



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Il corpo che soffre, il corpo
alterato.**

Il dolore nelle opere di Ōe Kenzaburō

Relatore

Ch. Prof. Luisa Bienati

Correlatore

Ch. Prof. Bonaventura Ruperti

Laureando

Aurora Canepari
Matricola 815375

Anno Accademico

2013 / 2014

要旨

「痛む身体と変質した身体 – 大江健三郎の作品における苦痛」

大江健三郎のおびただしい作品の中に「身体」や「苦痛」というテーマを見出すことは珍しくないことである。人間の肉体的苦痛に対する数多な反応は人類学の研究の上で興味深いトピックである。大江健三郎は象徴として苦痛を用い重要なテーマの美学を表現した。

本論文では、人類学的な見地からいくつかの作品におけるその「象徴としての苦痛」の分析を試みた。

はじめに取り上げた作品「飼育」では主人公は少年である。その少年が体験する苦痛は大人になるための儀式と言える。私はこれを研究するに当たって西洋人類学で発展した通過儀礼の細分化方法を用いた。大人になるための過程は「分離期:プレリミネール儀礼」、「過渡期:リミネール儀礼」、そのあと「統合期:ポストリミネール儀礼」の三つに分けられている。少年は分離期で苦痛を伴ういくつかの試練を経験する。これらの試練の苦痛に耐え、成長し、そして少年は無垢さを失ってしまう。その結果、大人の世界の恐ろしさを発見する。この作品を通して大江健三郎は

戦争によって子供までが傷つく世界は残酷だと主張している。

次に取り上げた「みずから我が涙をぬぐいたまう日」では病気と自傷行為という二つの異なる苦痛を扱っている。癌患者が主人公で、彼は自分の病気に意味を見出そうとする。つまり、彼は自分の父がしたように癌による苦痛と死を通して天皇のために自らを犠牲にしたいと考えている。そうすることによって、できるだけ自分の父に近づこうとし、自らのアイデンティティーを探し出そうとする。また主人公は幼い頃、自傷行為を試しており、少年期によくあるように彼もこの行為によって周りに自分の存在を認めてもらふことを求めている。そして、彼も自分のアイデンティティーを見出そうとする。病気と異なり、自傷行為は傷付けても痛みは意味を持たない。つまり、自傷は精神の安定を得るために行われるのだ。だから、肉体的痛みが伴っていても、最も大切なものは精神的な苦痛をなくすことなのである。

最後に取り上げた「われらの狂気を生き延びる道を教えよ」は父と知的障害を持つ息子の繋がりのお話である。苦痛は一般的に他者に理解してもらふことができないが、ある日父が息子と身体的接触を介して、息子の苦痛を感じるようになる。父はこの能力を肯定的なものとする。というのは、苦痛の伝達と同様に父は息子が一人では理解できない

ことを伝えることができるようになるからだ。つまり、父は知的障害者の息子と世界を結ぶ仲介役となり、自己の新しいアイデンティティーを発見するのだ。

それぞれの作品の主人公は痛みが与える意義を土台とし、新たな存在段階を目指し、自分自身のアイデンティティーを獲得しようとする。このように考えていくと「痛み」には自己同一性の特徴があると言える。

本論文では普遍的な文学の作家と言える大江健三郎がどのように「象徴としての苦痛」を用いてアイデンティティーという普遍的なテーマに取り組んでいるのかについて検討する。

Indice

要旨.....	2
Introduzione.....	7
1. Il dolore come rito di passaggio, <i>L'animale d'allevamento</i>	10
1.1 Separazione.....	14
a) Prima parte del rito doloroso.....	16
b) Seconda parte del rito doloroso.....	17
c) Terza parte del rito doloroso.....	19
d) Quarta parte del rito doloroso.....	22
1.2 Margine.....	23
1.3 Reintegrazione.....	29
2. Malattia e autolesionismo, <i>Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime</i>	34
2.1 <i>Attraverso</i> il dolore. <i>Nel</i> dolore.....	39
2.2 La ricerca solitaria del dolore.....	40
2.3 La metamorfosi del dolore.....	43
2.4 L'erotizzazione del dolore.....	44
2.5 L'assenza di dolore: l'autolesionismo.....	48
3. L'incomunicabilità del dolore e altri handicap, <i>Insegnaci a superare la nostra pazzia</i>	57

3.1	La comunicazione fisica.....	59
3.2	La condivisione del dolore.....	63
3.3	Il carattere individualizzante del dolore.....	66
3.4	Il significato positivo del dolore.....	69
3.5	La rottura del legame doloroso.....	73
	Conclusione.....	77
	Bibliografia.....	80
	Sitografia.....	84

Introduzione

Nella consistente produzione letteraria di Ōe Kenzaburō (1935 –) non è raro trovare i temi del corpo e del dolore. Nel caso della rappresentazione del corpo, l'autore ha voluto osare, sin dalla giovinezza, con uno stile definito unanimemente “grottesco”. Attraverso immagini vivide e crude rappresenta il corpo in situazioni estreme, che vanno dal sesso, alla violenza, alle condizioni più sgradevoli e disgustose dei limiti fisici¹. Attraverso la metafora di un corpo alterato e disturbante, negli anni Sessanta Ōe sfida una critica letteraria fossilizzata su canoni di bellezza tradizionale giapponese e sprona il lettore a cercare nel disgusto lo stimolo per una riflessione, una presa di coscienza, una critica². Nel tema del dolore l'autore canalizza invece una serie di malesseri e inquietudini della propria epoca, che nelle sue prime opere saranno spesso attornati da un'atmosfera politica stagnante e una società oppressiva. Nelle opere della maturità troviamo invece narrata la sofferenza di esseri umani alle prese con drammi morali e con una preoccupazione sempre crescente per le sorti del nostro pianeta, minacciato dal fantasma atomico.

In questa tesi vorrei concentrarmi sull'uso che l'autore fa di questi due temi congiunti, ovvero il dolore fisico. Mi propongo di analizzare questo tema da un punto di vista antropologico, usando come supporto l'opera di David Le Breton *Antropologia del dolore* e altri testi teorici a cui mi riferirò in base alle necessità dei specifici casi di studio. Ho individuato tre opere di Ōe Kenzaburō che presentano episodi dolorosi, in cui il tema della sofferenza del corpo è fondamentale ai fini della trasmissione di un messaggio e dell'espressione della poetica dell'autore. Si tratta di due racconti, *L'animale d'allevamento* (飼育 *Shiiku*,) e *Insegnaci a superare la nostra pazzia* (われらの狂気を生き延びる道を教えよ, *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo*) e un romanzo breve, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime* (みずから我が涙をぬぐいたまう日, *Mizukara*

1 Si veda l'articolo di Giorgio AMITRANO “L'estetica della sgradevolezza” in *la Rivista dei Libri* (*The New York Review of Books*), 1996, 11, pp. 28-30

2 Perché proprio come afferma KATŌ Shūichi: “Le condizioni di un'epoca – o la realtà di una generazione – appaiono quelle che sono non tanto quando le si accettano e le si descrivono, ma piuttosto – e soltanto – per quello che significano le critiche, il rigetto, e i tentativi di superarle.” In *Storia della letteratura giapponese dall'Ottocento ai giorni nostri* (a cura di Adriana Boscaro), Venezia, Marsilio, 1980, p. 280

waga namida wo nugu tamau hi).

Nel primo capitolo, studiando il caso di *L'animale d'allevamento*, mi sono servita dell'approccio antropologico per presentare come rito, in particolare rito doloroso di passaggio all'età adulta, ciò che avviene al protagonista. Individuando nell'episodio doloroso le fasi del rito di passaggio canonizzate dall'antropologo Arnold Van Gennep nel 1900 e tuttora in uso, ho diviso l'episodio narrativo nelle sequenze di "separazione", "margine" e "reintegrazione". Nella sofferenza a cui viene sottoposto il protagonista, ho visto l'equivalente delle prove dolorose di iniziazione attestate in antropologia ed etnografia. Infine ho cercato di contestualizzare l'aspetto antropologico rispetto a quello narrativo, rilevando l'esito inaspettato del rito e il messaggio che Ōe Kenzaburō indirizza ai suoi lettori.

Nel romanzo breve *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime*, che tratto nel secondo capitolo, emergono numerosi temi cari all'autore e già ampiamente studiati dai suoi critici. Ai fini della mia tesi ho optato per analizzare due temi che, analizzati antropologicamente, rappresentino due modi opposti di affrontare la sfida dolorosa: il tema della malattia e quello dell'autolesionismo. Il protagonista dell'opera ha un tumore (o crede di averlo), ma accoglie la malattia con gioia, attribuendo al dolore un significato totalmente positivo, comprensibile solo se si prendono in considerazione gli elementi della conversione nevrotica e delle psicosi di natura traumatica, che portano al compiacersi del proprio dolore. L'animo instabile del protagonista è riscontrabile anche nell'altro episodio doloroso preso in esame, quello dell'autolesionismo. Nell'opera si narra infatti che al protagonista, da adolescente, capita di usare volontariamente violenza su sé stesso in una disperata ricerca di identità, dove il gesto viene a valere più del dolore causato dalla ferita. Il dolore ricercato e goduto della malattia è allora in diretto contrasto con il dolore fisico totalmente privato di sofferenza dell'autolesionismo, in cui solo l'azione stessa acquisisce e contribuisce a generare un senso, oltre a donare un sollievo dalla sofferenza dell'animo. Ho analizzato questo episodio sulla base degli studi antropologici fatti sull'autolesionismo come pratica oggi diffusa e documentata e ne ho individuato i termini che contribuirono ad approfondire il carattere del protagonista. Il comune denominatore di questi modi

opposti di affrontare il dolore è il concetto di sacrificio, che permea tutta l'opera e che ci rimanda a un tipo di sofferenza che vale la pena sopportare e infliggersi per il raggiungimento di un fine superiore.

Nella vita del protagonista di *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, opera che prendo in esame nel terzo capitolo, accade la grave disgrazia che ha colpito direttamente anche Ōe Kenzaburō: la nascita di un bambino mentalmente disabile. Proprio da questo tragico evento il protagonista del racconto prende spunto per costruire un discorso identitario che lo porta a sovrapporre la figura del bambino a quella della propria persona. Egli consolida questo rapporto di identità con una particolare reazione nei confronti del dolore: vedendo soffrire il figlio si convince di poter anche lui patire lo stesso male. Stabilisce così una comunicazione basata sulla trasmissione del dolore, a cui attribuisce il significato positivo di vincolo speciale ed esclusivo. Nel discorso attraverso il quale si appropria di un dolore non suo e vi attribuisce un significato per lui indispensabile, cerca di costruire la propria identità e di sostenerla, isolandosi sempre di più all'interno della relazione col figlio, che è anche l'unica situazione in cui può essere certo di avere un ruolo e quindi esistere. In questo caso la ricerca del dolore è sintomo di una sofferenza intima, di uno squilibrio emotivo e di una forte confusione identitaria. Ho quindi proposto una chiave di lettura che mettesse in evidenza la correlazione tra corpo, contatto fisico, dolore e ricerca di identità, sottolineando il carattere individualizzante del dolore. Seguono le conclusioni che ho tratto mettendo in relazione gli episodi dolorosi analizzati antropologicamente, con la letteratura di Ōe Kenzaburō, di cui il Nobel del 1994 ha riconfermato il valore universale.

1. Il dolore come rito di passaggio, *L'animale d'allevamento (Shiiku)*

L'animale d'allevamento (飼育, *Shiiku*), scritto da Ōe Kenzaburō all'età di ventitré anni, è riconosciuta come una delle opere più brillanti dell'autore. Nonostante sia un breve racconto (o meglio un *tanpen shosetsu* 短編小説, romanzo breve, un genere molto comune in Giappone), l'opera è densa e contiene “a kind of exuberance and lightness not found in [...] more mature fiction”¹. L'opera vince il prestigioso premio Akutagawa nel 1958 e sancisce l'entrata di Ōe Kenzaburō nel panorama letterario giapponese. Nel 1961 il celebre regista Oshima Nagisa ne realizza la trasposizione cinematografica, contribuendo alla diffusione dell'opera e alla visibilità dello scrittore.

Il racconto viene spesso citato e analizzato dagli studiosi congiuntamente al primo romanzo dell'autore, *Memushiri kouchi* (芽むしり仔打ち, 1958), conosciuto come *Nip the Buds, Shoot the Kids* (o *Pluck the Bud and Destroy the Offspring*), in traduzione inglese. Le opere sono accomunate dal contesto pastorale, dalla centralità della figura dei bambini e, soprattutto, dai giovani protagonisti outsider, che affrontano un duro contrasto con gli adulti del villaggio. Philippe Forest, in *Légendes d'un romancier japonais*, le descrive come opere dall'impianto narrativo misto di fiaba, romanzo ideologico e racconto di iniziazione, in cui

un enfant abandonne l'ignorance absolue propre à son état, il accède au savoir douloureux d'une condition humaine qui ne se comprend elle-même que dans l'expérience solitaire du mal.²

Il motivo per cui Forest lo definisce un racconto di iniziazione è da ricercarsi nella struttura dell'opera. Ciò che accade al protagonista di *L'animale d'allevamento* infatti può essere analizzato come un processo di allontanamento dall'età infantile, culminante in un rito di iniziazione doloroso³, alla fine del quale egli entrerà nell'età adulta. Il rito,

1 Susan J. NAPIER, *Escape from the Wasteland : romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 18

2 Philippe FOREST, *Légendes d'un romancier japonais*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p.34

3 Il rito in questione ha per il soggetto esito paragonabile a quello del rito iniziatico doloroso ma non è stato come tale ideato, voluto e canonizzato dalla comunità di appartenenza, cioè il villaggio in cui si

che può essere religioso o profano, viene definito antropologicamente come “un insieme di atti ripetitivi e codificati, spesso solenni, di tipo verbale, gestuale e posturale investiti di una forte carica simbolica”⁴. Se il rito è di passaggio, allora si ha a che fare con un evento puntuale nella vita dell'uomo, che separa la sua condizione precedente da quella futura. Tra i riti di passaggio, quello iniziatico segna l'ingresso di un individuo in un gruppo ristretto o in una classe d'età.

Il rito di passaggio all'età adulta, come nel caso di *L'animale d'allevamento*, prevede il superamento di una o più prove, spesso di connotazione dolorosa, poiché “lo smantellamento dell'identità giovanile è favorito dalla virulenza di un'esperienza che porta l'iniziato al di là dei suoi vecchi ancoraggi e lo apre a un diverso rapporto col mondo”⁵.

Nelle tribù indigene d'America, come in quelle africane e oceaniane, sono attestati riti che sottopongono il giovane a un dolore gratuito, estremo e pubblico. Le prove puntano ad isolare il ragazzo, privato di ruolo sociale e, attraverso il dolore, testare la sua forza di carattere e la sua determinazione a diventare membro attivo della comunità. Il rituale doloroso è attestato in antropologia ed etnografia quasi totalmente come destinato al sesso maschile e, qualora non sia esplicitamente connotato dalla sofferenza, prevede prove di sopportazione, coraggio e concentrazione spirituale.⁶

Il protagonista e voce narrante di *L'animale d'allevamento*, di cui non ci è dato sapere il nome, ma che viene soprannominato Rana, vive in una zona periferica del Giappone, probabilmente il sud-ovest, lo Shikoku, isola natia di Ōe Kenzaburō. L'unico elemento che colleghi lo sperduto villaggio del protagonista alla seconda guerra mondiale in atto, è un aereo militare che qui precipita e il suo unico superstite, un soldato di colore.

svolge il racconto.

4 Claude RIVIÈRE, *Introduzione all'antropologia*, Bologna, il Mulino, 1995, p.151

5 David LE BRETON, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi, 1995, p. 215

6 Mi riferisco qui ai riti di passaggio all'età adulta documentati da Massimo RAVERI, in *Itinerari del sacro. L'esperienza religiosa giapponese*, Venezia, Cafoscarina, 2006, p. 97, in cui solo i giovani maschi vengono sottoposti a prove di sopportazione del freddo o del fuoco, inscritte nei *matsuri*, le feste shinto. Fino agli inizi del diciottesimo secolo erano tuttavia attestati anche riti prettamente dolorosi di iniziazione di giovani maschi, come illustra WAKAMORI Tarō, “Initiation Rites and Young Men's Organizations” in Richard M. Dorson (ed.), *Studies in Japanese Folklore*, Indiana, Indiana University Press, 1963, p.294

Il processo narrativo che fa entrare nel villaggio questo elemento esterno, contemporaneamente allontana via via il protagonista dal nucleo della comunità. Egli potrà riavvicinarsi solo quando l'elemento di alterità verrà allontanato dal villaggio.

Il superstite americano viene preso e condotto al villaggio come preda, nell'attesa degli ordini delle autorità. Progressivamente gli abitanti, soprattutto i bambini, si abituano a lui e gli si avvicinano senza timore, trattandolo più come un docile e divertente animale addomesticato che come un nemico. Il giovane protagonista, diventa il "carceriere" del soldato e mano a mano assume compiti sempre più fondamentali, che fungano da collegamento tra la comunità e l'elemento di alterità. Più grande degli altri bambini ma non ancora adulto, percepisce la gravosità del ruolo che gli è stato assegnato. Questo non gli impedisce tuttavia di vivere in modo meno genuino l'amicizia col soldato e i momenti idilliaci di quell'estate, nati dall'incontro tra la poderosa bestia nera e i bambini del villaggio.

A rompere questo idillio è l'ordine proveniente dalla prefettura che detta la sorte del prigioniero: gli uomini del villaggio dovranno scortarlo in città dove l'esercito se ne prenderà carico. Questo ordine, come secondo elemento esterno, si inserisce nell'insieme chiuso del villaggio e ne minaccia l'equilibrio. Proprio quando la comunità era riuscita ad assorbire il soldato e a mimetizzarlo al suo interno come bestia d'allevamento, si vede costretta a rinunciarvi. La rinuncia risulta più dura per i bambini e soprattutto per Rana che, appena sente la notizia, corre dal soldato per avvertirlo.

Per tutto il tempo narrativo gli esseri umani rappresentati si dividono in due chiari gruppi: adulti e bambini. I soli che esulano da questa categorizzazione sono il soldato, chiaramente non bambino ma, in quanto bestia, nemmeno adulto, e Rana, di cui appunto mi accingo ad analizzare il rito di passaggio che lo traslerà da un gruppo all'altro.

Nella sequenza in cui Rana si allontana dalla riunione degli adulti e corre dal prigioniero, egli si isola in un rapporto in cui sono contemplati solo lui e il soldato. Essendo tuttavia questo rapporto completamente privo di possibilità di dialogo, il protagonista fallisce nel

comunicare l'urgenza di una reazione, che avviene soltanto quando il soldato vede gli abitanti avvicinarsi.

Nella totale assenza di linguaggio, il soldato non può intendere se essi vengano a prenderlo per trasferirlo o per ucciderlo e, data l'agitazione del ragazzino, ne deduce la peggiore delle ipotesi. La reazione è disperata e repentina: il prigioniero cattura il suo carceriere e Rana si ritrova rinchiuso insieme al soldato nel sotterraneo, che era stato adibito a gabbia per la bestia addomesticata.

