dediche. Vi si possono leggere diversi significati, a diversi gradi di complessità, ma quell'accostare il «regno del male» al «regno di Buddha» m'illumina perfettamente sul senso che aveva lo zen per Ikkyū. Alla fine, anche per un artista che persegue la verità, il bene, la bellezza, è fatale conoscere l'attrazione e la paura nei confronti del difficile «regno del male», sia che questo pensiero affiori alla luce della coscienza sia che rimanga latente in segreti recessi. Senza il «regno del male» non esisterebbe il «regno di Buddha». Ed è più difficile entrare nel regno del male. Non è affare per deboli di spirito.

Se incontri il Buddha uccidilo

Se incontri tuo Padre uccidilo

Questo famoso detto zen fa parte di quel repertorio di *kōan* violenti ed estremi che insistono su una salvezza ottenuta attraverso lo sforzo individuale, in antitesi con altre correnti del buddismo che propugnano invece la salvezza per fede. Tuttavia anche Shinran⁽¹²⁾, l'iniziatore della scuola Shin fondata sul concetto della salvezza per fede, afferma che «i giusti saranno salvati, e tanto più i malvagi», dove si avverte qualche analogia con il regno di Buddha e il regno del male di Ikkyū, nonostante lo spirito differente delle due affermazioni. Sempre Shinran dice: Non accetterò un solo discepolo. Se incontri tuo Padre uccidilo, Non accetterò un solo discepolo: in queste due frasi è l'inesorabile destino dell'arte.

Lo zen respinge il culto delle immagini. Non è che nei suoi templi non si trovino effigi di Buddha, ma nelle sale destinate agli esercizi spirituali, nei luoghi della meditazione, non ci sono pitture o sculture sacre, né sono disponibili *sutra* si siede immobili, in silenzio, lunghe ore a occhi chiusi. Si accede così a uno stato di assoluta imperturbabilità. L'io cede al nulla, al vuoto. Ma questo *nulla* non ha niente in comune con il *nulla* occidentale, anzi, ne è l'opposto, un vuoto dove tutto comunica liberamente, senza limiti né confini, un universo spirituale inesauribile. Anche nello zen, naturalmente, si studiano i testi sacri sotto la guida di un maestro e si

procede nell'apprendimento attraverso la discussione e il confronto, ma la meditazione appartiene sempre e solo all'individuo, e l'illuminazione, il *satori* non può che essere raggiunta con le proprie forze. Più che ragionamento è intuizione. Più che apprendimento è risveglio interiore. La verità è nella *rinuncia alla parola*, è *estranea alla parola*. Fino al paradossale «silenzio come un tuono» dello *Yurumakoji (Vimalakīrti nirdeśa sūtra)*⁽¹³⁾. Si dice che il Grande Maestro Bodhidharma⁽¹⁴⁾, fondatore della scuola cinese Chan, detto «Menpeki kunen» (Nove anni faccia al muro), raggiunse l'illuminazione dopo aver trascorso nove anni di meditazione seduto davanti alla parete di una grotta. La pratica dello *zazen*, cioè della meditazione silenziosa, deriva da questa esperienza di Bodhidharma.

Chiedo e tu parli
Non chiedo e non parli
Qual è il segreto
Che nascondi nel cuore
Venerabile Dharma?
(Ikkyū)

Ma ecco un'altra poesia didattica di Ikkyū:

E lo spirito
Dimmi che pensi che sia
È lo stormire
Di vento tra i pini
Nello schizzo a inchiostro

Qui è l'essenza della pittura orientale. Lo spirito del *sumie*, la pittura a inchiostro, è tutto negli spazi, nei vuoti, nelle omissioni. «Un ramo è ben dipinto se vi s'ode la voce del vento», scrive Jin Nong⁽¹⁵⁾. Anche Dōgen dice: «Non hai mai visto alla voce del bambù illuminarsi la via, coi fiori di pesco rischiararsi il cuore?» E ancora, il maestro di ikebana del XVI secolo Ikenobō Sen'ō, tra i suoi insegnamenti ha lasciato detto: «Con un po' d'acqua, una piantina, evochi la vastità di fiumi e monti; per un momento hai davanti le infinite bellezze del mondo. Come il prodigio di un mago».

Anche i giardini giapponesi riproducono simbolicamente il macrocosmo naturale. Mentre il giardino occidentale segue in genere un tracciato simmetrico, il giardino giapponese è pensato secondo uno schema irregolare, perché l'asimmetria ha un più forte potere evocativo della molteplicità e della vastità. Naturalmente deve essere un'asimmetria studiata, ispirata dalla particolare, finissima sensibilità giapponese. Nessun giardino richiede l'arte complessa, versatile, meticolosa, e dunque difficile, che richiede la progettazione del giardino giapponese. Il cosiddetto *karesansui* (giardino secco o giardino di roccia), semplicemente accostando rocce e sassi, suggerisce montagne e fiumi assenti, evoca il frangersi delle onde degli oceani. Compresso all'estremo, diventa il *bonseki* o giardino di roccia in miniatura. Il termine *sansui* (letteralmente, monti e acque) ha una gamma di significati che vanno dallo scorcio naturale, al disegno di montagne e corsi d'acqua, fino alla pittura paesaggistica e quindi al giardino. Ma lambisce anche il territorio emotivo comunicato dalle espressioni *monosabitasama* e *sabishiku misuborashii koto* (nostalgia, malinconia, solitudine, consunzione...) Nei concetti di *wabi* e *sabi* il cui importante ruolo nella cerimonia del tè è sintetizzato dalla formula *wakei seijaku* (sintonia e rispetto, serenità e silenzio)⁽¹⁶⁾, è sottesa una grande ricchezza spirituale, così come nella sala adibita alla cerimonia, piccola e spoglia, vivono spazi sconfinati e insuperabile eleganza.