In un lasso di tempo brevissimo, il rapporto tra il protagonista e il soldato, costruito di giorno in giorno sulla base di una fiducia reciproca, involge allo stato iniziale. Quello che era un animale d'allevamento intelligente, torna ad essere una "bestia feroce e incapace di capire, [...]una sostanza pericolosa e velenosa"⁷. Si capovolge la dualità bestia-padrone e, come spiega Philippe Forest, ci troviamo davanti a un

phénomène d'inversion qui transforme la proie en chasseur, et le chasseur en proie, chacun se trouvant contraint à jouer un rôle tour à tour actif et passif, masculin et féminin, humain et animal au sein d'une relation où l'on jouit tantôt de soumettre autrui et tantôt de se soumettre à lui.⁸

Nello spazio ristretto e obbligato del sotterraneo si isolano i due personaggi, il cui adattamento alla società viene messo alla prova. Il soldato avrebbe dovuto comportarsi da docile bestia addomesticata, come anche Rana avrebbe dovuto adeguarsi agli ordini provenienti dalla prefettura e alle seguenti azioni degli abitanti del villaggio. Entrambi però cedono a una ribellione, motivata principalmente dalla non comprensione: l'americano non capisce la lingua giapponese, mentre il giovane protagonista non conosce quella struttura sociale che impartisce ordini e, peggio ancora, non sa per quale ragione egli debba sottostarvi. È giunto quindi il momento che il ragazzo affronti la sua prova, la sua iniziazione, che "trasforma in modo definitivo la vita dell'individuo e comporta la fedeltà alle norme della comunità in cui l'iniziato viene introdotto"⁹.

7 ŌE Kenzaburō, *L'animale d'allevamento*, in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992, p.121

8 Philippe FOREST, *Légendes d'un romancier japonais*, Nantes, Pleins Feux, 2001, p.60

9 RIVIÈRE, *Introduzione*, cit. p.153

Quello che si crea nel sotterraneo/gabbia è lo scenario del rito di passaggio di Rana, da un lato messo alle strette dal soldato, dall'altro scrutato con apprensione dagli adulti e, primo fra tutti, da suo padre.

L'azione che ha visto in un primo luogo il soldato trasformarsi in belva feroce, nel trascinare il ragazzo nel sotterraneo e bloccarne l'uscita, evolve nell'attesa dell'irruzione degli adulti. Gli spazi si dividono nettamente e la botola "che prima era servita per chiudere al sicuro il soldato negro nel sotterraneo", ora chiude all'esterno "gli adulti, i bambini, gli alberi, la valle, tutto il villaggio"¹⁰.

Solo quando il soldato stringe il corpo del ragazzo a sé per farsene scudo, egli realizza la sua situazione di ostaggio: la sua bestia d'allevamento è diventato un *nemico* e gli adulti sono i suoi unici *alleati*. Si palesa così la metafora della guerra, in cui soldato e ragazzo giocano il ruolo dei due Stati nemici. È la storia del Giappone, che si arrende all'America e si lascia invadere, si illude che vi sia un rapporto equo - come quello dell'amicizia - e finisce per sentirsi sottomesso e tradito.

Rabbia, senso di tradimento e paura invadono l'animo del protagonista e tra le rudi braccia del soldato inizia il suo rito doloroso.

1.1 Separazione

L'etnologo francese Arnold Van Gennep, nel 1909 pone le basi per l'analisi del rito di passaggio e lo suddivide in tre stadi: separazione, transizione o margine, reintegrazione. In questa parte del racconto avviene la separazione, cioè la sequenza rituale in cui il giovane che viene separato dalla comunità.

Stefano Allovio riscontra, ad esempio, che nei riti iniziatici delle tribù africane (come anche in quelle degli indiani d'America), gli iniziati

si separano fisicamente e ritualmente dallo stato e dalla condizione in cui si trovano per vivere un frammento più o meno lungo della loro esistenza ai margini della società, in uno spazio liminare, di confine, spesso fuori dai villaggi.¹¹

10 ŌE, *L'animale*, cit. p. 121

11 Stefano ALLOVIO, "Contagi emici e contagi etici. Riti di iniziazione in Africa Centrale" in Pietro

Nel racconto di Ōe Kenzaburō il giovane, scappando verso la gabbia del soldato, si allontana fisicamente dagli adulti e concettualmente dalle loro decisioni. Si ritrova quindi in un luogo separato dal resto del villaggio, il sotterraneo, la cui connotazione spaziale verticale ne accentua il valore di zona liminare. Da una precedente situazione di normalità, ambientata sul livello del terreno (la riunione nella casa del capo-villaggio), si passa a una situazione che cambia verticalmente e che acquista le caratteristiche del sottosuolo: è uno spazio altro, non vissuto dalla comunità, lontano dalla luce del giorno, chiuso e senza vie di scampo.

Diventa un luogo rituale a cui si accede perdendo le proprie sicurezze, sottoponendosi indifesi al rito, da cui si può risalire solo dopo aver superato la prova. Le dualità dentro e fuori, sopra e sotto, vanno di pari passo con le caratteristiche opposte dei personaggi. Quando Rana viene confinato nel suo stato dentro-sotto, acquista anche una componente di femminilità,¹² delineata dalla imminente sottomissione, dalla vulnerabilità e dalla controparte altamente mascolina del soldato nero.

Il rito iniziatico ha sempre una componente corporale e, quando contempi una o più prove di sopportazione del dolore, la violenza può essere inflitta dalla comunità o da un elemento esterno che rappresenti una divinità, un demone, l'alterità.

In *L'animale d'allevamento* il primo officiante ed elemento esterno è il soldato americano, che impersona la guerra, l'America e l'alterità, ma anche la corruzione di una fascinazione ingenua e il tradimento di un'amicizia. Elementi che possono essere compresi dal nostro protagonista solo se *diventerà grande*.

Scarduelli (a cura di), *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2000

12 FOREST, *Légendes*, cit. p. 61, "Face au soldat noir, l'adolescent se féminise: il sent une sueur brûlante comme de l'eau bouillante inonder ses flancs et l'intérieur des ses cuisses."

a) Prima parte del rito doloroso

Il rito doloroso inizia quando il soldato afferra il braccio del ragazzo, una stretta dolorosa e paralizzante, che funge da catena, per intrappolarlo in quello spazio che era stato da loro vissuto, fino a quella stessa mattina, in una “quotidiana familiarità”¹³.

Quando gli abitanti del villaggio si allontanano dal lucernario (unico punto di contatto con l'esterno) da cui hanno spiato l'evolversi della situazione, il protagonista viene preso da un forte senso di solitudine, acuito dalla crescente oscurità. Lasciato solo dagli adulti e tradito dal soldato, egli si sente “solo, abbandonato come una donnola presa in trappola, derelitto e disperato”¹⁴. Il senso di tradimento e la perdita dell'ingenuità si materializzano nell'immagine di un leprotto preso da una tagliola di ferro, ed egli sente tutto il dolore dei denti di quella trappola stretta alle zampe, come la mano del soldato è stretta al suo braccio.

Attraverso questa metafora di dolore, il protagonista si allontana definitivamente da quell'intimo rapporto che Philippe Forest definisce un “idylle (clairement homo érotique) de son attirance nouvelle pour l'aviateur noir”¹⁵. Infatti il fascino provato da Rana per il soldato nero sottintende una forte carica sessuale. Forest sostiene che la parte in cui il soldato prende in ostaggio il ragazzo abbia “toutes les apparences d'une scène presque explicite de sodomisation”¹⁶. Questa dimensione erotica può essere ben inserita nel contesto del rito di passaggio all'età adulta, il quale, spesso ma non sempre, contempla pratiche erotiche, coincide con la pubertà e determina l'inizio della vita sessuale del giovane.

Da alcuni elementi presenti nel testo siamo indotti a pensare che Rana sia ormai in età puberale. In primo luogo egli è notevolmente impressionato dalle dimensioni del membro del soldato e ne declama più volte le qualità fisiche. Se non prettamente dal lato omo erotico, egli è comunque attirato da una sessualità che ancora non gli appartiene ma che sente compatibile al proprio corpo. Egli infatti si distacca dai giochi

13 ŌE, *L'animale*, cit. p. 122

14 *Ibidem*

15 FOREST, *Légendes*, cit. p.34

16 FOREST, *Légendes*, cit. p.61

erotici del suo amico più giovane Labbroleporino e definisce come osceni i bambini che vi si prestano. Non è questo un giudizio totalmente negativo ma gli impedisce di unirsi a loro, poiché comincia a percepire un aspetto diverso di quel gioco infantile, un significato più vicino al mondo degli adulti. La sua entrata nella pubertà è visibile anche nelle attenzioni platoniche che ha verso una ragazzina incontrata in città e nella delusione che prova non venendone ricambiato. Da tutto ciò possiamo dedurre che Rana sia prossimo alla pubertà e che il contatto con il soldato e tutta la sua bestiale possanza fisica e sessuale, contribuisca a velocizzare il suo sviluppo dell'identità sessuale.

b) Seconda parte del rito doloroso

Alla vergogna di aver subito il fascino di quella bestia che ora è il suo predatore, si aggiunge quella di averlo creduto un amico. Il carico emotivo e la tensione nervosa provano il corpo del giovane che, con un forte dolore allo stomaco e al ventre, si accinge a superare la seconda prova dolorosa. Questa non è inflitta né dal suo predatore né dalla comunità, ma accidentale. Per superare un rito di passaggio, tuttavia, vanno sopportate tutte le reazioni del proprio corpo, anche quelle più involontarie, come quelle che nascono dalle proprie paure o da un aggravarsi impreveduto della situazione¹⁷. In questo caso il giovane è preso da un attacco di diarrea e non può fare a meno di soffrire sia per i crampi, sia per l'ostinato tentativo di trattenersi più a lungo possibile dall'evacuare. Egli infatti si vergogna di doverlo fare davanti al soldato e nella stessa botticella che era stata predisposta per lui e di cui tutti i bambini si erano burlati. Mosso da questo forte senso di orgoglio il ragazzo resiste, "tanto a lungo e con tale sofferenza che lo sforzo di sopportazione coprì lo spazio occupato dalla paura"¹⁸. Nelle parole di Rana ravvisiamo il fine ultimo ed esatto del rito di passaggio: il superamento della paura, attraverso un forte dolore e la sua snervante sopportazione, e quindi la crescita.

17 Mi riferisco qui in particolare all'episodio, citato da LE BRETON, in *Antropologia*, cit. p.213, del giovane mandan che, non riuscendo a liberarsi dei ganci che gli perforano la carne, si allontana nel deserto aumentando la durata e la sofferenza del rito doloroso, piuttosto che arrendersi al non superamento della prova.

18 ÔE, *L'animale*, cit. p. 123

Il ragazzo spinge il proprio corpo e la propria volontà a un limite tracciato dal dolore, ma allo stremo della sofferenza e dello stress fisico si riduce ad accettare l'atto indegno. In questa resa egli ammette la propria sconfitta e percepisce l'umiliazione tingere tutto di nero “passando dalla gola attraverso l'esofago fino alle pareti dello stomaco¹⁹” e trascinarlo ancora più in basso, sul fondo di quel sotterraneo dove si annullano via via tutte le sue certezze.

Stremato dalla prova, il ragazzo si addormenta e al risveglio, ancora col braccio chiuso nella stretta del soldato, sente gli adulti avvicinarsi. Colpi di martello vengono scagliati sulla apertura del sotterraneo e risuonano in tutto l'essere del ragazzo al punto da fargli male al petto, potenti come un richiamo, se non un rimprovero, che la comunità indirizza proprio a lui. A questi richiami fa eco l'urlo del soldato che, sentitosi minacciato, afferra il ragazzo e tenendolo forte a sé ne fa mostra agli adulti, riaffermandone il ruolo di ostaggio.

Questo ruolo costa nuovamente vergogna e imbarazzo al giovane protagonista, che ne avverte la presenza fisica, tangibile, penzolante tra lui e gli adulti che lo guardano dall'alto “come un coniglio abbattuto”. È interessante notare come dal momento in cui il protagonista viene catturato, Ōe usi soltanto animali predati come metafora per il protagonista: donnola, leprotto e coniglio sono “petites créatures vulnérables offertes au grand et puissant prédateur qu'est désormais redevenu le prisonnier”²⁰. Questi animali piccoli e dalla pelliccia soffice contrastano con il predatore, una bestia nera dalla pelle lucida e spessa, dalla muscolatura possente, gli occhi da belva feroce, il grosso membro e l'odore forte, simile a un bue o un cavallo. Attraverso il campo semantico della preda Ōe ci suggerisce che il giovane non avrà un destino molto diverso da quello dei piccoli animali catturati.

19 *Ibidem*

20 FOREST, *Légendes*, cit. p. 61

c) Terza parte del rito doloroso

Il contrasto tra il corpo del ragazzino e quello del soldato si avverte chiaramente quando quest'ultimo inizia a stringerne la gola, tenendolo appunto sospeso come un capo di cacciagione, conficcando le sue unghie nella pelle tenera. Prende così il via la terza parte del rito doloroso, in cui di nuovo Rana si trova a far fronte a un dolore che è inflitto dall'elemento esterno alla comunità.

Il soldato ora è privo anche di quella familiarità che, nella prima sequenza del rito, lo rendeva amico e addomesticato; ora è totalmente "altro", distante, nemico. Aumenta infatti il livello di violenza e di minaccia e Rana ora non è più stretto come da una catena, ma rischia invece di essere strangolato, il suo esile collo completamente in balia della forza bruta della bestia. Il contatto fisico assume una tinta omo erotica, ora che i corpi sono aderenti nella stretta e che il soldato si impone in una atteggiamento di dominio. Proprio come la vittima di un atto di sottomissione, il protagonista sente tutta l'umiliazione di essere così trattato davanti agli adulti, che nuovamente si affacciano al lucernario. Quando questi si allontanano, egli pensa che siano andati a fermare lo smantellamento della botola per calmare il soldato e placarne così il gesto violento. Questa supposizione fa rinascere la fiducia di Rana nella comunità, che infatti dice "l'amore e la familiarità nei confronti degli adulti tornarono a vivere in me"²¹.

Il momento di riavvicinamento spirituale alla comunità (seppur ingannatore, perché scopriremo poi che essi non sono affatto andati a fermare l'operazione), ci ricorda il fine ultimo di questo rito di passaggio: l'entrata nel mondo degli adulti. Attraverso la reintegrazione avverrà il ritorno di Rana nella familiarità del villaggio e la sua ripresa di un ruolo sociale, di cui è invece totalmente privo fino a che si trova all'interno del sotterraneo. La fiducia del ragazzo è destinata però a spegnersi presto perché gli adulti continuano a smantellare la botola, aizzando così ancora di più la ferocia del soldato. In questo passaggio si ha la presa di coscienza lampante del protagonista: "Anche gli adulti mi avevano abbandonato"²², pensa e, ancora attraverso la metafora della preda, si immagina come una donnola che verrà infine strangolata dalla trappola in cui è finita.

21 ŌE, *L'animale*, cit. p. 124

22 *Ibidem*

L'alternarsi delle azioni e dei sentimenti ha un flusso frenetico: dapprima si ha una scena di distensione, di silenzio, in cui si è interrotto lo smantellamento della botola e in cui il soldato tace, la sua presa sulla gola del ragazzo si allenta e anche i sentimenti del protagonista si rischiarano. Segue poi una scena complementare, di forte contrazione, in cui prevale odio, vergogna e disperazione: il boato dei colpi di martello riprende, l'urlo del soldato riempie il sotterraneo, la gola del ragazzo viene di nuovo stretta al punto da strappargli uno strillo acuto, "simile a quello di un piccolo animale"²³, accezione che rientra nuovamente nel campo semantico della preda.

Il principio di soffocamento segna l'apice della terza parte del rito doloroso.²⁴ Le orecchie del ragazzo si riempiono di un rombo assordante e il sangue inizia a fluirgli dal naso. Finalmente la botola viene divelta e gli adulti si introducono nel sotterraneo, fermandosi ai piedi della scala, mentre di reazione il soldato arretra portando con sé il corpo indifeso di Rana.

La narrazione si fa sempre più carnale e in questa sequenza Ōe associa al dolore e alla violenza una componente erotica, accennata in precedenza, esplicitandola nelle parole del protagonista:

Il soldato negro mi strinse a sé con forza, urlando, [...] inginocchiandosi a terra. La mia schiena e le mie natiche aderivano al suo corpo sudato e appiccicoso e sentii che un flusso caldo come rabbia ci univa.²⁵

Il connubio di dolore e carica erotica diventa emblema di una lotta interiore del protagonista: è la battaglia di un giovane uomo che combatte con il proprio orgoglio e le proprie pulsioni, offuscate dal senso di abbandono e vittimismo connaturate all'adolescenza.

23 *Ibidem*

24 È interessante notare che WAKAMORI Tarō, porti come esempio di iniziazione dolorosa giapponese un rito del paese di Nishisonogigun, della regione di Nagasaki, il *shimekorosu* (絞め殺す, strangolare a morte), dove i ragazzi venivano sottoposti a soffocamento fino a che non svenivano. In "Initiation Rites and Young Men's Organizations" in Richard M. Dorson (ed.), *Studies in Japanese Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p.294

25 ŌE, *L'animale*, cit. p. 124

Nella disperata ricerca di affermazione del sé, cruciale nell'adolescenza, la dimensione corporea è importantissima e spesso l'unico modo accessibile a un giovane è quello di intervenire in modo violento e doloroso sul proprio corpo. In *La pelle e la traccia*, Le Breton indaga i rapporto del giovane d'oggi con il proprio corpo, che è “il campo di battaglia della sua identità in via di costituzione”²⁶. L'antropologo riconosce le modificazioni corporee e i fenomeni di auto-aggressione come il disperato tentativo dell'adolescente di confermare la propria esistenza, in cui il dolore gioca la parte cruciale di prezzo da pagare per sapere di *esserci*. È facile individuare i punti di contatto tra il moderno auto-rituale dei giovani sul proprio corpo e il primitivo rito di passaggio all'età adulta: entrambi avvengono attraverso il dolore, entrambi testano il corpo, entrambi demarcano la separazione del giovane dalla comunità e ne sottolineano l'individualità²⁷. Allo stesso modo il protagonista di *Animale d'allevamento* si trova a dover gestire il proprio corpo in un flusso destabilizzante di emozioni, in cui “étrangement, la honte, la rancune et la souffrance se distinguent mal du plaisir pur, de la jouissance sans retenue”²⁸. Il piacere di questo adolescente si cristallizza nella volontà di autodistruzione: egli si compiace della propria sodomizzazione, della sordida passività a quel male forte e potente che cerca di annullarlo, a cui sarebbe così facile e dolce abbandonarsi, tanto che al culmine dello stress psico-fisico piomba in uno stato di “completa insensibilità, quasi di gioia”²⁹.

Nelle parole del protagonista, Ōe sovrappone piacere sessuale, bestialità, vergogna e ostilità:

[...]come un gatto che viene inaspettatamente sorpreso nell'atto della copulazione, con vergogna misi a nudo la mia ostilità. Era un'ostilità verso gli adulti raggruppati ai piedi della scala a osservare in silenzio la mia umiliazione;

26 LE BRETON, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi, 2003, p. 24

27 Tuttavia Le Breton ci avverte del rischio di banalizzazione di questo percorso logico: “nelle nostre società formate da individui, infatti, anche nei casi in cui il corpo è chiamato in causa bisognerebbe parlare di riti intimi – riti di contrabbando, come li ho definiti – o meglio ancora di riti personali, privati. Bisogna insomma evitare il luogo comune di chi dice che un giovane coinvolto in comportamenti a rischio o che si infligge ripetutamente lesioni corporali vive 'una specie' di rito di passaggio”. *La pelle e la traccia*, cit., p.14

28 FOREST, *Légendes*, cit. p. 62

29 ŌE, *L'animale*, cit. p. 125

ostilità verso il soldato negro che stringeva le grosse mani intorno alla mia gola, affondandomi le unghie nella pelle delicata e facendomi sanguinare; ostilità verso tutto e tutti, che mi montava dentro mescolando ogni cosa.³⁰

Questa ostilità, lo stato d'animo più comune e straziante dell'adolescenza, è fomentata dal senso di incomprendimento, dovuto sia alla differenza di linguaggio di quello che credeva suo amico, sia al silenzio degli adulti che lo osservano tenendosi ancora a distanza.

Il silenzio, o meglio il non-dialogo, è anche una caratteristica del rito iniziatico rilevata da Pierre Clastres, infatti “gli iniziati devono restare silenziosi, quando sono sotto tortura”³¹, mentre gli officianti non parlano, o perché appartenenti alla sfera del sacro (sciamani, attori travestiti da demoni o divinità) o perché non ritengono l'iniziato degno di essere un loro interlocutore fino a che non abbia superato la prova. Qualora la comunità si rivolga ai giovani, non è mai un dialogo ma piuttosto un'elencazione di doveri e norme da accettare per entrare nel gruppo. Il giovane è obbligato a farne cieca accettazione, mancando spesso la spiegazione di tali norme e la possibilità di fare domande.

Nel rito profano che si svolge in *L'animale d'allevamento* gli abitanti del villaggio non dialogano mai con il protagonista e questo silenzio si protrae fino alla fine del rito, il suo apice, in cui il dolore non è più inflitto dall'elemento di alterità (il soldato) ma dalla comunità stessa.

d) Quarta parte del rito doloroso

Quella che, per tutto il tempo del racconto, Ōe ha presentato come una massa - il gruppo degli adulti - si disgrega nel momento in cui il padre di Rana, armato di accetta, si scaglia d'impeto sul soldato.

L'uomo, in quanto figura autoritaria del villaggio e padre dell'iniziato, è la persona più indicata per diventare l'officiante della quarta parte del rito doloroso. Per spiegare il

30 ŌE, *L'animale*, cit. p. 124

31 Pierre CLASTRES, *La Société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974, p.158, nella citazione di Le Breton, *Antropologia*, cit., p. 211

ruolo del padre nel rituale, possiamo riferirci a Le Breton, che illustra come nei riti di passaggio all'età adulta, siano sempre e solo i membri più anziani della comunità a infliggere violenza³², e a Wakamori Tarō, che attesta come in alcuni riti di passaggio giapponesi, seppur privi di connotazione dolorosa, il genitore abbia sempre un ruolo fondamentale.³³

Il padre, lungi dal voler infliggere violenza sul figlio, finisce per colpirlo accidentalmente poiché il soldato si fa scudo del braccio del ragazzo quando vede l'accetta sollevarsi in direzione della sua testa. Rana sente la sua mano e il cranio del soldato sfracellarsi contemporaneamente e il dolore bruciante è l'ultima cosa che avverte prima di cadere in un torpore di sofferenza.

L'animale indifeso viene infine colpito dal cacciatore, nel tentativo di uccidere la bestia più grande. Il campo semantico dei piccoli animali vulnerabili si chiude qui, inserendo nello stesso insieme delle donnole, dei conigli e degli uccelli cacciati dal padre, anche il figlio. D'ora in poi il ragazzo non si sentirà più preda e imparerà a vedersi con una immagine nuova.

Con questa azione violenta e frenetica si chiude la prima fase del rito di passaggio, detta di separazione. Il ragazzo, dopo aver superato l'ultima prova dolorosa, può finalmente uscire dal sotterraneo, ma non è ancora pronto per essere riammesso nella vita della comunità. Deve necessariamente prima sottostare a un periodo di liminalità, chiamato da Van Gennep anche margine, che rallenta il passaggio dell'iniziato dal suo stato precedente a quello successivo di adulto, aiutandolo ad ambientarsi ed impedendo che abusi sin da subito dello status ottenuto.

1.2 Margine

Il periodo di margine può avere durata più o meno lunga e, nel caso di Rana, equivale al tempo che intercorre tra l'aver ricevuto la ferita ed essersi ristabilito abbastanza da poter uscire di casa. Questo periodo di transizione può essere equiparato a un periodo di morte simbolica dell'iniziato, in cui egli non ha ruolo sociale e vive ancora separato

32 LE BRETON, *Antropologia*, cit., p. 214

33 WAKAMORI Tarō, "Initiation Rites", cit., p.292

dalla comunità, fino a che non sarà rinato sotto forma di nuovo individuo.³⁴ È il prolungamento dello stadio di morte sociale in cui entra il protagonista quando scende nel sotterraneo e si ritrova separato dalla vita comunitaria.

Nel racconto l'equivalente della morte simbolica è un coma febbrile, causatogli dal dolore e dall'infezione della ferita. Il ragazzo rimane confinato nel suo letto, senza mangiare, dormendo un sonno alternato da pochi attimi di veglia. La febbre dura per due giorni, durante i quali, viene davvero creduto morto dal fratellino.

In molti riti di iniziazione, il margine viene vissuto dall'iniziato in solitudine, a digiuno, spesso soggetto a lustrazioni. Abbandonato totalmente il corpo impuro, precedente al rito, egli rinascerà purificato. Allo stesso modo Rana dovrà guarire dalla sua ferita, che in quanto infetta rappresenta l'impuro, e solo allora potrà dirsi adulto.

La morte simbolica è anche una morte della coscienza, durante la quale l'iniziato non interagisce con nessuno. Il giovane Rana descrive questo stato di incoscienza come un involucro vischioso, una membrana appiccicosa, la placenta che ancora avvolge il capretto nato prematuro. Ōe attinge nuovamente al campo semantico dei piccoli animali vulnerabili, tuttavia stavolta sceglie un'immagine non di morte e caccia, ma di nascita, anche se prematura.

Il rimando metaforico al grembo materno, seppur animale, ci ricorda la totale assenza della figura della madre all'interno del racconto. Tale assenza è una componente documentata in alcuni riti di iniziazione, dove il bambino viene separato dalla madre sin da piccolo³⁵ per recidere del tutto, come si recide il cordone ombelicale, il legame infantile (si veda, nell'odierno, l'allontanamento dalla madre che avviene all'ingresso dell'asilo nido o della scuola materna).

Il secondo elemento che viene introdotto dalla metafora uterina è quello della caratteristica intrinseca di liminalità che vi è nel periodo di gestazione. Il grembo è un margine corporeo, all'interno del corpo della donna ma temporaneo, ad uso esclusivo di

34 Arnold VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1909, p. 65 "In certe cerimonie [...] il novizio viene considerato come morto, e morto, per così dire, rimane per tutta la durata del noviziato. Questo dura per un periodo più o meno lungo e consiste in un indebolimento fisico e mentale destinato, indubbiamente, a fargli perdere ogni ricordo della sua vita infantile."; p.66 "Là dove il novizio viene considerato come morto, lo si resuscita e gli si insegna a vivere, ma in modo del tutto diverso rispetto all'infanzia."

35 VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit. p. 65

un altro essere, il quale fino alla fine della gestazione non avrà connotazioni individuali. Il feto occupa una posizione di non-ancora-vita ma nemmeno di morte, ed è quindi il simbolo perfetto per rappresentare l'iniziato. Egli subisce quindi una morte simbolica che "réintègre l'individu dans l'espace inquiétant d'une matrice hors de laquelle il doit naitre à nouveau"³⁶.

Il capretto che viene al mondo non ancora completamente formato e deve lottare per sopravvivere, è come il giovane Rana che è stato sottoposto a un prematuro rito di passaggio e, per superarlo, deve uscire dalla sacca placentare del suo dolore e rinascere da questa morte simbolica.

Ōe dà prova di grande capacità espressiva e dipinge un quadro grottesco: associa la mano spappolata del ragazzo alla sagoma incompleta di un piccolo di capra e usa poi queste due immagini informi e pulsanti per descrivere la sfera emotiva del ragazzo.

L'essere senza forma per antonomasia, l'adolescente (che riceve appunto la *formazione* scolastica)³⁷, delinea i limiti della sua esistenza e della sua coscienza attraverso i limiti del proprio corpo, forzandoli e ridisegnandoli.

Come illustra Le Breton in *La pelle e la traccia*, è proprio attraverso il dolore che gli adolescenti marcano i confini del loro essere. Van Gennep nel 1909, riferendosi alle tribù da lui studiate, traeva una deduzione che si potrebbe ben adattare al comportamento dei giovani di oggi. Per l'antropologo la perforazione del lobo o del setto nasale, i tatuaggi, le scarificazioni e anche il tagliarsi i capelli in un certo modo, sono pratiche di ablazione, resezione e mutilazione, da cui "ne vien fuori un individuo mutilato dell'umanità comune attraverso un rito di separazione (di qui l'idea del tagliare, perforare ecc.) [separare quindi la carne] che, automaticamente, lo aggrega a un gruppo

36 FOREST, *Légendes*, cit. p. 34

37 Si veda l'inserimento del rito di iniziazione nel contesto della Inculturazione analizzata da Bernardo BERNARDI in *Uomo Cultura Società. Introduzione agli studi demo-etno-antropologici*, Milano, FrancoAngeli Editore, 1991. A p. 88 si legge che i riti di iniziazione "[i]n gran parte delle società illetterate costituivano un periodo sistematico di istruzione analogo al periodo scolastico delle società illetterate". Si può ritenere la attuale formazione scolastica come un moderno e prolungato rito di iniziazione, nonostante Bernardi ne sminuisca l'efficacia formativa a confronto delle iniziazioni rituali.

determinato e in modo tale che, poiché l'operazione lascia segni indelebili, l'aggregazione risulta definitiva.”³⁸

Allo stesso modo il protagonista di *Animale d'allevamento* sente che è il suo dolore fisico – le palpebre pesanti per la febbre, la gola riarsa, la mano bruciante – a dargli forma. Il carattere formativo della mutilazione è dato dal forte carattere doloroso, per Turner infatti la mutilazione è una prova di morte:

Il novizio muore per essere trasformato o trasmutato e attingere così a una qualità superiore di esistenza. Egli muore allo stato indifferenziato e amorfo dell'infanzia per rinascere alla mascolinità e alla individualità”³⁹.

La mutilazione è una componente quasi costante del rito di iniziazione poiché, contrariamente ad altri mezzi di differenziazione rituale (come li definisce Van Gennep), utilizzati nei riti di passaggio temporanei e ciclici⁴⁰, questa è definitiva e in quanto tale annulla completamente il rapporto che l'iniziato ha col passato. Un passato in cui il suo corpo era ancora integro e quindi un corpo *altro*, a cui rinunciare, da dimenticare. La mutilazione è quindi una “garanzia di memoria e una breccia per destabilizzare una personalità che appartiene ormai al passato”.⁴¹

Spesso la mutilazione non è precisa ed efficace, perché deve essere il più dolorosa possibile⁴² e nel caso del protagonista del racconto essa è anche informe: è uno spappolamento e non una recisione; è un ammasso gonfio e infetto, non una ablazione. Questa caratteristica contribuisce all'immaginario grottesco creato da Ōe, aumentando

38 Arnold VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1909, p. 63

39 Victor TURNER, *Three Symbols of Passage in Ndembu Circumcision Ritual*, (1967), citato da Martine SEGALÉN, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, il Mulino, 1998

40 Possiamo citare, tra i mezzi temporanei di differenziazione, l'indossare un determinato abito, le pitture corporali, il taglio dei capelli. Tra quelli definitivi, invece, vengono riconosciute le scarificazioni, i tatuaggi, l'avulsione dei denti, le mutilazioni in generale e la circoncisione e l'escissione del clitoride in particolare.

41 LE BRETON, *Antropologia*, cit., p.215

42 CLASTRES documenta: “Coloro che presiedono all'iniziazione hanno cura che la sofferenza raggiunga l'apice. Un coltello di bambù basterebbe ampiamente, presso i Guayaki, per tagliare la pelle degli iniziati. Ma non sarebbe sufficientemente doloroso. Bisogna quindi utilizzare una pietra, tagliente ma non troppo, una pietra che invece di tagliare strappi.” Citato da LE BRETON, *Antropologia*, cit., p.215

l'aspetto liminale e indefinito del corpo del protagonista, oltre ad accrescerne il valore doloroso.

Grottesca è anche la contemporaneità dell'imputridirsi della ferita del ragazzo e del decomporsi del cadavere del soldato nero. A causa del divieto della prefettura di cremarlo, esso è stato trasportato in una miniera abbandonata fuori dal villaggio, ma l'odore pestilenziale si spande in tutta la vallata.

Il ragazzo, svegliatosi dal sonno profondo, "irresistibile come la morte"⁴³, a cui si era abbandonato, percepisce l'odore sgradevole di decomposizione penetrare dalla finestra, come un "grido silenzioso di quel cadavere, che si dilatava senza fine e si estendeva sopra le nostre teste e intorno ai nostri corpi come un brutto sogno"⁴⁴. Tuttavia il pensiero della morte del soldato, che era una volta suo amico, non gli mette tristezza, suggerendoci che egli si trova già in uno stato di cinismo e disillusione tipiche dell'età adulta.

I due personaggi *altri*, che non sottostavano alle categorie e alle norme del villaggio, anche dopo il rito continuano a occupare lo stesso stato di ambiguità. Utilizzando la categoria di margine, *limen*, introdotto da Turner (che indica una condizione sociale e non solo la sequenza rituale di Van Gennep), possiamo dire che, sia il soldato sia il ragazzo, vivano nella condizione di liminalità. Uno in quanto cadavere che non può essere cremato, obbligato a decomporsi, che non appartiene più al mondo dei vivi, ma nel quale è obbligato a permanere, corrompendolo. L'altro in quanto iniziato nel suo periodo di margine, in cui attraverso il simbolo della morte rituale è equiparato a un cadavere e, in quanto tale, esula dalle leggi della società, fino alla sua reintegrazione.⁴⁵

La parte del corpo mutilata, o anche solo la cicatrice indelebile della ferita, è equivalente a un sacrificio. Si immola una parte del proprio corpo in cambio di qualcosa, nel caso del rito sacro in onore della divinità. Secondo Rivière è proprio questa la caratteristica

43 ŌE, *L'animale*, cit. p. 126

44 *Ibidem*

45 Sullo stato sociale dei noviziati si veda Van Gennep: "Per tutta la durata del noviziato i legami consueti, economici o giuridici che siano, vengono modificati, talvolta persino troncati. I novizi sono al di fuori della società e la società nulla può su di essi, e tanto meno può estendere i suoi poteri per il fatto che essi sono costitutivamente sacri e santi, e pertanto intoccabili e pericolosi, proprio come lo sarebbero delle divinità" in *I riti di passaggio*, cit., p.98

comune di tutti i riti di iniziazione: “la negoziazione con un'alterità – dio o potere sociale – dalla quale si tenta di ottenere dei vantaggi attraverso un contro-dono”.⁴⁶ Se definiamo come sacrificio la ferita di Rana, intendiamo che la sua mano è stata immolata come prezzo da pagare per diventare adulto, come propone Philippe Forest:

c'est a condition seulement de consentir à la mutilation de son corps, sacrifier de sa chair, que l'individu peut accéder au monde supérieur où se révèle à lui quelque chose qui mérite le nom de vérité. Il faut l'abandon atroce d'un membre, d'un organe.⁴⁷

Il sacrificio ha inoltre nel racconto un valore sociale-comunitario: il protagonista ha sacrificato la sua mano per liberare il villaggio dalla minaccia del soldato e della guerra che esso rappresentava, collaborando a estirpare dal villaggio l'alterità e a riportarlo a quella integrità, che invece il suo corpo non ha più.

Il prezzo da pagare però è troppo caro per il protagonista, che non riesce ad accettare di essere stato offeso proprio da coloro che avrebbero dovuto essere i suoi *alleati*. Al risveglio non vuole nessuno degli adulti al suo capezzale: “Tutti gli adulti, mio padre compreso, mi erano insopportabili. Adulti che mi si scagliavano contro a denti scoperti e l'accetta in mano, strani imprevedibili, nauseanti.”⁴⁸ Egli prova un rifiuto totale e tutte le volte che egli vede un adulto ne ha nausea e prova paura, li percepisce come dei mostri assolutamente inumani, che abbiano subito la trasformazione durante il suo coma. Ōe crea un apparente paradosso in cui ribalta i registri del rito di passaggio all'età adulta: il ragazzo che avrebbe dovuto subire la trasformazione da bambino in adulto, invece di percepire al suo risveglio la sua mutazione, riscontra quella degli adulti. Non solo sono mutati, sono anche diventati mostri, inumani: non sono più da lui riconosciuti come della sua stessa razza. È l'esatto contrario di quello che accade alla fine di molti riti di iniziazione, in cui coloro che hanno officiato al rito impersonando l'alterità, (attori travestiti da divinità o demoni) si tolgono le maschere e si palesano come esseri umani.

46 RIVIÈRE, *Introduzione*, cit. p.154

47 FOREST, *Légendes*, cit., p.34

48 ŌE, *L'animale*, cit. p. 125

Così facendo rendendo possibile all'iniziato la comprensione e la partecipazione del rito ed eliminano del tutto gli elementi di alterità nel gruppo, per ricrearne l'omogeneità che include ora anche il nuovo arrivato.⁴⁹

Per il protagonista del racconto invece le decisioni, la violenza, la sete di sangue e di guerra e, in generale, le azioni degli adulti sono incomprensibili e ne generano un distacco totale. Egli non li riconosce più come umani, mentre uno dei cardini del rito di iniziazione sarebbe proprio identificarsi con loro.

Il paradosso è appunto cristallizzato nell'immagine dell'alterità mostruosa del gruppo degli adulti, che dovrebbe essere invece un'unità a cui ambire, in cui integrarsi e riconoscersi pari agli appartenenti.

Tuttavia l'efficacia del rito non è minata poiché, fallisce sì nell'integrare Rana all'interno del gruppo degli adulti, ma funziona nel farlo diventare *un adulto, un individuo*, che si differenzia dalla massa compatta, perché mantiene il proprio carattere, la propria sensibilità, il forte orgoglio, forgiato dall'esperienza dolorosa.

1.3 Reintegrazione

Il protagonista si trova ancora all'interno del suo spazio di margine, la stanza in cui è stato ricoverato, quando sente le grida giocose dei bambini provenire dall'esterno. Guardando fuori aveva visto solo i mostri-adulti e ne aveva provato paura, era caduto nello sconforto e si era abbandonato al pianto. Sentendo la voce dei bambini però subisce come l'influsso di un richiamo e reggendosi "sulle gambe tremanti, come dopo una lunga malattia"⁵⁰, si dirige verso quelle grida. Nonostante la ferita non sia ancora sanata, egli si ritiene uscito dalla malattia, forse a causa dello svanire della febbre, ma forse anche solo per aver preso quella decisione di uscire. Il tornare nel villaggio, nelle zone comuni, è l'attestazione della fine del periodo di transizione e l'inizio della reintegrazione.

49 VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit. p. 68, dove si legge, nella descrizione di un rito degli Zuni dell'Arizona " i quattro che impersonano le divinità si tolgono la maschera e il novizio riconosce in essi degli uomini", una sequenza citata anche da Turner e Segalen.

50 ÔE, *L'animale*, cit. p. 126

Nel racconto *Ōe* inserisce a questo punto una delle immagini pastorali più efficaci dell'opera, seconda solo alla scena del bagno alla fonte dei bambini col soldato nero. Quando Rana raggiunge i bambini, li trova su un pendio erboso, che a turno scivolano giù dalla discesa usando come slittino la coda dell'aeroplano americano precipitato. Sono vivaci e allegri, come se nessuna disgrazia si fosse mai abbattuta sulla valle, sono "giovani bestie" con nel corpo tanta voglia di vivere scoppiettante "come la polvere da fuoco prima di una magia"⁵¹. Sul sottofondo di questo convivio gioioso, due elementi di morte: l'olezzo del cadavere del soldato in putrefazione e il rumore dei colpi di martello degli adulti che costruiscono una palizzata per tenere i cani selvatici fuori dalla miniera abbandonata.