Un fiore solo ha più risalto che cento fiori. Rikyū⁽¹⁷⁾ insegna a non utilizzare fiori del tutto aperti, e ancora oggi, nel *tokonoma* della stanza dove si svolge la cerimonia del tè, si colloca un unico fiore in boccio. D'inverno un fiore invernale, per esempio la camelia del tipo *shiratama* (gemma bianca) o *wabisuke* (compagna di solitudine), camelie che si distinguono per il fiore piccolo: si scelgono bianche e se ne utilizza un solo bocciolo. Il bianco, così neutro, rappresenta il massimo grado della purezza, e al tempo stesso racchiude in sé tutti i colori. Inoltre, sul bocciolo non deve mai mancare la rugiada, lo si asperge perciò con qualche goccia d'acqua. Tra le decorazioni floreali per la cerimonia del tè, la più sontuosa è quella di maggio, quando si colloca una peonia in un vaso di porcellana verde pallido. Anche la peonia è un bocciolo bianco, anch'essa è aspersa di rugiada. Spesse volte, non solo il fiore è cosparso di gocce d'acqua, ma anche il vaso viene inumidito.

Tra le ceramiche giapponesi, la più pregiata è quella di Iga, del XV o XVI secolo, che quando viene bagnata si rigenera, ravvivando incantevolmente il colore. La ceramica di Iga viene cotta ad altissima temperatura: la cenere di paglia e il fumo che si creano nel forno a legna si depositano sulla superficie del vaso aderendovi, e quando poi la temperatura si abbassa si trasformano in una sorta di rivestimento. Poiché non si tratta di un'operazione eseguita dal ceramista, ma di un processo naturale che ha luogo all'interno del forno, se ne ottengono fantasie di colore sempre diverse, veri e propri ghiribizzi del forno. La superficie grezza, ruvida, dura di questa ceramica, una volta bagnata assume una stupenda brillantezza. Entra in comunicazione con la rugiada che bagna il fiore. Il gusto della cerimonia del tè esige che anche la teiera venga bagnata prima dell'impiego, in modo da conferire anche a essa l'affascinante patina lucida.

Ikenobō Sen'ō lasciò detto che «nella forma naturale di monti, pianure, acque» risiedeva il nuovo spirito della sua scuola di composizione floreale; insegnò a vedere un «fiore» anche in un vaso rotto o in un ramo secco, e a cercare lì l'illuminazione. «Per gli antichi era normale conseguire il *satori* attraverso la composizione floreale». In tal modo, sotto l'influenza dello zen, rinasceva l'anima più autentica dell'estetica giapponese. Sebbene, forse, contribuì a questo atteggiamento anche lo spirito di un uomo vissuto nella devastazione di lunghe lotte intestine.

Nell'*Ise monogatari* (*I racconti di Ise*, X secolo), la più antica raccolta di *utamonogatari*, con molte storie che possono essere considerate veri e propri racconti, si narra di Ariwara no Yukihira che, avendo certi ospiti, preparò in loro onore una composizione floreale: «Essendo egli un uomo di sentimento, collocò in un'anfora un glicine particolarissimo, da cui pendeva un grappolo di fiori lungo più d'un metro».

Un glicine con un grappolo lungo più d'un metro è così insolito da far dubitare della veridicità della notizia, ma io in quel glicine percepisco un simbolo della cultura di epoca Heian. Il glicine è fiore d'una raffinatezza tutta giapponese, e in qualche modo femminile: quando i suoi grappoli fioriti dondolano eleganti alla brezza, appare dolce, delicato e riservato;

nella sua fugace apparizione tra il primo verde estivo, suggerisce quel sentimento struggente e nostalgico della bellezza e della caducità che la tradizione giapponese chiama *mono no aware*. Quello stupefacente glicine lungo più d'un metro doveva certamente essere di una particolare magnificenza. Ma altrettanto misterioso e prodigioso fu, mille anni fa, il fiorire della splendida età di Heian, quando la cultura della Cina Tang fu elaborata e trasformata in qualcosa di assolutamente giapponese, e nacque un'idea della bellezza del tutto nuova e originale. La migliore poesia fu allora raccolta nella prima delle antologie imperiali, il *Kokinshū*, e la prosa produsse i più alti capolavori della letteratura giapponese classica, l'*Ilse monogatari*, il *Genji monogatari* di Murasaki Shikibu e il *Makura no sōshi* di Sei Shōnagon, tutti scritti attorno all'anno mille. Si creò con quelle opere una tradizione estetica giapponese che avrebbe non solo influenzato, ma determinato gli otto secoli di letteratura successiva.