La sequenza di reintegrazione presente nel racconto ha numerose caratteristiche tipiche riscontrate nei riti di iniziazione, come appunto l'uscita dalla solitudine, il ritorno agli spazi comuni e l'atmosfera di festosità del gruppo a cui l'iniziato si ricongiunge. A queste possiamo aggiungere l'atmosfera bucolica dei giochi nella natura delle "giovani bestie" e quel sentore di morte che aleggia sulla scena. Questo perché secondo Martine Segalen anche il contatto con la natura e con la morte sono caratteristiche del momento di reintegrazione dei riti africani:

Le iniziazioni tradizionali assumono una valenza cosmica [...], che ingloba il rapporto contrasto-complementarità fra le opposte realtà boscaglia/villaggio ed esseri viventi/defunti. Così i giovani celebrano l'alleanza con i morti e con la natura⁵².

Il protagonista si ricongiunge allora alla natura, alla boscaglia, raggiungendo i bambini e allontanandosi dall'opposto, il villaggio, che gli è ormai odioso.

Il punto di contatto con la morte è invece più forte per Rana perché egli porta su di sé la chiara traccia della morte, unico tra i bambini ad essere stato toccato dalla disgrazia. Il suo amico Labbroleporino gli si avvicina e lo schernisce, dicendogli che la sua mano puzza, ma il giovane si difende adducendo subito che non è lui a mandare cattivo odore

51 *ŌE, L'animale*, cit. p. 127

52 Martine SEGALÉN, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, il Mulino, 1998, p.55

ma “il negro”. Rana cerca di porre un chiaro segno di demarcazione tra lui, il suo corpo corrotto e infetto e il cadavere che manda olezzo da tutta la valle, comportandosi come se qualcosa di più profondo dell'odore non li accomunasse. Non può però sottrarsi a quella verità, che lega lui e il corpo del soldato e che definisce alleanza, con il termine che usa la Segalen, è forse eccessivo. Si tratta piuttosto di un tacito consenso, una presa di coscienza arresa, che fa percepire al protagonista tutto il peso del rito di passaggio a cui è stato sottoposto (ci sarà più avanti tuttavia un momento più esemplare di alleanza con la morte).

È proprio in questo momento che il protagonista realizza ciò che gli è successo:

Il pensiero di non essere più un bambino mi riempì come una rivelazione. Le lotte a sangue con Labbroleporino, la caccia agli uccelli nelle notti di luna, i giochi con la slitta, i cuccioli di cani selvatici, queste cose erano per bambini. Quel genere di legami con il mondo non aveva più niente a che fare con me⁵³

La rivelazione che appare al protagonista è il senso di cambiamento, la novità, la trasformazione. Percepisce chiaramente un punto di non ritorno, definitivo come la mutilazione che ha subito. Comincia a dare un senso all'esperienza provata e, anche se inconsapevolmente, attribuisce un significato al suo dolore. Si rende conto che la disgrazia che lo ha investito non ha avuto alcuno effetto sugli altri bambini, nessuna reazione negli adulti, solo per lui è cambiato tutto. Solo l'iniziato cambia il suo stato durante il rito di passaggio, per il resto della comunità non c'è equivalente.

Gli effetti dell'iniziazione sono di ordine psicologico e di ordine strutturale. Il giovane che esce dall'iniziazione porta impresso nell'animo il senso di dignità che lo separa ormai dai ragazzi e il suo comportamento riflette questa coscienza quasi fosse veramente un uomo nuovo.⁵⁴

53 ŌE, *L'animale*, cit. p. 128

54 Bernardo BERNARDI, *Uomo Cultura Società. Introduzione agli studi demo-etno-antropologici*, Milano, FrancoAngeli Editore, 1991, p. 89-90

Il senso di dignità di cui parla Bernardi è quello che fa realizzare a Rana di non potersi più unire ai bambini nei loro giochi, di aver perso la loro spensieratezza. L'elenco dei giochi che fa Ōe è un'immagine struggente dell'infanzia (probabilmente anche dell'infanzia di Ōe stesso), è il ricordo del protagonista di com'era solo qualche giorno prima, all'inizio del racconto. Ora invece sono cose "per bambini" e Rana non è più un bambino.

Appena dopo questa presa di coscienza compare sulla scena Shoki, un altro individuo che vive nella liminalità del villaggio e che si muove nell'intercapedine tra il mondo degli adulti e quello dei bambini. Egli infatti vive in città ma si spinge spesso fino al villaggio per portare i messaggi. Shoki (書記) infatti significa scrivano, segretario, nonostante il protagonista ci spieghi che svolge anche altre mansioni. Questo ruolo di messaggero, a metà tra villaggio e città, e il suo corpo mutilato, ne fanno un *diverso*, ma anche un *adulto diverso*, staccato dalla massa.

Shoki sin dall'inizio del racconto compare spesso tra i bambini, nei momenti in cui, come questo, gli adulti lavorano. Abbiamo la chiara sensazione che nutra una sincera amicizia per Rana, ma questo non gli risparmia l'essere trattato da lui con freddezza, quando gli si avvicina sul pendio erboso: per il ragazzo egli assomiglia troppo agli adulti, anche se non ne avverte la mostruosità.

Shoki è l'unico adulto che parla al protagonista di quello che è successo, lo fa in un dialogo, cercando e offrendo comprensione, parlando "gravemente, come se parlasse ad un adulto"⁵⁵. Questo personaggio ambiguo, nella sua liminalità, ci ricorda il ruolo che potrebbe avere uno sciamano o un mago, per la sua visione distaccata dei meccanismi del villaggio e per le informazioni che egli porta dalla città. Shoki si esprime nelle uniche parole di saggezza che vengano da un uomo in questo racconto: "La guerra è una cosa orribile quando arriva a spapolare le dita di un bambino"⁵⁶.

Si concretizza poi quell'ulteriore esperienza di alleanza con la morte a cui si accennava prima. Shoki decide di imitare i bambini e scendere con la slitta, ma si schianta contro una delle pietre nascoste tra l'erba. Quando Rana lo raggiunge lo trova già morto ma

55 ŌE, *L'animale*, cit. p. 128

56 *Ibidem*

sorridente, in un trapasso completamente rischiarato dalla gioiosità di quell'ultimo momento. Ecco che muore l'unico adulto, oltre il soldato americano, a cui il protagonista sia stato amico: egli stringe definitivamente quella alleanza con la morte e col suo significato: "Mi ero rapidamente abituato alle morti improvvise e alle espressioni dei morti, a volte tristi a volte sorridenti, così come erano abituati gli adulti del villaggio"⁵⁷. Il volto triste a cui si riferisce il ragazzo è quello di una donna di cui aveva visto la cremazione, di cui parla all'inizio del racconto. Di quel volto triste aveva avuto paura ma ora egli è cresciuto, ha superato tutte le prove del suo rito di passaggio. Non teme più il vuoto che lascia la morte, avendo provato sulla propria pelle sia la sua morte simbolica, sia quelle reali del soldato e di Shoki. Ora ha sancito un'alleanza all'insegna della rassegnazione e si è abituato, così come gli adulti. Ecco che egli si assimila al gruppo, entra nell'unità, trovando quell'elemento in comune.

Ci si abitua a vedere il dolore, ci si abitua alla morte e alla violenza. Crescendo avviene una perdita dell'innocenza che ci autorizza a non avere più né paura, né ribrezzo, né rimorso.

Per dirlo con le parole di Susan Sontag:

Chi continua a essere sorpreso dall'esistenza della perversità, chi è disilluso (o addirittura incredulo) di fronte alle prove delle crudeltà raccapriccianti che a mani nude gli uomini sono capaci di commettere ai danni di altri esseri umani, non ha raggiunto la maturità morale o psicologica. Dopo una certa età nessuno ha diritto a questo genere di innocenza o di superficialità, a questo grado di ignoranza, o di amnesia.⁵⁸

Risiede forse proprio qui il grande cambiamento del divenire adulti: a una certa età sopraggiunge la rassegnazione alla perdita, l'accettazione della morte e della crudeltà.

57 ŌE, *L'animale*, cit. p. 130

58 Susan SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003. Tra l'autrice e Ōe Kenzaburō c'è stata una interessante corrispondenza basata sulla reciproca stima intellettuale, cfr. Susan SONTAG e ŌE Kenzaburō, *La nobile tradizione del dissenso (An exchange of letters)* tr. Paolo Dilonardo, Milano, Archinto, 2005

2. Malattia e autolesionismo, la ricerca del dolore, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime (Mizukara waga namida wo nugui tamau hi)*

L'opera, edita nel 1971, viene comunemente citata tra le opere a tema politico di Ōe Kenzaburō. Insieme alle precedenti *Warera no jidai* (われらの時代, lett. "La nostra epoca", 1959), *Seventeen* (セブンティーン, *Sebuntin*, 1961) e il seguito *Morte di un giovane militante* (政治少年死す, *Seiji Shōnen Shisu*, 1961)¹, *Il giorno in cui lui asciugherà le mie lacrime* (みずから我が涙をぬぐいたまう日, *Mizukara waga namida wo nugui tamau hi*, 1971) è una delle opere in cui l'elemento politico non può essere ignorato. Come ci fa notare tuttavia Yasuko Claremont, solo un terzo del racconto, la parte finale, è intrisa di satira politica, mentre gli altri due terzi sono occupati dal sovrapporsi degli atteggiamenti psicologici dei membri estraniati di una famiglia².

Le opere di Ōe che trattano della famiglia sono spesso incentrate sui difficili rapporti tra un figlio e i genitori, che si tratti di un padre assente o di una madre anaffettiva³. Altre ci narrano le avventure di fratelli uniti da legami che vanno dall'affetto puro all'ambiguo contrasto⁴. Il tema familiare più noto dello scrittore rimane tuttavia quello del rapporto tra un giovane uomo e il suo bambino handicappato. Sono tutti pattern ispirati alla vita personale dell'autore, che gli fornisce lo stimolo per veicolare la sua narrativa.

Volendo indagare il carattere autobiografico delle opere che parlano di una figura del padre problematica, dobbiamo ricordare che Ōe perse il padre a nove anni. Anche se non ci è dato sapere se il loro rapporto avesse un carattere complesso e drammatico come quello dei suoi personaggi, possiamo dedurre che Ōe abbia sopperito all'assenza

1 Pubblicati entrambi in Italia nel volume dal titolo *Il figlio dell'imperatore*, trad. it. di Michela Morresi, Venezia, Marsilio, 1997

2 Yasuko CLAREMONT, *The Novels of Ōe Kenzaburō*, London and New York, Taylor Francis Routledge, 2008, p. 49, "[...]fully two-thirds of the novella is taken up with intersecting psychological attitudes and only one-third, chiefly at the close, with political satire, and that the structure of an estranged family forms an excellent 'schematic diagram' for Ōe to present existential issues by means of interpersonal conflict within the family."

3 Come le opere che prenderemo in analisi in questo e nel prossimo capitolo.

4 Si veda i fratellini di *L'animale d'allevamento* e *Memushiri Kouchi*. In *Il grido silenzioso (Man'en Gannen no futtoboru)*, 1967) invece troviamo narrato l'ambiguo rapporto tra fratelli.

del padre con una prolifica immaginazione, che lo ha portato a sondare i confini più problematici dei rapporti, non solo col padre, ma coi genitori in generale.

L'opera in analisi, *Il giorno in cui lui asciugherà le mie lacrime* (d'ora in poi *Il giorno in cui*), insieme a *Chichiyo, anata wa doko he ikunoka* (父よ、あなたはどこへ行くのか, lett. "Padre, dove state andando?", 1968) e *Warera no kyōki wo ikinobiru michi wo oshieyo* (われらの狂気を生き延びる道を教えよ, *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, 1969) compone una trilogia ipotetica in cui viene affrontato il tema del rapporto col padre. Di questa ipotetica trilogia Michiko Wilson ha analizzato lo stile ciclico con cui Ōe tende a riproporre personaggi, eventi, trame. Troviamo infatti che gli stessi personaggi di *Il giorno in cui* potrebbero essere quelli di cui si parla in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*. In *Il giorno in cui* il protagonista ha come progetto il dettare i propri ricordi, per trasmettere al mondo "una storia contemporanea", la testimonianza di un'epoca, quegli "happy days" che ha vissuto col padre. Egli li chiama giorni felici perché non può non ricordare con gioia il breve periodo della propria infanzia (proprio come l'autore) che ha vissuto col padre, idolatrato e venerato. Il padre è una figura politica ambigua (la stessa che compare in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*), di cui il lettore apprende mano a mano gli obiettivi terroristici ispirati all'ultra-nazionalismo (da cui la tinta di denuncia politica dell'opera).

Avendo delineato i principali elementi con cui si tende a caratterizzare quest'opera, quello politico e quello del rapporto padre-figlio, rimangono da sondare altri aspetti che finiscono per essere offuscati dalla grandezza del progetto narrativo complessivo di Ōe. L'opera ha come protagonista un individuo impegnato in un costante dialogo con il dolore, consumato dalla malattia, segnato dalle esperienze traumatiche dell'infanzia e dalle tendenze autolesioniste dell'adolescenza. Di questo dolore possiamo indagare in primo luogo il significato, variabile che l'essere umano di volta in volta gli attribuisce. Troppo difficile da affrontare nella sua concretezza, il dolore infatti viene comunemente investito di attributi che ci aiutano a contestualizzarlo, superarlo, descriverlo e accettarlo. In secondo luogo possiamo analizzare il simbolo doloroso come un efficace strumento narrativo, che si inserisce con fluidità nella complessa opera di Ōe.

Il giorno in cui inizia con un episodio allucinatorio e disturbante. Per il luogo stesso in cui il racconto si svolge, il reparto oncologico di un ospedale, il lettore viene subito accolto da un senso di inquietudine. Il protagonista, che scopriamo poi affetto da un cancro al fegato, viene “attaccato” da un individuo nel cuore della notte. Il gesto che potrebbe apparire a prima vista pericoloso e pauroso, a causa della reazione del protagonista e delle connotazioni particolari dell'assalitore, si delinea invece come delirante e comico. In primo luogo perché il paziente è impegnato in una operazione alquanto buffa: usa un apparecchio per la depilazione e traffica attorno alle sue narici “quasi volesse renderle lisce come quelle di una scimmia”⁵. In secondo luogo per l'aspetto assurdo dell'assalitore, che di contro all'aspetto glabro che intuiamo del protagonista, è invece un essere dal viso rotondo ricoperto di peli, “come un Dharma barbuto”⁶. Viene subito descritto come un pazzo, forse fuggito dal reparto neurologico dello stesso ospedale, ma il dialogo che avviene tra i due, fa nascere i primi forti dubbi sulla sanità mentale di entrambi. Quando il “Dharma barbuto” si siede ai piedi del letto del malato e gli chiede, urlando e sbavando: “Perdio, tu cosa sei? Cosa sei? *Cosa sei?*”⁷, veniamo spiazzati, oltre che dall'azione, dal contenuto della domanda, che vuole per risposta una *cosa* e non, come sarebbe normale, il nome di una persona.

Il protagonista ne è spaventato e reagisce in modo convulso, gettando la macchinetta rotante verso l'aggressore, in un gesto di difesa che finisce per procurargli invece dolore, poiché tra le lame e il rotore erano rimasti incastrati ancora alcuni dei suoi peli. La presunta arma raggiunge l'assalitore in volto e vi lascia una traccia arabescata dove ne ha tagliato i peli, sul contorno del viso barbuto. Il paziente non è disorientato quanto noi dal tenore della domanda, infatti, seppur spaventato, risponde in modo coerente e immediato: “Sono il *cancro*, il *cancro*, sono il *cancro al fegato in persona!*”⁸. Della defamiliarizzazione di cui Ōe fa uso durante tutto il romanzo, abbiamo qui il primo esempio: l'individuo non è un individuo, è una malattia, è il dolore, è diventato la cosa

5 ŌE Kenzaburō, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime* (*Mizukara waga namida wo nuguu tamau hi*, 1972), in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992

6 *Ibidem*

7 *Ibidem*

8 *Ibidem*

che ha corrotto il suo corpo. Per rimarcare la sua affermazione egli si apre il kimono e mostra i tessuti alterati dal tumore, il petto segnato da “cordoni tumefatti a guisa di ragno”⁹. Da questo gesto capiamo subito che il protagonista non è una malato di cancro qualunque. Il suo assalitore ci suggerisce quello che invece potrebbe essere, rispondendogli: “Mi dispiace! Non sapevo che lei fosse pazzo!”¹⁰ e scomparendo poi nel nulla. Il lettore deve a questo punto decidere se prendere per vero quello che il protagonista dice o se, in quanto pazzo, dubitare di ogni sua minima affermazione. Egli stesso, notando che l'assalitore aveva qualcosa in comune con *quell'uomo* (ano hito あの 人)¹¹, si domanda se tutto ciò sia veramente accaduto:

“Il fatto è che ancora non è chiaro se quel Dharma barbuto sia davvero apparso oppure se sia stato una concretizzazione dal passato del suo conscio-inconscio desideroso di farne l'unico mondo reale possibile”¹².

Crede alle parole del protagonista è reso ancor più difficile dalla scissione tra narratore e personaggio: il romanzo non è in prima persona, ma è costellato dalla narrazione autobiografica di “lui/egli” (kare 彼) che tuttavia parla di sé stesso in terza persona, di nuovo “lui/egli”. Si serve di questo espediente per aumentare l'attendibilità dei fatti, nell'atto di dettare la vicenda autobiografica (che chiama “una storia contemporanea”) al personaggio che viene chiamato “esecutrice testamentaria”. Questa donna viene connotata solo dal suo ruolo, a tratti di segretaria, a tratti di infermiera, di moglie: solo il sesso femminile la contraddistingue, senza che ne sia mai fatto il nome. In tutto il

9 *Ibidem*. È inoltre interessante notare, e poi ricordare, la metafora che viene utilizzata nell'opera per il cancro. Ōe ne parla come di un ragno, le cui zampe ci ricordano appunto quelle del cancro, ovvero il granchio, metafora storica della malattia, che ne ha determinato poi il nome, per la somiglianza dell'animale con la formazione che assume la degenerazione cellulare nel caso dei tumori esterni e superficiali. Susan SONTAG fa una accurata analisi del cancro e delle sue metafore in *Illness as Metaphor*, 1978, edito in Italia all'interno di *Malattia come metafora (Aids e cancro)*, Torino, Einaudi, 1979. La parola cancro invece in giapponese non ha rimandi al mondo animale, infatti nel carattere di cancro, 癌 gan, troviamo solo i significati di malattia e di “duro”, caratteristica che si riferisce all'indurirsi dei tessuti degenerati.

10 *Ibidem*

11 Quell'uomo, あの 人, indica il padre del protagonista, denominazione usata dal figlio in tono reverenziale, dalla madre in tono dispregiativo.

12 *Ibidem*, p. 8

romanzo, in realtà, non compare mai nessun nome di persona¹³. Questo personaggio, in quanto interlocutore del protagonista, è il destinatario immediato della deposizione, ma ha anche un ruolo attivo e si inserisce nella narrazione, rompendo il flusso narrativo di “lui” per fare commenti, chiedere conferme e spesso, mettere in dubbio le sue affermazioni.

Prima di tutto quindi Ōe instilla nel lettore l'idea che “egli” non sia sano di mente e che le persone intorno a lui lo assecondino nella sua mitomania, ma mantenendone un distacco, atteggiamento che è quindi consigliato anche al lettore. Nel procedere della narrazione veniamo portati a credere che il malato non sia veramente affetto da un cancro mortale, quando la esecutrice testamentaria lo contraddice, dicendogli che ha solo una cirrosi epatica. Trovandosi in un ospedale siamo indotti a pensare che sia effettivamente malato, tuttavia se non si tratta di un cancro, come sostiene lui, o di una cirrosi epatica, come suggerisce l'esecutrice testamentaria, possiamo comunque ipotizzare che si tratti di una malattia mentale. Più volte viene detto che egli si trova nel reparto neurologico e non in quello oncologico, quindi sarebbe logico dedurre che nel ricoverare il paziente sia stata data la precedenza al suo squilibrio mentale e che, solo in secondo luogo, sia in cura per una “grave forma di cirrosi epatica come gli era stato oggettivamente riconosciuto”¹⁴.

Ai fini dell'analisi dell'uso del simbolo del dolore in questo romanzo tuttavia non è importante che egli *soffra* di cancro o che egli *pensi di soffrire* di cancro. Al di là dalla realtà effettiva, che evidentemente nemmeno Ōe ritiene che ci sia utile sapere, riscontriamo che egli assume un atteggiamento psicotico nei confronti della malattia e del suo stato doloroso. Questo atteggiamento psicotico diventa la chiave di lettura con cui analizzare tutta la vicenda dell'opera, sia quella che si svolge nel tempo della narrazione, sia quella che viene ricordata come “una storia contemporanea”.

Solo dopo che abbiamo accettato la possibilità che il narratore non solo non sia

13 Si tratta di un altro impiego della tecnica della defamiliarizzazione, come segnala la Claremont: “All the characters are depersonalized. Characterization is stripped away, leaving only attitudes, contending voices. Identity is by sex, function or relationship”, CLAREMONT, *The Novels*, cit. p.43

14 ŌE, *Il giorno in cui*, cit., p.10

attendibile, ma sia probabilmente anche pazzo, possiamo utilizzare la chiave di lettura degli eventi che ci viene fornita da $\bar{O}e$.

2.1 Attraverso il dolore. Nel dolore.

La ricerca di un significato *attraverso* il dolore e la ricerca di significato *nel* dolore, sono due processi opposti ma molto simili. Nel primo caso un individuo affetto da isteria o nevrosi, può generare uno stato doloroso per esteriorizzare “una sofferenza radicata nell'alchimia dell'inconscio”¹⁵, come la chiama Le Breton. Il nevristenico concretizza una sofferenza che risiede in realtà nel suo animo, gli dà una forma affinché possa essere percepita anche da terzi. “La conversione isterica del dolore si manifesta in una richiesta ostinata di riconoscimento e di amore”¹⁶, è una disperata ricerca di attenzione, non a uso solamente dell'isterico, ma che viene sperimentata anche dal malato funzionale, che “a sua insaputa [...] punta sul carattere invalidante del dolore e sul rispetto che circonda tutte le persone che ne sono colpite”¹⁷. Negli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer si parla appunto del processo isterico di conversione in dolore come di una “simbolizzazione” e si individua come fattore scatenante del dolore fisico “qualche cosa che avrebbe potuto e avrebbe dovuto dare origine a un dolore morale”¹⁸.

La ricerca di significato *nel* dolore è invece ciò che accade normalmente quando noi esseri umani soffriamo. Il dolore è talmente vuoto e incomprensibile che la nostra mente non riesce a metabolizzarlo senza attribuirvi un senso, si tende quindi a psicologizzarlo, come spiega Susan Sontag, perché ciò

sembra permettere un controllo di esperienze ed eventi (come le malattie gravi) che di fatto sono poco o niente controllabili. L'interpretazione psicologica erode la “realtà” della malattia. Tale realtà ha bisogno di una spiegazione. (Significa realmente ciò che è o è un simbolo di qualcosa o deve essere interpretata)¹⁹.

15 LE BRETON, *Antropologia*, cit., p.45

16 *Ibidem*

17 *Ibidem* p. 44

18 Citato da LE BRETON in *Antropologia*, cit., p.46

19 SONTAG, *Malattia*, cit., p.54

Per chi non ha il conforto della religione la ricerca del significato nel dolore diventa una operazione piuttosto ardua, che finisce comunque per sollevare questioni spirituali e morali. Nell'idea di dolore è infatti insita quella di punizione, motivata da una mancanza morale. Nell'affrontare il dolore insensato che ci affligge è quindi paradossalmente più sopportabile pensare che “ce lo siamo meritato” e che soffrire e sopportare sarà servito almeno a purificarci ed espiarci di una colpa precedente. Vedremo poi che il senso di colpa e l'idea di punizione avranno un forte ruolo nell'attribuzione di senso in quest'opera.

In *Il giorno in cui* non è chiaro se il protagonista cerchi di attribuire un nuovo significato alla sua vita *attraverso* il dolore o se, corroso dalla malattia, cerchi un significato *nel* dolore. Tuttavia visto il quadro psicologico del malato, suggeritoci da Ōe, sarebbe limitato e superficiale pensare che il suo atteggiamento sia una reazione puntuale all'insorgere casuale di una malattia come una cirrosi epatica.

Partiamo quindi dal presupposto che Ōe ci voglia sfidare, con quest'opera di non facile lettura, ad affrontare le complesse psicosi di un uomo che, nella malattia, ha trovato l'espedito per concretizzare il suo male e che ha fatto del dolore il simbolo con cui mostrarlo al mondo.

2.2 La ricerca solitaria del dolore

Riferendosi alle sue prime opere Ōe ha dichiarato: ‘Il compito che mi sono imposto è stato quello di concentrarmi sul tema del confinamento tra mura come una delle principali caratteristiche dell'esistenza’.²⁰ Yasuko Claremont ha individuato nei suoi studi le numerose declinazioni di questo tema, dal più concreto al più astratto, che lei definisce “psychological confinement”²¹. I personaggi di Ōe non sono mai esseri sociali, vivono sempre in una sorta di isolamento, vengono descritti chiusi, reclusi, confinati. Sono il ritratto di un'epoca, della generazione di uomini del dopo-guerra che hanno

20 ŌE, *Shisha no ogori* (死者の奢り, lett. Il lusso dei morti, edito in Italia col titolo *L'orgoglio dei morti*), Tokyo, Bungei Shunjūsha, 1958, p.302

21 CLAREMONT, *The Novels*, cit., p. 25 e altrove nel testo

perso il senso di comunità: non hanno chiaro il loro ruolo sociale e tendono ad isolarsi. Paradigma di questo tipo di uomo è certamente l'uomo-scatoia di Abe Kōbō, contemporaneo e amico di Ōe. Il protagonista di *Il giorno in cui* non è chiuso in una scatola di cartone ma possiamo ugualmente parlare di una doppia reclusione: “His confinement in the hospital ward exactly parallels his inner confinement²²”. Non pago del senso di isolamento che la stanza di ospedale e la permanenza a letto gli impongono, fa tutto il possibile per isolarsi ulteriormente. Egli indossa degli occhiali subacquei le cui lenti sono state ricoperte da uno strato di carta cellophanata verde scuro, la cui visibilità è quindi totalmente compromessa. Si pone quindi nella condizione di non vedere e rinuncia a percepire il mondo circostante, calando nel suo “inner confinement”. Le persone che gli sono affianco non sono degne della sua attenzione, “avendo smesso di considerare coloro che vivono il tempo presente come persone esistenti nel suo stesso mondo”²³. Egli si sente in una situazione senza via d'uscita e ne fa anche esperienza diretta quando, nel tragitto dal letto al bagno, disorientato dal dolore e dall'assenza di visibilità, finisce contro una parete che non aveva previsto. Bloccato davanti al muro, incapace di reagire e di vedere (quindi comprendere) l'ostacolo nella sua interezza, ne prova un senso di imprigionamento che gli fa percepire “per la prima volta nella sua vita tutta la concretezza della morte”²⁴. La scatola di cartone in cui decide di rinchiudersi il nostro protagonista, per dirlo con la poetica di Abe Kōbō, è la malattia, sono le quattro pareti del dolore. Lo stato doloroso infatti è equivalente alla solitudine più totale, perché nel dolore non si può essere compresi dagli altri e, senza comprensione, si è inevitabilmente soli. Il dolore riempie ogni attimo dell'esistenza, si fa sentire così forte che offusca tutto quello che non è il proprio corpo sofferente.

Le quattro pareti del dolore isolano il protagonista e lo pongono in un nuovo rapporto col mondo, in cui lui ha deciso di non esistere più, di essere solo l'ospite della sua malattia e il narratore della “storia contemporanea”. Ecco perché alla domanda dell'intruso risponde “Sono il cancro”: egli ha deciso di non essere più un uomo, un essere sociale, ma di diventare l'ospite del male che cresce dentro di lui “come malto in

22 CLAREMONT, *The Novels*, cit., p. 47

23 ŌE, *Il giorno in cui*, cit., p.8

24 *Ibidem* p.14

fermentazione”, un'entità mossa da un vigore più forte della sua vita stessa.

Egli ha attribuito un significato totalmente positivo alla sua malattia, vuole che si spanda per tutto il suo corpo, ambisce alla metastasi e alla metamorfosi del proprio corpo. Si culla nel pensiero del progressivo mutamento cellulare e trae giovamento della sensazione di proliferazione e vitalità che questo parassita cancerogeno gli trasmette. Indugia addirittura nell'immaginare la decomposizione dei tessuti che avverrà alla sua morte, l'attività e il fermento delle sue viscere: un'immagine grottesca e trionfante.

Di contro le persone che lo circondano lo smentiscono e gli ricordano che non ha un cancro *grazie* al quale morirà, ma una semplice cirrosi, una malattia curabile, che non gli donerà nessuna morte gloriosa. Da un lato una morte felice, dall'altro un'angosciosa convalescenza. Da un lato un suicidio rituale, un sacrificio, un'immolazione come quella del padre; dall'altro la fredda accettazione della malattia e del dolore ad essa connaturato, privo di significato. La reazione del malato è allora quella di scegliere il male più denso di significato, egli *vuole* avere il cancro: “Il fatto è che io non ho alcuna intenzione di liberarmi del cancro, perché è proprio il cancro che ho espressamente voluto”²⁵.

Percepriamo chiaramente che egli ridisegna sé stesso facendo del cancro i suoi stessi confini individuali. Il suo fegato corrotto è la sua persona, egli è un “uomo-cancro”²⁶. La malattia muove sempre un attentato all'individualità: si inserisce nella quotidianità della salute e sconvolge l'esistenza. Le relazioni sociali e la percezione di sé stessi cambia, si sovverte la propria scala di valori e irrimediabilmente il dolore occupa tutto lo spazio della nostra vita. Il malato diventa la propria malattia, non è più un uomo, una madre, uno studente, è solo un malato, un corpo dolorante.

25 ŌE, *Il giorno in cui*, cit., p.22

26 *Ibidem*

2.3 La metamorfosi del dolore

Il protagonista di *Il giorno in cui* tuttavia, non solo perde la sua identità perché minacciato dal dolore e dalla malattia che lo invade dall'interno, ma anche perché egli *vuole* diventare qualcos'altro. Egli altera il suo corpo, sia nel concreto che nell'astratto, per assomigliare di più a *quell'uomo*. Indossa gli occhiali subacquei che sono, insieme alla macchinetta rotante che usa all'inizio del racconto, l'unica eredità del padre. Materializza mentalmente all'interno del suo corpo un tumore, proprio come nel corpo di suo padre aveva proliferato un cancro alla vescica. Sovrapponendo l'immagine di suo padre alla propria, egli carica di significato il cancro, che distruggerà il suo corpo come aveva distrutto quello di *quell'uomo*. Accoglie con gioia la possibilità della malattia per fare di sé stesso la vittima sacrificale di un rito che, sovvertendo il normale flusso del tempo, lo riporterà a quegli *happy days*. I giorni felici della sua infanzia non sono altro che il breve periodo che ha vissuto col padre. Tuttavia, dalla descrizione che egli ce ne fa, non sono per nulla l'immagine che il lettore si potrebbe fare di una infanzia allietata da un affettuoso rapporto col genitore. Al contrario l'immagine di *quell'uomo* è distaccata, autoritaria, egoista, a tratti odiosa. I critici e gli studiosi di Ōe sono concordi nell'individuare nella figura del padre, il rimando esplicito al padre della nazione giapponese, l'Imperatore. Il rapporto di quell'uomo verso il protagonista è allora quello severo e distaccato di un monarca verso il suo suddito, da cui pretende obbedienza e fedeltà. Per essere fedele a questo legame egli si sente allora in dovere di sacrificare la propria vita, ora che la malattia la minaccia, per cambiare quel passato, per tornare a quei giorni felici e dargli un nuovo valore.

Cancro, sacrificio, identificazione e sovvertimento temporale lo porteranno a correggere quel passato inetto che ha adombrato tutta la sua vita. La vergogna per non aver preso parte attiva al folle gesto nazionalista, unico sopravvissuto a quella operazione suicida, lo ha tormentato per tutta l'adolescenza, inducendolo più volte a tentare il suicidio. Il cancro e il dolore sono l'espiazione per la colpa di non aver preso parte all'atto terroristico del padre. È il modo per riscattarsi dell'inefficienza che provava quando alla scuola elementare gli veniva chiesto se si sarebbe aperto il ventre per il suo imperatore. Egli rispondeva di sì, ma nei suoi incubi era ben conscio di non essere per nulla in grado

di commettere un atto del genere. Nella delirante ricerca di morte, la possibilità di un cancro fatale diventa allora un'immagine gioiosa agli occhi del protagonista. Egli finalmente, non attraverso l'onta del suicidio ma attraverso un rito sacrificale, potrà cancellare tutta l'ignominia che la vigliaccheria di allora ha gettato sulla sua vita, "faisant de son cancer supposé l'arme d'une glorieuse mort choisie"²⁷.

2.4 L'erotizzazione del dolore

Nella materializzazione del cancro si inserisce la bramosia della sofferenza, una particolare erotizzazione del dolore che, come sostiene Le Breton, è solita di individui che "mostrano un'inclinazione per il dolore e lo cercano come un cibo raffinato, come una riserva inesauribile di piacere"²⁸. Che li si voglia chiamare pain-prone-patients, ipocondriaci o masochisti, essi attribuiscono al dolore un simbolo di piacere, denso di correlazioni con altri scompensi emotivi e psichici, come il nostro protagonista. In questo dolore "trovano la compensazione per una condotta di vita passata o presente, per un comportamento di cui si sentono colpevoli, o rivivono un'esperienza dell'età infantile segnata da una felicità tormentata"²⁹. Gli *happy days* del protagonista indicano chiaramente quella "felicità tormentata" vissuta nell'infanzia.

Il modo in cui *Ōe* ci presenta i momenti dolorosi del malato sono contrastanti: a volte ci dice che egli soffre moltissimo, per il "morso bavoso dello spettro del cancro"³⁰, altre volte invece ci dice che egli al minimo dolore chiede e riceve un'iniezione di morfina. Dopo la quale non percepisce più il minimo dolore e può diventare un uomo felice, cadendo in un sonno che lo porta più vicino a quegli *happy days*.

Scopriamo quindi che il momento in cui si sente maggiormente felice non è quando non ha dolore, ma quando questo gli viene risparmiato dalla morfina che, agendo anche sulla sua coscienza, lo trasporta in una condizione di distacco dal corpo e dalla realtà. Proprio dopo una di queste iniezioni troviamo uno degli episodi che meglio delineano il

27 FOREST, *Légendes*, cit., p.82

28 LE BRETON, *Antropologia*, cit., p.50

29 *Ibidem*

30 Si noti qui il riferimento all'appellativo che Nietzsche dava al suo dolore, chiamandolo "cane", "quel cane del mio dolore".

nostro protagonista. Al risveglio egli si mette a guardare una fotografia ritagliata da un libro di Bataille. È questa una fotografia, proprio grazie alla pubblicazione che ne fa Bataille nel suo *Le lacrime di Eros*, orrendamente celebre. Orrendamente perché viene da lui stesso descritta come la fotografia più angosciosa tra quelle da lui conosciute. Scattata in Cina nel 1905, raffigura la messa a morte dell'assassino di un principe mongolo, per mezzo del supplizio dei cento pezzi. Questa pratica consisteva nello smembrare viva la vittima in più parti, dopo averla indotta in una trance narcotica, probabilmente da oppio. Quello che Bataille ammira di questa fotografia, al punto da tenerne una copia sulla sua scrivania, è la sensazione contrastante che gli ispira. Egli è diviso tra una mortificazione dei sentimenti data dalla crudeltà delle immagini e un senso di liberazione, di accesso incondizionato a una conoscenza erotica proibita.³¹ Teorico dell'erotismo, Bataille non poteva non sondare il campo oscuro che, attingendo al macabro e alla violenza, sfocia nell'erotico³². Bataille osserva l'espressione di estasi che pervade il viso della vittima, in parte certamente dovuta ai narcotici ma identica a quella religiosa. Egli viene colpito dalla rivelazione che i perfetti opposti, l'estasi divina e l'orrore estremo, sono in realtà la stessa cosa. Sacrificio religioso, estasi e dolore si amalgamano in quello che Bataille chiama *erotismo religioso*. Il protagonista di *Il giorno in cui* ne percepisce altrettanto chiaramente il valore erotico della fotografia, individuando nel volto del giovane cinese dolore e piacere intrecciati, in una tragicità pura.

Questa tragicità ha per lui un valore erotico ancora più intenso di quello delle stampe erotiche *shunga*. Nonostante non individui lo stesso paragone religioso di Bataille, "lui" sente di potersi mettere in correlazione con la vittima del supplizio e infatti si affretta a ricercare anche nel suo viso riflesso nello specchio quell'intreccio di dolore e piacere dell'estasi. Se Bataille vede nel supplizio dei cento pezzi l'equivalente di un sacrificio

31 Susan SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003. Ōe e la Sontag, che nutrono l'uno per l'altra rispetto e amicizia intellettuale, non potevano non essere entrambi influenzati da Bataille. Così Ōe fa di questa fotografia una metafora, mentre la Sontag la analizza nel suo libro sul tema della fotografia che ritrae guerra e dolore.

32 "[...]solo una digressione interminabile ha permesso di accedere all'istante in cui evidentemente gli opposti sembrano legati, in cui l'orrore religioso, dato, come sapevamo, nel sacrificio, si lega all'abisso dell'erotismo, agli ultimi singulti che solo l'erotismo illumina." Georges BATAILLE, *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 1961, p.223

religioso, il personaggio di Ōe vi vede una rappresentazione di sé stesso: quella estasi è la felicità degli *happy days*, quel supplizio è il suo dolore, quello stato di trance da oppio è la sua dose di morfina, quel sacrificio è il cancro di cui egli ha deciso di morire, immolandosi alla causa per cui *quell'uomo* era morto.

La pulsione sessuale, che viene comunemente ritenuta assente nei malati di cancro, nel caso del nostro protagonista è in continuo fervore. Nelle opere di Ōe la componente sessuale ha sempre una grande importanza, costituisce metafora politica e generazionale, è usata come stimolo per scuotere il lettore e la critica. Il sesso, associato agli immaginari grotteschi creati da Ōe, diventa un elemento disturbante e non è mai quello che sembra. Quello che invece esplicitamente sesso non è, può essere denso di carica erotica e pulsioni sessuali. È questo il caso di *Il giorno in cui* dove, senza che ci sia una vera scena di sesso, veniamo travolti da un erotismo macabro e disturbante, legato saldamente alla idea di malattia e corruzione del corpo. Egli infatti, col progredire della malattia, sente anche “un inaspettato mondo sessuale” che sgorga direttamente dal cancro esplodere dentro di sé. Il processo di erotizzazione del dolore passa attraverso i tessuti resi ipersensibili dal cancro che hanno “trasformato il suo corpo in una sorta di vagina in calore” ed egli si sente “in uno stato di inturgidimento e irrorazione continui, come un anemone di mare lasciato libero di contorcere e agitare i tentacoli nell'acqua”³³. L'inturgidimento rimanda ai tessuti cancerogeni che si induriscono, mentre l'irrorazione può essere ricondotta al gonfiore che si manifesta nel corpo del malato di cancro al fegato quando i liquidi vengono trattenuti. Le reazioni del corpo malato diventano per il protagonista reazioni di un corpo sessuale, un corpo totalmente nuovo, fatto di metastasi e neoplasie, che ha subito anche una metamorfosi di genere. Egli infatti si è femminizzato, come se l'arrendersi alla malattia e farsi dominare dall'entità estranea che è il cancro fosse una prerogativa femminile.