Il *Genji monogatari*, in particolare, è la più alta espressione della narrativa giapponese, un romanzo rimasto a tutt'oggi ineguagliato. Che nel X secolo abbia potuto essere concepita un'opera di tale modernità, appare un vero miracolo, e come un miracolo il *Genji* è conosciuto in tutto il mondo. Da ragazzo ho letto molto la letteratura del periodo Heian, quantunque non comprendessi perfettamente la lingua classica, e penso che soprattutto il *Genji* mi abbia segnato più di quanto io stesso allora non mi rendessi conto. Del resto, per secoli il romanzo giapponese ha continuato a guardare a quest'opera, con imitazioni e rifacimenti. Dal *Genji* hanno tratto ampio e profondo nutrimento estetico la poesia, le arti applicate, l'architettura dei giardini.

Murasaki Shikibu, Sei Shōnagon e le grandi poetesse del X secolo, come Izumi Shikibu o Akazome Emon, furono tutte dame di corte. La cultura di Heian è cultura di corte, ed è cultura femminile. Il *Genji monogatari* e il *Makura no sōshi* ne rappresentano il momento culminante, quando la piena maturità si volgeva ormai al declino. Già vi aleggia la malinconia che accompagna l'inevitabile fine della gloria, eppure questi sono i fiori più profumati della cultura di corte giapponese.

In seguito, la corte imperiale perse il potere politico a vantaggio dell'aristocrazia guerriera che l'avrebbe conservato per quasi settecento anni, dall'inizio del periodo Kamakura, nel 1192, fino alla Restaurazione Meiji, nel 1868. Tuttavia, in questi secoli, né l'istituzione imperiale né la cultura di corte furono cancellate, e l'antologia imperiale compilata nel 1205, lo *Shinkokinshū*, affina ulteriormente la tecnica poetica del *Kokinshū* di epoca Heian. La nuova raccolta abusa forse, in qualche caso, di giochi verbali e virtuosismi, ma l'importanza che vi assumono l'elemento sensuale, il mistero e la suggestione, l'accentuarsi di una sensibilità visionaria, fanno pensare al simbolismo moderno. Saigyō rappresenta il ponte poetico tra le due epoche, Heian e Kamakura.

Tanto lo pensai
Che come m'addormentai
Ecco m'apparve
Se lo sapevo un sogno
Chi si svegliava mai

Dal mio amore
Per le strade del sogno
Vado e rivado
Ma un solo sguardo desto
Più di tutto questo vale

Poesie come queste di Ono no Komachi, contenute nel *Kokinshū*, parlano del sogno, ma ancora in termini di schietto realismo. Più sottile appare l'approccio al reale dell'imperatrice Eifuku⁽¹⁸⁾ in queste liriche di fine Kamakura, successive allo *Shinkokinshū*

Sopra i bambù
Dove posa il passero
A cinguettare
Un occhio di sole
Si colora d'autunno

Cadon gli *hagi*
Vento d'autunno aspro
Nel giardino
L'ultimo sole cala
Lungo il muro la sera

Mi pare di scorgere in queste poesie un simbolo della delicata melanconia giapponese, le avverto più vicine alla mia sensibilità.

Dōgen e Myōe, i primi due poeti che ho citato, erano uomini dei tempi dello *Shinkokinshū*. Myōe scambiò poesie con Saigyō e discusse spesso con lui di creazione poetica.

Saigyō veniva spesso a parlare di poesia. Tra la mia concezione della poesia, diceva, e quella convenzionale, c'è una distanza abissale. Anche di fronte alle infinite bellezze che offre la natura, i fiori, il cuculo, la luna, la neve, i miei occhi sono schermati, le mie orecchie occluse dalla percezione che tutto questo sia vuoto di sostanza. Come possono le parole che ne sgorgano essere veritiere? Anche quando canto i fiori, in realtà non ho in mente i fiori, quando canto la luna, non c'è la luna nei miei pensieri. Semplicemente, colgo l'occasione, la suggestione del momento. Quando s'allunga il rosso arcobaleno, è come se il cielo si colorasse; quando splendono i bianchi raggi del sole, è come se il cielo si accendesse di luce. Ma il cielo, per sua natura, non è cosa che si possa illuminare. Né tingere. Con uno spirito simile, anch'io do colore alle più svariate forme pur sapendo che nulla rimane. Solo così la poesia si fa espressione della verità ultima.

(dalle *Memorie di Myōe* del discepolo Kikai)

Si può indovinare che questo «cielo» sia il vuoto, il nulla come lo concepiscono i giapponesi, o gli orientali. C'è stato chi l'ha scorto anche nella mia opera, ma è un nulla che non ha a vedere con il nichilismo occidentale. L'attitudine spirituale su cui si fonda è differente, credo. Anche la poesia di Dōgen sulle stagioni intitolata *Le forme dell'essere*, mentre canta le bellezze della natura, ha in realtà un legame profondo con il vuoto zen.