Il suo fegato corrotto, pullulante di energia vitale, diventa un organismo a sé, un anemone di mare, adatto all'atmosfera da fondale marino che “lui” ha ricreato indossando i suoi occhiali subacquei. L'anemone di mare, dalla forma e i colori

33 ŌE, *Il giorno in cui*, cit., p.12

voluttuosi, ricorda il sesso femminile ma muove i suoi tentacoli proprio come il ragno del cancro muove le sue zampe.

Ōe regala una nuova sessualità al suo personaggio, che per i trentacinque anni della sua vita è vissuto da represso e che solo ora, liberato delle costrizioni di questo mondo dalla prospettiva della morte, si lascia andare alla “speranza di nuovi sviluppi sessuali”³⁴. Questi sviluppi però hanno la sola connotazione onanistica del sesso, di un piacere solitario e autoreferenziale. Come sostiene Forest egli “s'immobilise dans une posture masturbatoire qui fait son désespoir et son délice”³⁵.

Il tema dell'auto-erotismo è centrale in un'altra opera di Ōe, dal tema politico, a cui abbiamo accennato prima: *Seventeen*, scritta nel 1961. Entrambe le opere vedono giovani uomini che vivono la loro dimensione sessuale in solitudine, ponendo un'eccessiva attenzione al proprio corpo, come il nostro protagonista ascolta attentamente il dolore e le alterazioni che avvengono dentro di sé. L'aspetto politico che mette in relazione le due opere è il culto dell'Imperatore, un amore viscerale e sproporzionato, che porta il giovane di *Seventeen* ad avere persino un orgasmo pensando alla gloriosa immagine del sole del Giappone e del suo figlio divino. In *Il giorno in cui* tuttavia si inserisce un nuovo tema, è quello ispirato alla morte di Mishima Yukio, avvenuta il 25 Novembre del 1970. Lo scrittore, contemporaneo di Ōe, è probabilmente la figura politicamente e culturalmente più in antitesi con il nostro autore. Suicidatosi facendo *seppuku*, come sacrificio in onore dell'Imperatore e del Grande Giappone, Mishima viene palesemente deriso da Ōe in *Il giorno in cui*, attraverso l'immagine del protagonista.

Forest trova un richiamo al suicidio di Mishima anche nella scena che cristallizza il macabro auto-erotismo presente in *Il giorno in cui*. In un dialogo tra il protagonista e l'esecutrice testamentaria infatti Ōe ci propone l'immagine erotica più adatta al protagonista, una “grottesca forma di masturbazione”: quella di un bastone infilato nell'anemone di mare del suo corpo, “trasformato in una vagina in calore”³⁶ dal cancro al

34 *Ibidem*

35 FOREST, *Légendes*, cit., p.84

36 ŌE, *Il giorno in cui*, cit., p.12

fegato. Forest associa questa immagine di auto-penetrazione a quella del seppuku: “Ce fantasme d'auto-pénétration met à nu la charge sexuelle véritable du seppuku rêvé par Mishima”³⁷. La spada che si inserisce e squarcia il ventre del suicida rituale è allora il mezzo portatore di un piacere sublime, come il bastone che penetra l'anemone di mare del corpo cancerogeno. La spada è il simbolo di una ricerca di gloria superiore nella morte, una morte eroica ed erotica.³⁸ Il bastone è il suo surrogato degradato, che invece di donare il piacere e l'estasi di una morte sublimata nell'eroismo, porta solo un piacere perverso al corpo trasformato in “una vagina in calore” del nostro protagonista.³⁹ Per Ōe il suicidio è un gesto auto-referenziale come la masturbazione, *darsi la morte* equivale a *darsi piacere*, è un dialogo solitario con il proprio corpo, che esclude il resto del mondo.

2.5 L'assenza di dolore: l'autolesionismo

Nell'insieme di comportamenti auto-referenziali, non possiamo non includere anche l'auto-aggressione, il *darsi dolore*.

In uno dei rari dialoghi tra dottore e paziente presenti in *Il giorno in cui*, “egli” viene interrogato su come mai il suo corpo sia coperto da cicatrici, la maggior parte delle quali sembra auto-inflitta. Egli non ne reca spiegazione, ma osservando il suo corpo allo specchio si compiace dei segni del dolore che rimangono sulla sua carne. Il dolore auto-inflitto è un'altra categoria di rapporto col dolore, generato da atteggiamenti psicotici. A differenza del nevrotico, l'autolesionista non agisce a livello del subconscio, ma nel pieno della sua volontà. Quella che si infligge è una ferita reale, tangibile, quasi sempre sanguinante. Il dolore che ricerca è un dolore direttamente collegato ai confini della sua pelle, del visibile. Agire sulla pelle, sul corpo, incidere, tagliare, purificare è quello che vorrebbe fosse fatto, non solo al suo tessuto epiteliale ma anche al suo tessuto sociale. Se il corpo umano è in tutto e per tutto simbolo e rappresentazione del corpo sociale,

37 FOREST, *Légendes*, cit., p.84

38 “Mishima held that there was ‘a dark side’ in the Japanese psyche exemplified by the symbol of the sword, which the West would never understand.” Yasuko CLAREMONT, *The Novels* cit., p.45

39 In questa sequenza possiamo riscontrare le caratteristiche di quella che al tempo dell'uscita dell'opera veniva chiamata “estetica della sgradevolezza” (醜悪の美, *shūaku no bi*): descrizioni a colori vividi, erotismo esplicito, scene che fanno piombare il lettore in un misto di inquietudine, disgusto e voyeurismo.

allora la pelle, membrana che separa un individuo dall'altro, è il complesso sistema di rapporti sociali e legami. Quando l'autolesionista si infligge dolore egli vorrebbe in realtà agire sul suo ruolo, sulla sua identità, sulla percezione che gli altri hanno di sé e sulla percezione di sé stessi tra gli altri. Quando si incide la carne "l'individuo infrange la sacralità sociale del corpo"⁴⁰, agisce in modo tale da discostarsi dal comportamento che viene ritenuto accettabile per la comunità. Crea disgusto, per il naturale ribrezzo e shock generato dal sangue, ma ancor di più per l'impossibilità degli altri di far fronte a una situazione del genere. Se rompe la struttura di compensazione tra individuo e società (la pelle) creando una falla nel sistema corpo, egli lede l'integrità del sistema sociale. Così facendo, critica quella realtà che lo ha portato a diventare autolesionista.

In *La pelle e la traccia*, Le Breton effettua una accurata analisi dell'autolesionismo, fornendoci le basi per poter indagare un'altra sfaccettatura del complesso bagaglio psicologico del protagonista di *Il giorno in cui*.

Riguardo alla presenza delle cicatrici sul corpo del protagonista, non ci è dato sapere come egli se le sia fatte o quale valore personale esse abbiano. Egli ci dice solo che alcune risalgono al periodo della sua infanzia precedente al periodo vissuto col padre ma che "la maggior parte erano cicatrici prodottesi dopo la dissoluzione di quei *giorni felici*"⁴¹. Egli, nonostante il periodo della narrazione non rientri in quegli *happy days* di cui si è imposto la dettatura, sente il bisogno di fare una lunga digressione risalente al suo primo anno di liceo, in piena adolescenza.

Non ci deve sorprendere che il suo battesimo auto-aggressivo avvenga durante l'adolescenza: sappiamo infatti che la maggior parte dei fenomeni di autolesionismo si manifesta proprio in quell'età, in cui il corpo si trasforma e non viene più percepito in modo univoco. Per renderlo *chiaro* a sé stesso allora l'adolescente vi opera, lo modifica, lo taglia. Il gesto che incide la pelle, provocando una spaccatura su una superficie compatta, manifesta un problema più profondo: una spaccatura dell'intimo. I soggetti autolesionisti in età adolescenziale, anche quando mettono a repentaglio crudamente l'integrità del proprio corpo, non sono mai alla ricerca della morte⁴²; al contrario cercano

40 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p.8

41 OE, *Il giorno in cui*, cit., p.22,23

42 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p.8: "Una persona che si pratica dei tagli sul corpo [...] è lungi dal

di affermare disperatamente la realtà della propria esistenza. Le lesioni corporali “sono ferite che creano l'identità, tentativi di accedere al sé più profondo disfandosi del peggio”⁴³, perché quando nell'animo vi è qualcosa di inquieto e insuperabile, farlo uscire attraverso la pelle sembra la soluzione più logica. Quello che sgorga dalla ferita insieme al sangue è il *male di vivere* dell'adolescenza, in un gesto di purificazione che attraverso il dolore non genera sofferenza ma dà sollievo.

L'episodio di auto-aggressione presente in *Il giorno in cui* inizia come un episodio di violenza normale: il protagonista, isolato dai compagni di scuola perché povero, diventa vittima di bullismo. Viene sottoposto a una punizione, per la sua totale assenza di integrazione nella scuola e per lo stato di diversità causato dall'indigenza. Colpito ripetutamente alla testa, decide improvvisamente di abbandonare la completa passività che lo sta schiacciando e ribellarsi. Non lo fa rispondendo alla violenza, non aggredisce i suoi assalitori, decide di agire su sé stesso. Avendo sotto mano un falcetto per la tosatura dell'erba, decide di farne la sua arma. Davanti allo stupore del capobanda dei bulli, invece di ferire, si ferisce. Conficca la lama nella sua mano sinistra, tra il pollice e l'indice, provocandosi una seria lesione. Il valore doloroso di quest'atto è però inaspettato: egli non soffre, anzi prova “una gioia profonda”⁴⁴. Questa gioia è il senso di sollievo che tutti i soggetti autolesionisti ricercano nel ferirsi. Non è da confondersi con il piacere che scaturisce dal dolore in un soggetto masochista, che cerca di raggiungere il piacere sessuale attraverso il dolore fisico. Nel caso dell'autolesionismo invece il dolore è privato di significato: non è il mezzo per la gioia, è solo l'effetto collaterale dell'incidere la propria carne. Se è vero che dolore fisico e sofferenza sono due elementi indivisibili, l'intensità con cui vengono percepiti non è uguale in tutti i casi. Le Breton spiega infatti che:

Nel caso della [...]malattia, in particolare, la sofferenza supera il dolore: in altre parole siamo davanti ad un'avversità che squassa l'individuo, senza lasciargli alcun margine di scelta. Al contrario, in tutte le circostanze che l'individuo è in

mettere in pericolo la propria esistenza”

43 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p.10

44 ÔE, *Il giorno in cui*, cit., p.25

grado di controllare, la sofferenza è insignificante e dà modo di sperimentare situazioni limite.”⁴⁵

Dire che “la sofferenza è insignificante” equivale a dire che anche se c'è dolore fisico, la sofferenza morale è priva di significato. Il senso viene quindi attribuito all'atto stesso di infliggersi dolore, non alla percezione della sofferenza.

Come già accennato in precedenza, il dolore per essere superato viene sempre caricato di un significato, così la “sofferenza è modulata dalla significazione assunta dal dolore”⁴⁶, altrimenti sarebbe appunto un'avversità insormontabile, come nel caso della malattia. Quello che avviene nell'autolesionismo invece è la sottrazione di significato al dolore mentre l'atto stesso di recare la ferita è caricata di tutto il senso. Spostando il fulcro di significato dal dolore all'atto, l'intensità con cui si dovrebbe provare la sofferenza della lacerazione della carne è modulata dalla privazione di valore che ne opera la mente. Se la sofferenza non ha bisogno di essere accompagnata da una ricerca di significato è perché tutto il valore simbolico viene assolto dal gesto e dalla pelle, che diventa la “superficie di iscrizione del senso”.⁴⁷ La ferita causa al protagonista una forte emorragia che tuttavia lo lascia impassibile perché la pelle, depositaria del senso, assorbe e annulla lo stimolo doloroso. Uno stato di apatia temporanea si sostituisce al dolore fisico: all'esterno egli sanguina e la sua carne è rovinata, disordinata, ma nel suo interno si va via via formando un ordine che organizza il suo tumulto emotivo in “uno strato limpido galleggiante sulla superficie della coscienza e uno strato torbido sedimentato sul fondo, eppure distintamente separato dal subconscio”⁴⁸. È questo l'effetto che ogni autolesionista spera di ottenere ferendosi: un temporaneo oblio dal mondo, un senso di ordine interno, la completezza di un dolore privo di sofferenza, che annulla la sofferenza della quotidianità. L'ordine che si crea nella mente del protagonista è un nuovo sistema di demarcazione, separa il sé dolorante dall'esterno doloroso.

L'autolesionista attraverso la ferita stringe un patto con sé stesso, stabilisce i propri limiti e disegna uno schema emotivo, fatto dai segni incisi sulla sua pelle. Questo schema è

45 *Ibidem* p.29

46 *Ibidem* p.29

47 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p.27

48 ÔE, *Il giorno in cui*, cit., p.25

l'espedito per sopravvivere alla sofferenza della propria vita, che potrà rinnovare e ricordare ogni volta che vorrà cercandolo tra le sue cicatrici, perché se è vero che la pelle è

“[una] frontiera che protegge dalle aggressioni provenienti dall'esterno o dalle tensioni interiori, il suo ruolo è soprattutto far sì che l'individuo 'senta' i limiti di senso che l'autorizzano a percepirsi come essere guidato dalla propria esistenza – e non creatura vulnerabile e in preda del caos”.⁴⁹

Con un sistema tangibile per combattere il caos che lo pervade, l'adolescente incline all'autolesionismo, come il nostro protagonista, può tentare di *esistere*.

Il momento in cui all'interno del protagonista di *Il giorno in cui* si instaura il nuovo ordine, è quando si effettua la scissione tra il dolore fisico (lo strato limpido) e la sofferenza emotiva (lo strato torbido). Egli viene pervaso da quella che può, agli occhi dei bulli, sembrare calma ma che in realtà è “lo stato di inebetimento nel quale si trova chi tenta freneticamente di recuperare la propria coscienza nelle più violente rivoluzioni”⁵⁰.

La rivoluzione che avviene nel ragazzo è una improvvisa presa di coscienza della propria identità, è la rivoluzione dell'adolescenza, che passa attraverso una ferita sanguinante e un dolore che vale la pena sopportare per ciò che mette in gioco. Nella rivoluzione c'è anche una rivelazione, perché attraverso “quel sangue fatto scorrere dal falcetto - quasi un rimedio da medicina medievale europea - ” egli acquisisce una lucidità, una “chiara e pratica presa di coscienza”⁵¹ che gli fa apprendere un nuovo sistema di forze, un discorso che può usare per sopravvivere in quel mondo di sofferenza da cui è schiacciato. Da quel giorno in poi infatti nessuno avrà più il coraggio di attaccarlo, perché attraverso il suo gesto incomprensibile ha tracciato una linea di demarcazione tra sé e gli altri⁵². Una linea

49 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p. 25

50 *Ibidem*

51 *Ibidem*

52 Il gesto che compie il protagonista si iscrive perfettamente in quello che viene descritto da Le Breton come l'auto-aggressione maschile, diversa da quella femminile (più frequente) che si consuma invece nel privato. Negli adolescenti maschi infatti l'episodio autolesionista è di norma compiuto in pubblico,

profonda e chiara come la sua ferita, che rimane incisa nella sua pelle ma soprattutto nella memoria di chi lo circonda. Quei giovani delinquenti sono infatti costretti a riconoscerlo come pericoloso e intrattabile, un *diverso* che non si può piegare. Diverso e distante a tal punto da non poter essere né messo in discussione né minacciato, così “la sua noncuranza per le ferite corporali e il desiderio di procurarsene con le sue stesse mani gli avevano per la prima volta garantito una libertà del tutto personale”⁵³. Allo stesso modo tutta la scuola comincia a indicarlo come “un individuo violento come una bestia”: è questo il “passaporto di violenza”⁵⁴ con cui si garantirà la sopravvivenza nella società e sulla base del quale costruirà la sua identità.

L'idea di raggiungimento di identità nell'adolescenza attraverso le ferite auto-inflitte non è di immediata comprensione. Essendo il corpo un simbolo di integrità e, minacciando le incisioni questa integrità, l'identità dovrebbe uscirne mutilata. Al contrario chi “si taglia”, attraverso questi gesti raggiunge una completezza che riempie totalmente il vuoto esistenziale che li tira verso il baratro della sofferenza. Quel vuoto, nel caso del nostro protagonista, è la sua “interiorità più calda e nera”⁵⁵, da cui nasce l'istinto di ferirsi. Egli ottiene un senso di libertà: la libertà di essere, di esistere in quanto individuo. Avere un proprio senso di identità vuol dire riconoscere in sé stessi una costante che ci fa sovrapporre l'io del passato con quello del presente; vuol dire poter sempre ricondurre l'immagine di sé a qualcosa che non cambia nel tempo⁵⁶.

Per quanto riguarda il nostro protagonista, la costante che lo fa identificare con sé stesso, è il legame con *quell'uomo* e con quegli *happy days*. Anche durante questo episodio di violenza scolastica infatti avviene un chiaro spostamento emotivo verso l'immagine sublimata dal padre:

tra pari, come esternazione del proprio disagio, che viene però subito riequilibrato socialmente da quella che viene presa come una prova di forza, di virilità. È interessante notare che l'elemento pubblico, quello virile e quello di prova siano presenti anche nei riti di iniziazione di cui abbiamo parlato precedentemente.

53 *Ibidem*, p.23

54 *Ibidem*, p.26

55 OE, *Il giorno in cui*, cit., p.25

56 Nel percorso di ricerca di identità ci sono infatti anche esperienze come guardare le proprie vecchie foto e cercare nei genitori lineamenti e comportamenti affini ai propri; in poche parole cercare un corpo a cui sovrapporre l'immagine del proprio e così identificarli/identificarsi.

[...] affondando in una immota atmosfera di sogno, al limite massimo della tensione, si rivolse a quell'uomo, gridandogli con un tono di voce tanto alto da poter essere percepito soltanto da un orecchio canino, *Bevi questo sangue, è per te!* e si ritrovò ancora in piena estate, armato di baionetta, ad aspettare con i disertori sulla strada lungo il fossato che conduceva alla città e alla banca, la fronte sudicia bagnata dello stesso sudore di allora.

Egli attraverso il sacrificio della propria carne ritorna a quegli *happy days*, si ritrova sovrapposto temporalmente a sé stesso (“lo stesso sudore di allora”) e si identifica. Possiamo parlare di sacrificio perché queste lesioni del corpo anche per Le Breton “sono una forma di sacrificio: l'individuo accetta di separarsi da una parte di sé per salvare la totalità della propria esistenza”⁵⁷. Il ragazzo si ferisce non solo per salvarsi dalla violenza dei bulli, offre anche il suo stesso gesto per ritrovare l'identità con il sé stesso di quegli *happy days*.

Attraverso la ferita egli compie un rito sacrificale, versa il suo sangue affinché *quell'uomo* lo beva, si immola per far tornare indietro il tempo, per offrire la sua carne alla causa del padre. Qui è esplicito di nuovo il riferimento al mito imperiale: il sangue che versa il ragazzo consacrando a *quell'uomo*, è lo stesso sangue che Mishima versa per la nazione e per il suo Imperatore⁵⁸.

Questo rito sacrificale autolesionista è in misura embrionale il sacrificio che il nostro protagonista vuole officiare nel presente votando il proprio corpo al cancro. Allo stesso modo spera di effettuare la sovrapposizione temporale, il ritorno agli *happy days*; ambisce a effettuare, ora più in grande, il rito in cui potrà offrire di nuovo il suo sangue a *quell'uomo* e all'Imperatore. Ambisce a ritrovare il senso di identità, sovrapponendo stavolta l'immagine di suo padre alla propria, usando il cancro come costante identitaria. Durante la sua inchiesta Le Breton rileva che le “lesioni corporali [...] traducono una

57 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p.10

58 Tracciando una linea di continuità tra rito di iniziazione, auto-aggressione maschile e *seppuku* potremmo erroneamente avanzare l'ipotesi di identità di questi elementi. Riconosciamo tuttavia con chiarezza i diversi esiti che queste tre prove hanno: una di ingresso nella società, una di espressione di disagio, l'ultima di ordalia attraverso la morte. Hanno tuttavia innegabilmente degli elementi in comune (come la connotazione di rito) che Ōe sfrutta per trasmettere un'aura di sacralità (sacrificio).

massa di significazioni che sole sono in grado di chiarire la storia dell'individuo, le circostanze che precedono l'atto".⁵⁹ Come a dire che se il nostro protagonista si è espresso in un episodio di autolesionismo, le cause dell'atto sono da ricercarsi nella sua storia personale: in una infanzia privata dell'affetto della madre e segnata dall'assenza del padre. Quei *giorni felici*, nonostante il valore positivo che il protagonista gli attribuisce, non sono paragonabili a una infanzia felice vissuta nel calore e nell'atmosfera rassicurante di una famiglia. Le *significazioni* a cui allude Le Breton sono diverse per ogni soggetto autolesionista, ma in linea di massima scaturiscono da scompensi affettivi e relazionali, sconfitte e senso di solitudine. Il nostro protagonista ha potuto sperimentare tutti questi stati depressivi nella sua breve vita, fino a che non arriva al gesto di violenza del suo primo anno di liceo.

Attraverso questo gesto denso di significato possiamo interpretare la storia del protagonista: veniamo improvvisamente messi davanti alla figura di un bambino bisognoso d'aiuto, che in solitudine ha arrancato fino all'adolescenza. Egli finisce per liberarsi di questa sofferenza nella violenza auto-inflitta, di cui negli anni potrà riguardare le cicatrici su quella pelle che è "memoria vivente delle carenze legate all'infanzia e degli avvenimenti dolorosi vissuti dall'individuo"⁶⁰.

Dal punto di vista narrativo si offusca così l'immagine del malato nel letto d'ospedale, dalla personalità ambigua e scontrosa, mentre il lettore viene progressivamente portato ad affezionarsi alla figura di questo outsider poco più che adolescente. La caratterizzazione del personaggio si fa più profonda e, se da un lato la sua figura diventa più difficile da accettare, ci appaiono nuove sfaccettature che ci aiutano a delinearne il carattere. Ōe ci fornisce gli estremi per poter compatire il suo personaggio, per poter capire i suoi gesti disperati e gli atteggiamenti psicotici. Questa compassione è la stessa che lo scrittore prova per i giovani della sua generazione⁶¹: li critica e li incolpa di essere

59 LE BRETON, *La pelle e la traccia*, cit., p. 11

60 *Ibidem*, p.27

61 Si veda altre opere dell'autore come ad esempio *Warera no jidai* (われらの時代, lett. "La nostra epoca" 1959,) dove i giovani personaggi assumono comportamenti totalmente auto-distruttivi. È poi facile confrontare questi giovani alla deriva con i protagonisti di opere di autori giapponesi della generazione successiva, come nel caso di *Un blu quasi trasparente* (Kagirinaku tōmei ni chikai burū, 限りなく透明に近いブルー, 1976) di Murakami Ryū, dove troviamo non solo personaggi in un continuo

vuoti, apolitici, privi di ideali (le stesse cose che, in modo diverso e con diverso esito, criticava anche Mishima) ma nei suoi libri ci mette sempre davanti al loro vuoto esistenziale, un'assenza di senso, tale da poter compatire i loro comportamenti distruttivi e auto-distruttivi.

tentativo di nuocere a sé stessi, ma anche l' esemplare auto-aggressione maschile di Yoshiyama. Rileviamo anche nella letteratura giapponese contemporanea personaggi auto-distruttivi, come quelli di Kanehara Hitomi in *Serpenti e piercing* (Hebi ni piasu, 蛇にピアス, 2003), dove si potrebbe estendere l'analisi sul corpo di Le Breton negli ambiti dei tatuaggi e piercing, come dell'anoressia e dei "comportamenti a rischio".

3. L'incomunicabilità del dolore e altri handicap, *Insegnaci a superare la nostra pazzia (Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo)*

Nella produzione di Ōe Kenzaburō sono molte le opere che hanno impronta autobiografica, influenzate dalla tradizione letteraria giapponese del *watakushi shosetsu* (私小説), il romanzo dell'io. Da questo filone tuttavia lo scrittore si discosta, poiché le vicende personali che narra non sono mai presentate per quello che sono, ma per quello che significano. Partendo dal personale egli riesce infatti a proporre temi sociali, politici e universali. All'inizio della sua carriera Ōe ha cercato fortemente di rinnovare la letteratura giapponese reinventando questo stile autobiografico, che veniva ritenuto il solo e unico stile "alto". Nel corso degli anni ha poi trovato un sapiente compromesso tra autobiografia e fiction e, come Michiko Wilson osserva, "[he] learned to transform experiential material into an artistic experience that releases both the writer and the reader from reality's limitations"¹.

Come accennato in precedenza uno dei pattern narrativi più comuni delle opere di Ōe, quello del rapporto giovane uomo-bambino handicappato, è appunto autobiografico. Le opere in cui compare un bambino ritardato infatti sono tutte posteriori al 1963, anno in cui il figlio di Ōe nacque con una grave malformazione al cranio. Dopo un intervento sospeso tra la vita e la morte Hikari, rimasto mentalmente disabile, ha tuttavia potuto coltivare il particolare talento per la musica diventando un compositore, tuttora molto noto in Giappone. Tra le opere in cui il tema del bambino disabile compare citiamo *Aghwee il mostro celeste* (空の怪物アグイー, *Sora no kaibutsu Agū*, 1964), il celebre *Un'esperienza personale* (個人的な体験, *Kojintekina Taiken*, 1964), *Il grido silenzioso* (万延元年のフットボール, *Man'en Gannen no futtoboru*, 1967)², *Kōzui ga waga tamashī ni oyobi* (洪水はわが魂に及び, lett. L'inondazione ha raggiunto la mia anima, 1974),

1 WILSON, *The Marginal World*, cit., p. 6

2 Letteralmente "il football del primo anno dell'era Man'en (il 1860)". In questa opera tuttavia il tema del bambino rimane solo in sottofondo, concentrandosi su un altro pattern narrativo a base familiare, quello del rapporto tra fratelli.

Pinchirannā chōsho (ピンチランナー調書, lett. Cronache di un pinch runner, 1967), fino al racconto *Insegnaci a superare la nostra pazzia* (われらの狂気を生き延びる道を教えよ, *Warera no kyōki o ikinobiru michi o oshieyo*, 1969) che contiene sia il tema del rapporto genitore-bambino disabile, sia dell'uomo tormentato dal ricordo del proprio padre, di cui abbiamo parlato nel secondo capitolo.

Non solo il tema è lo stesso, ma anche i personaggi e la trama paiono coincidere, se non per alcune variabili. Come il protagonista di *Il giorno in cui*, anche quello di *Insegnaci a superare la nostra pazzia* (d'ora in poi *Insegnaci*) è impegnato in un progetto di rievocazione del passato del proprio padre. In questo caso il protagonista, che viene sempre chiamato l'uomo grasso (肥った男, futotta otoko), non procede però a una dettatura dei suoi ricordi, ma si adopera in quello che egli stesso definisce “un'opera di ricostruzione dell'intera figura paterna³” e che Michiko Wilson chiama “reproduction project”⁴. Si tratta di scoprire quale sia il passato di suo padre e scriverne una biografia. In parallelo a questo tema, che ripropone le stesse figure del padre e della madre di *Il giorno in cui*, troviamo il tema del bambino ritardato. Il protagonista, come Ōe, ha un figlio idiota, rimasto offeso dall'asportazione della protuberanza cranica con cui era nato.

Il protagonista ci rivela subito che il legame con il figlio è profondissimo e che egli si ritiene il mezzo attraverso cui il bambino idiota può percepire il mondo esterno, altrimenti indecifrabile. Il rapporto che si crea è quindi basato su un dialogo alternativo, non fatto della grammatica umana, ma da un lessico affettivo comprensibile solo a padre e figlio.

Questo lessico affettivo è basato su un alfabeto tattile, corporeo, di cui i due si possono servire per la comunicazione e la trasmissione delle sensazioni. La fisicità dei personaggi ha un importante ruolo espressivo: non sono corpi in quanto individui, ma sono corpi che esistono l'uno per l'altro, a uso tanto personale quanto reciproco. La vittoria totale del sistema comunicativo averbale avviene quando il padre si rende conto di poter percepire il dolore fisico del figlio come fosse il proprio. Questo alto grado di empatia

3 ŌE Kenzaburō, *Insegnaci a superare la nostra pazzia* in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992, p. 135

4 WILSON, *The Marginal World*, cit., p.61

contrasta totalmente con quello che normalmente viene definita la caratteristica più degradante del dolore: l'incomunicabilità.

L'incapacità di chi ne è affetto di esprimere il dolore e quella di chi lo circonda di comprenderlo sono effetti collaterali di uno strazio fisico, e lo fanno diventare una sofferenza dell'animo. Ōe sottopone il suo protagonista a questa sfida: comprendere il dolore. Cercheremo quindi di analizzare l'esperienza dolorosa contenuta in *Insegnaci* come eccezione, per sottolinearne il valore narrativo che lo scrittore ha voluto dargli.

3.1 La comunicazione fisica

La dimensione fisica dei personaggi, ma in particolare di padre e figlio, è molto importante. Ōe ci presenta il protagonista solo come "l'uomo grasso", senza mai svelarci il suo nome, di modo che il lettore non possa riconoscerlo altrimenti che per il suo attributo fisico. Confrontandosi con l'obesità del padre e della madre, il protagonista ne fa un carattere ereditario, allo stesso modo della pazzia, che sembra appartenere al suo bagaglio genetico. Nell'opera infatti sia il padre che la madre del protagonista, oltre che grassi, vengono descritti come pazzi: il padre per la sua auto-reclusione e il suicidio⁵, la madre per i suoi atteggiamenti insensati e spiccatamente ostili nei confronti del figlio. Il protagonista si rivolge proprio alla madre quando invoca i versi che danno il titolo all'opera: "Oh insegnami il modo di sopravvivere alla nostra pazzia!"⁶, ispirandosi a un verso tratto da *Night Falls on China* di W. H. Auden, di cui Ōe è un lettore appassionato. L'uomo grasso ritiene la madre l'unica in grado di poter dissipare la confusione mentale che lo tormenta, scaturita dal sovrapporsi di quelle che lui chiama "strane coincidenze". L'unica che gli possa dare la spiegazione "non solo della vera causa dell'auto-reclusione e della morte di suo padre, ma anche della sua profonda, radicata instabilità psicologica e dell'esistenza di un figlio idiota, che, rappresentandone la conseguenza concreta, non avrebbe mai potuto allontanare da sé"⁷.

Se l'instabilità psicologica del protagonista è una costante, il suo corpo non è sempre

5 Il suicidio è uno degli elementi che differenziano il personaggio del padre di *Insegnaci* con quello di *Il giorno in cui*. Attribuendo a questa morte un significato di pazzia, Ōe la utilizza per rendere ancora più enigmatico, non solo la figura del padre, ma tutti quei personaggi che nelle sue opere si suicidano.

6 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.136

7 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.136

stato così), anzi scopriamo da subito che al tempo della nascita del figlio era magrissimo. La creatura che si inserisce nella sua vita ha quindi su di lui un forte impatto fisico, ma non solo per l'aumento di peso. Il primo shock dopo la nascita del figlio viene percepito dal protagonista come un trauma fisico: le parole del medico che lo avvertono della anormalità del bambino causano una rottura dentro di lui. In questa spaccatura della coscienza si inserisce il neonato che “colmò subito quella frattura, come il cancro che distrugge le cellule sane, ne occupa il posto e continua a proliferare⁸”. Ōe stabilisce qui una similitudine tra il tumore che altera il cranio del bambino e il bambino stesso, che nella sua anormalità minaccia l'equilibrio della vita del padre. Proprio come un cancro, l'esistenza del bambino idiota ha corrotto un corpo sano e gli impone ora una dipendenza: si attacca come un parassita (metafora spesso usata per il cancro) e cresce totalmente a spese del corpo ospitante.

Nel tempo in cui attende l'esito dell'intervento, il protagonista vive attimi di stress in cui percepisce il deterioramento dei suoi nervi come un logoramento fisico, cioè

come quando dall'interno di una ferita infiammata crescono nuove formazioni carnose, che fanno capolino qua e là senza dolore alla prima timida pressione delle dita, ma che, subito dopo quell'attimo di sollievo, provocano un dolore lacerante e un tremito convulso⁹

All'inizio il proprio corpo è sotto assedio minacciato dalla fisicità grottesca del bambino¹⁰, che agisce sulla sua psiche come un'arma potrebbe agire sulla carne, incidendo quella ferita e creando quella frattura. Questa immagine di carne logorata, descritta con una meticolosità quasi chirurgica, ci descrive una sofferenza morale attraverso un dolore fisico. Il ribrezzo che proviamo nel figurarci quelle formazioni carnose infiammate e il dolore che trasferiamo sui nostri stessi nervi, pensando di toccarle, è lo stesso che il protagonista prova pensando al figlio. Ōe crea un campo

8 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.134

9 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.135

10 È di una fisicità ben più grottesca e minacciosa la rappresentazione del bambino idiota che compare in *Aghwee il mostro celeste*. Nel racconto, scritto qualche mese prima di *Insegnaci*, un padre immagina il “fantasma” del figlio (morto a causa della malformazione cranica) come un coniglio bianco gigante, simile a quello del film hollywoodiano del 1950 *Harvey*.

semantico di deformità e alterazione della carne, che comprende la malformazione sul cranio del bambino, il tumore che prolifera nella spaccatura della coscienza dell'uomo grasso e le formazioni carnose infiammate. La sensazione di essere minacciato dal proprio figlio come da un elemento di alterità, si esaurisce quando il neonato esce dall'ospedale a operazione riuscita e inizia la sua vita col padre.

Col passare del tempo quella stessa idea di parassita che all'inizio egli aveva associato al cancro, si trasforma in una parte naturale del proprio corpo. La metafora che Ōe fa usare al suo personaggio è quella del pesce *Celatius*: il maschio di questo pesce vive attaccato “come un'escrescenza”¹¹ al grosso corpo della femmina. Così l'uomo grasso sogna di essere una femmina di *Celatius* e di avere per escrescenza il figlio idiota; è questo per lui un sogno tanto dolce che non vorrebbe più svegliarsi, mentre per il lettore diventa il simbolo di un sentimento paterno eccezionale.

Dopo l'immediato shock della nascita l'uomo grasso capovolge totalmente il suo approccio verso il bambino, tanto che gli affibbia l'affettuoso soprannome Eeyore, al posto del nome di battesimo (Mori) che gli aveva dato in un impeto di cinismo. Mori, scritto in giapponese con il kanji di foresta (森), viene scelto dal protagonista per i suoi significati in latino: quello di “morte” (*morior, moreris, mortuus sum, mori*) e quello di “pazzo” (*morus, a, um, al genitivo mori*). Il soprannome Eeyore invece è tratto dal libro per bambini *Winnie-the-Pooh*, dove Eeyore è un asinello (il nome è onomatopeico del raglio) asociale e sempre un po' depresso. Michiko Wilson ci fa inoltre notare che la pronuncia di Eeyore (イーヨー), ovvero “iyyō”, in giapponese suona come “いよいよ” che significa “va bene”. Essendo “イーヨー” una delle parole che il bambino dice più spesso, si crea un ironico doppio senso tra il raglio dell'asinello, come se fosse il verso del bimbo idiota, e il significato rassicurante, “va bene”, delle parole che si scambiano padre e figlio.¹²

Il rapporto padre-figlio evolve presto in un equilibrio affettivo in cui è raro che si insinuino “i granelli di sabbia della disarmonia”¹³. La vita dell'uomo grasso e del bambino

11 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.140

12 Ricordiamo che anche il soprannome con cui Ōe chiama suo figlio Hikari (“Pooh”, appunto) è tratto dalla stessa opera per bambini di A. A. Milne.

13 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.137

idiota diventa una simbiosi, in cui neppure la madre osa inserirsi e si fa così da parte per lasciare che i due vivano la loro giornata sempre insieme e riposino nella stessa stanza di notte. Proprio durante il sonno si instaura una dipendenza tattile, che porta l'uomo grasso a volere sempre vicino al suo letto quello del bambino, in modo da poter allungare il braccio verso di lui. Questo gesto, inizialmente inteso dal protagonista come un normale gesto protettivo, teso a *far sentire* al figlio la sua presenza rassicurante, viene poi rivalutato come una propria dipendenza affettiva dal figlio:

Non poteva essere forse che lui dormiva con un braccio teso in cerca di aiuto perché, se si fosse svegliato nel cuore della notte spaventato da un incubo, avrebbe potuto riacquistare il suo equilibrio, toccando con la mano brancolante nell'oscurità il palmo caldo del figlio dormiente?¹⁴

Il tocco della mano è il primo vocabolo del lessico affettivo che padre e figlio inventano. Attraverso questo contatto si instaurerà poi quel sistema comunicativo che porterà il padre a condividere ogni esperienza del mondo esterno col figlio.

Uno dei momenti di intimità perfetta tra il bambino e il genitore è quello di andare a pranzo assieme. L'uomo grasso tutti i giorni carica il bambino su un seggiolino installato sulla bicicletta e lo porta a mangiare in un locale di cucina cinese. Qui ordinano il loro piatto preferito, un tipo particolare di *noodles* in brodo con costine di maiale¹⁵, un piatto grasso e calorico che è anche la causa del progressivo aumento di peso del protagonista. Facendo sempre le stesse cose e mangiando gli stessi cibi, i corpi dei protagonisti vanno via via assomigliandosi sempre di più, sia nella costituzione (diventano entrambi grassi), sia nel vestire ("l'uomo grasso [...] preferiva per sé e per il figlio un abbigliamento somigliante¹⁶"). Il processo di identificazione tra figlio e genitore è simile a quello che

14 Ōe, *Insegnaci*, cit., p.137

15 Si tratta del *paikōtanmen* (排骨湯麵). Ōe sceglie un piatto così specifico probabilmente perché corrisponde ai gusti di suo figlio Hikari. In rete si trovano anche voci su quale fosse il ristorante di cucina cinese in cui lo scrittore e il figlio andavano spesso, dove al tempo dell'uscita di quest'opera, il piatto in questione divenne il piatto forte. L'episodio dell'uscita a pranzo in bicicletta infatti può sembrare una descrizione personale della quotidianità dell'autore, specialmente per i lettori che abbiano in mente la nota fotografia che ritrae un giovane Ōe in bicicletta col figlio ancora piccolo, trasportato esattamente nella stessa posizione in cui viene descritto Eeyore.

16 Ōe, *Insegnaci*, cit., p.150

abbiamo già riscontrato in *Il giorno in cui*. Nonostante in questo caso sia un moto da padre verso figlio, possiamo di nuovo intenderlo come una ricerca di identità: l'uomo grasso rendendosi simile al figlio, un tutt'uno col bambino, si auto-rappresenta, si dona una nuova identità come genitore e come mezzo di decodificazione del mondo per il bambino. Egli per primo riconosce quanto sia importante, “non tanto per il figlio quanto per la propria sopravvivenza, il pesante vincolo di dipendenza che [...] univa suo figlio a lui”.¹⁷

3.2 La condivisione del dolore

Questo legame acquisisce ancora più importanza e particolarità quando scopriamo che il “l'uomo grasso era convinto di provare direttamente, così come il grasso figlio li provava, gli stessi dolori”¹⁸. C'è un episodio in cui questa condivisione del dolore inizia a funzionare: a tre anni il bambino si rovescia dell'acqua bollente su un piede e il padre, in contemporanea, viene sopraffatto da un senso di spossatezza, simile a quello causato dalla febbre. Mentre assiste alla medicazione dell'arto scottato, si rende conto di quanto possa essere insensata la sensazione del dolore per il figlio idiota. Privato della possibilità di attribuzione di senso al dolore, il bambino è costretto a provarne i morsi impietosi senza nemmeno poter capire perché alla lesione della scottatura segua lo strazio ancor peggiore della medicazione. A causa del suo ritardo mentale Eeyore non può “imparare la lezione” da quell'incidente, né può provare sollievo nel pensare che le cure che gli vengono somministrate sono per il suo bene. Il padre realizza che nella sua vita Eeyore non potrà mai attribuire un qualsiasi senso al dolore per attutirne la forza distruttiva:

Può esistere un momento di paura e di sofferenza, quasi uno stato di accettazione incondizionata del dolore, nella testa annerita e buia di un bambino idiota, incapace di capire la logica di una situazione che gli impone un dolore che nessuno gli può alleviare, e, come se non bastasse, compare uno

17 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.133

18 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.140

sconosciuto [il medico] che in piena autorità gli impone nuove sofferenze, complice perfino il padre?¹⁹

Dopo questa rivelazione il padre inizia a sentire lo spasmo della scottatura sulla sua stessa carne e grida all'unisono col figlio il *loro* dolore.

Il dolore è di per sé universalmente incomunicabile e incomprensibile, ma Eeyore è nella condizione patologica per esserne definito una vittima totale. Egli non ha né le capacità linguistiche per esprimere quel poco che gli altri esseri umani possono provare a trasmettere, né le capacità intellettive per tentare una arbitraria decodificazione dello stimolo doloroso.

Per il bambino, anche una volta cresciuto, il dolore rimarrà sempre puro e incondizionato. Da un lato i suoi limiti intellettivi lo preserveranno dall'attribuire al dolore significati densi di sofferenza; dall'altro egli non potrà mai imparare a gestire il proprio male, rischiando così di "impazzire per il dolore".

L'assenza di abilità di linguaggio del bambino peggiora il suo stato di impotenza davanti al dolore. Se è vero che la refrattarietà al linguaggio che troviamo nel dolore "non è semplicemente uno dei suoi attributi occasionali o secondari, ma è essenziale alla sua natura²⁰", potremmo dire che chi si trovi in uno stato di dolore sia portatore di un handicap linguistico e che, in questa accezione, diventi simile allo stato di idiozia in cui versa Eeyore.

Nel saggio *La sofferenza del corpo* Elaine Scarry spiega che

Il dolore fisico non resiste semplicemente al linguaggio, ma lo distrugge attivamente, provocando un ritorno immediato ad uno stato anteriore al linguaggio, ai suoni e ai gemiti che un essere umano emette prima di apprenderlo.²¹

19 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.141

20 Elaine SCARRY, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1985, p.20

21 SCARRY, *La sofferenza del corpo*, cit., p.19

I gemiti e le grida sono il linguaggio del bambino, imitato dal padre nella condivisione del dolore, in un unisono che denuncia la loro incondizionata accettazione del patire. Poiché nel dolore l'essere umano disimpara a comunicare, il modo per tentare di instaurare un dialogo con chi soffre non può basarsi sui normali standard linguistici. Se il sofferente non può raggiungere un livello di comprensibilità, chi gli sta attorno dovrà abbassarsi a un livello di comunicazione pre-linguistica, come il padre di Eeyore retrocede ad una espressione del proprio dolore fatta di lamenti e urla. Davanti al dolore "è importante inventare strutture linguistiche capaci di penetrare e mettere ordine in questo settore dell'esperienza normalmente così inaccessibile al linguaggio"²². Decontestualizzando un poco le parole della Scarry qui citate, potremmo indicare come "struttura linguistica portatrice di ordine" quel lessico affettivo basato sulla fisicità che troviamo in quest'opera. Per padre e figlio la comunicazione del dolore, così come di tutte le altre impressioni del reale, avviene attraverso il "condotto" tattile: "Da allora in poi le sofferenze fisiche del figlio gli vennero sempre comunicate attraverso le loro mani unite, facendo sperimentare al suo corpo una sorta di risonanza istantanea del dolore"²³. Il valore di portatore di ordine di questo particolare linguaggio tuttavia non è da intendersi a favore del bambino ma del padre: per la struttura mentale di Eeyore infatti non è nemmeno possibile imporre uno schema canonizzato al mondo e alle sue manifestazioni. Il padre *crede* di poter portare un "ordine nel caos di paura e di dolore all'interno della testa buia e annerita del figlio"²⁴, ma in realtà egli crea questo discorso per apportare un ordine all'interno di sé stesso. Abbiamo già accennato a come la sovrapposizione delle fisicità dei due sia da intendere come un tentativo di ricerca di identità del padre; allo stesso modo, l'ordine che scaturisce dall'instaurarsi del nuovo sistema di comunicazione, delinea con chiarezza il ruolo dell'uomo grasso (padre indispensabile, decodificatore del mondo) e quello del bambino (escrescenza legata al suo corpo dall'unione delle mani).

Il protagonista di *Insegnaci* ci appare palesemente come un uomo alla ricerca di una identità: sia nel progetto di riproduzione della memoria del padre, sia nella creazione del

22 SCARRY, *La sofferenza del corpo*, cit., p.20,21

23 OE, *Insegnaci*, cit., p.142

24 OE, *Insegnaci*, cit., p.142

discorso di dipendenza del figlio, sia nella presa in carico di un dolore accresciuto di significato.

3.3 Il carattere individualizzante del dolore

Salvatore Natoli, nel saggio *L'esperienza del dolore*, analizza la doppia funzione del dolore, da un lato universalizzante, dall'altro individualizzante. Occupandoci in altro momento dell'universalità del dolore, prendiamo ora in considerazione il carattere individualizzante, che ci servirà per capire la ricerca di identità del nostro protagonista.

Per Natoli

La via del dolore consente all'uomo di costituirsi integralmente come individuo per la semplice ragione che nessuno è sostituibile nel proprio dolore così come non lo è nella propria morte. La sofferenza fa apparire con evidenza la propria insostituibilità e perciò la propria individualità.²⁵

Abbiamo già trovato nelle opere di Ōe quel dolore che consente di “costituirsi integralmente come individuo” : attraverso il rito doloroso Rana diventa un individuo adulto; il protagonista di *Il giorno in cui* trova nella malattia il carattere identitario col padre, mentre attraverso l'autolesionismo delimita i confini del proprio “io” adolescente. Il dolore ha il potere inconfutabile di farci percepire con forza il nostro corpo, e poiché il corpo sofferente ci mette davanti alla nostra innegabile presenza, ci conferma che esistiamo, che siamo individui.²⁶

Per Natoli, inoltre, il carattere individualizzante del dolore è dato dalla sua vicinanza al concetto di morte. L'essere umano è insostituibile nella morte, essa è un'esperienza²⁷

25 Salvatore NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986, p.19

26 La Scarry ci fa notare che non ci è possibile non percepire il dolore: “La persona che soffre coglie il dolore «naturalmente» (cioè, non può non coglierlo neppure con uno sforzo eroico)” e il proprio dolore “è un fatto talmente incontestabile e indiscutibile che «provare dolore» può essere pensato come l'esempio più convincente dell'«essere certi»”. Questa certezza di provare dolore ci porta automaticamente ad “essere certi” di esistere, di essere individui.

27 Sulla definizione di morte come “esperienza” Natoli propone il quesito di come si possa esperire qualcosa che avviene quando *non siamo più*. Per “esperienza della morte” si intende però non solo l'effettivo termine del nostro periodo vitale, ma anche tutti i contatti che, in vita, abbiamo con la morte. Proprio il dolore per Natoli è il momento in cui, ancora vivi, ci avviciniamo di più alla morte.

dell'individuo, che nessun altro potrà affrontare al posto suo: nessuno potrà avere la stessa *identica* morte di qualcun altro.

La morte è un elemento individualizzante perché, quando accade, propone una rilettura di tutta la vita del deceduto. Che avvenga a causa di un incidente, di una malattia, di vecchiaia o che si tratti di un suicidio, questo evento determina la visione complessiva che si ha del morto e ne delinea l'individualità nella mente di chi resta. Parlando della morte, ricordiamo che il suicidio è un tema che Ōe ha proposto con esiti interessanti in alcune sue opere²⁸, tra cui la più rappresentativa è *Il grido silenzioso*. Nel romanzo si suicidano sia l'amico, sia il fratello, sia la sorella del protagonista. Nel caso della morte dell'amico, si tratta di un suicidio dalle connotazioni grottesche e indecifrabili, che staglia ombre inquietanti sia sulla vita del suicida stesso, sia su quella del protagonista. Il suicidio forza ad una rivisitazione di tutto quello che lo precede: chi rimane tenta di trovare un senso (come nel dolore) a quel gesto e di sovrapporre il fattore-suicidio al ricordo del defunto, nella disperata ricerca di una identità tra i due elementi. Questo accade perché la morte in generale, e il suicidio in particolare, dice l'ultima parola sulla nostra vita e la nostra identità.

Il valore individualizzante della morte è allora molto affine a quello del dolore, che quando appare ci porta a rivalutare tutto. È un'esperienza "cruciale", come lo chiama Natoli, perché "esso sottopone gli uomini ad una tensione che, quando non produce distruzione, accresce certamente la percezione²⁹" del mondo e di noi stessi.

Per acquisire un senso di identità il protagonista di *Insegnaci* si appropria di un dolore che non è il suo; potremmo semplicemente catalogarlo come un nevrotico che sposti inconsciamente sulla sua carne il peso morale di dover convivere con un figlio handicappato. Nella nevrosi avrebbe potuto alterare la sua percezione sensoriale fino a somatizzare la sensazione di impotenza, colpa, ingiustizia e disperazione di tale condizione familiare, infatti il narratore ci fa sapere che la convinzione di essere

28 Si veda il suicidio del protagonista in *Morte di un giovane militante*, quello del fondatore della setta in *Il salto mortale* (宙返り, *Chūgaeri*, 1999), il doppio suicidio dei figli della protagonista di *Jinsei no shinseki* (人生の親戚, lett. I parenti della vita, 1989), gli episodi di suicidio presenti in "Ame no ki" (*Rein Tsurī*) o *kiku onnatachi* (「雨の木」(レイン・ツリー)を聴く女たち, lett. Donne che ascoltano l'Albero della Pioggia, 1982), così come il suicidio di Gorō e la tendenza al suicidio del protagonista in *Il bambino scambiato* (取り替え子(チェンジリング), 2000).

29 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p.8

indispensabile per il figlio “gli procurò la consolazione di considerarsi vittima innocente al pensiero di vivere accettando il penoso condizionamento del legame con il figlio”³⁰.

Che l'uomo grasso si crogioli in uno stato di vittimismo non è nascosto al lettore: egli esprime col suo atteggiamento una rabbia contro il mondo, come se si sentisse, appunto, vittima di ingiustizie e incomprendimento. Così accade nell'episodio del poliziotto che gli vorrebbe proibire di trasportare sulla sua bicicletta il bambino e in quello della visita oculistica (di cui parleremo in seguito), in cui affronta dottore e infermiera:

L'uomo grasso, irato [...], si atteggiò a vittima impotente, o, per dirlo con un'espressione più adatta alla sua psicologia, a capro espiatorio dello spaventoso meccanismo burocratico dell'ospedale universitario³¹

Questo vittimismo sarebbe sufficiente a spiegare una conversione nevrotica, che inconsciamente gli faccia provare un reale dolore ogni volta che vede il figlio soffrire. Come già in precedenza ci troviamo a scegliere se credere che il protagonista sia solo un nevrotico con una forte capacità di somatizzazione oppure se effettivamente sia avvenuto un prodigio della comunicazione tra padre e figlio.

Come anche nel caso di *Il giorno in cui* (che, lo ricordiamo, potremmo intendere come il prologo di *Insegnaci* se non fosse per alcune dissonanze) il giudizio del lettore sul protagonista viene fatto vacillare dagli elementi di pazzia e psicosi che Ōe gli attribuisce. Ne deduciamo quindi che l'intento dello scrittore sia confrontarsi con situazioni al limite del possibile (o del prodigio) che possono venire in essere soltanto (e proprio) perché in un'ottica di squilibrio e insanità mentale.

Un'altra caratteristica che l'uomo grasso ha in comune con il protagonista di *Il giorno in cui* è la reazione straordinaria al presentarsi del dolore. Entrambi, nell'attribuire un significato al dolore, optano per un significato totalmente positivo: il protagonista di *Il giorno in cui* con l'idea di sacrificio per poter ritornare ai suoi giorni felici; l'uomo grasso nel senso di realizzazione identitaria che la dipendenza del/dal figlio genera.

30 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.142

31 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.144

3.4 Il significato positivo del dolore

L'uomo grasso, che a differenza del figlio può fare affidamento sulle sue capacità intellettive, non appena percepisce su di sé il dolore, tende a fare quello che tutti gli esseri umani possono fare: attribuirgli un significato.

Se l'uomo grasso aveva potuto attribuire un significato positivo a quel fenomeno di condivisione del dolore, era perché credeva di aver capito, non senza un tremito di paura per quel dolore immaginario, il motivo di una così intima corrispondenza di ogni singolo dolore [...] quasi che la luce di tale comprensione, rifluendo attraverso le loro mani unite, portasse ordine nel caos di paura e di dolore all'interno della testa buia e annerita del figlio.³²

Nel ventaglio di possibilità di significati che gli si presenta, egli ne sceglie uno positivo. Il motivo per cui, secondo lui, vale la pena provare i dolori del figlio è perché attraverso lo stesso condotto tattile che si è aperto dopo l'incidente della scottatura, egli potrà trasmettere al figlio anche ciò che il suo handicap non gli permette di afferrare.

Se analizziamo il flusso di informazioni notiamo che quella dolorosa avviene sempre e solo da figlio verso padre, mentre le altre sensazioni vengono (o per lo meno così lui crede) decodificate dal padre verso il figlio. La condivisione lo porta sì a diventare totalmente empatico nei confronti del figlio ma questa abilità non lo rende capace né di trasmettere al mondo esterno il dolore del figlio con un linguaggio comprensibile, né di attenuare la sofferenza fisica del bambino. L'unica cosa che può fare è provare una sofferenza fisica, che crede identica a quella del figlio, e sperare che per osmosi anche le altre sue esperienze vengano trasmesse a Eeyore.

Un esemplare condivisione del dolore avviene quando il bambino, all'età di quattro anni, deve sottoporsi a una visita oculistica. La famiglia al completo si reca all'ospedale universitario, ma in un primo momento solo la madre e il bambino entrano nell'ambulatorio. Il padre, quando li vede tornare dopo mezz'ora, la madre sfinita e il bambino in lacrime, capisce che qualcosa è andato storto. Si precipita subito a consolare

32 ÖE, *Insegnaci*, cit., p.142

il figlio, certo che gli abbiano arrecato torture ingiuste e non necessarie. La moglie lo corregge dicendogli che è invece colpa del bambino se la visita non è andata a buon fine, perché si è ribellato e si è comportato in modo violento sia col dottore che con la infermiera. Il padre però è convinto che il bambino, separato dal suo papà-Celatius, abbia avuto un attacco di panico, non potendo più decifrare quello che gli accadeva attraverso il loro contatto fisico. È proprio nell'abbraccio in cui lo avvolge per confortarlo, attraverso il contatto della mano di Eeyore sul suo collo, che egli riceve il flusso di dolore e fastidio che il piccolo ha provato durante la visita. Decide allora che vale la pena riprovare a sottoporsi alla visita, ora con i loro corpi in contatto, non fosse altro che per superare l'esperienza traumatica che ha vissuto Eeyore. La realtà è che egli vuole dimostrare alla moglie, al medico, al mondo intero, che prodigio sia il loro rapporto e quanto lui sia indispensabile al figlio. Ritorna all'ambulatorio e, sottoponendo sia sé stesso che il figlio a questa sofferenza volontaria, cerca di rimarcare attraverso una esperienza dolorosa il proprio ruolo, la propria identità. Tutto ciò, come abbiamo accennato prima, non manca di essere venato dal vittimismo impotente in cui si crogiola il protagonista.

Nonostante la chiara ostilità dell'oculista, motivata dalle complicazioni che Eeyore ha causato poco prima, il padre ottiene di poter riprendere la visita. Ora che il corpo del figlio sente il contatto con quello del padre non teme più il buio in cui viene fatta sprofondare la camera per effettuare la visita, tuttavia un passo falso dell'infermiera fa piombare nella paura il bambino, che reagisce nuovamente scatenandosi tra calci e grida. Viene chiamato a raccolta tutto il personale del reparto oculistico, più la madre del bambino, affinché Eeyore venga immobilizzato al lettino sul quale procede la visita. Il padre si occupa di tenere ferma la testa e il petto del figlio, che continua a urlare e lamentarsi. Non appena il dottore informa l'uomo grasso che sta somministrando del collirio anestetico al bambino, egli sente il condotto doloroso affievolirsi: "subito, l'argenteo filo del dolore che collegava gli occhi [del bambino] con il cervello dell'uomo grasso si dissolse, lasciandosi dietro un brivido sospetto³³". Nonostante venga inserito nell'occhio di Eeyore un divaricatore del bulbo oculare, il padre non soffre, sapendo che

33 ÒE, *Insegnaci*, cit., p.148

in quel momento attraverso il condotto tattile (egli sta appunto tenendo fermo il bambino con il suo stesso corpo) non può trasmettersi il dolore, annullato per l'effetto delle medicine. L'esperienza è tuttavia così intensa che, alla vista del bulbo oculare del bambino messo a nudo, egli finisce per identificarsi con l'occhio stesso. Il filo argenteo della loro condivisione risale fino all'occhio, ma viene poi tranciato dagli anestetici, in questo modo il padre non può più cercare identità con il dolore del figlio ma non può nemmeno concepire che il loro prodigioso legame e il suo ruolo identitario vengano compromessi da un semplice collirio. Passa quindi ad identificarsi con l'ultimo soggetto da cui lo stimolo doloroso è partito, l'occhio. Al posto del dolore ne prova su di sé il senso di intorpidimento “per la paura e per un senso di malessere contro cui doveva lottare”³⁴. In assenza della percezione di un dolore fisico, il padre finisce per sondare più a fondo la percezione di Eeyore e letteralmente calarsi nel suo punto di vista: identificato con l'occhio del bambino, vede il gruppo di sconosciuti intorno a lui che lo immobilizzano; tra questi *vede* anche sé stesso.

Non poté fare a meno di notare che l'occhio macchiato di marrone, ottuso, sofferente, terrorizzato, includeva nel gruppo dei visi dei persecutori sconosciuti anche il suo. Una sottile frattura si aprì tra l'uomo grasso e il figlio.³⁵

Questa frattura è lo spazio attraverso il quale trapana la riflessione del padre: forse Eeyore è afflitto da un dolore molto più grande di quello fisico nel vedere che anche il padre gli infligge apertamente violenza o forse, rivelazione ancor più decisiva, il bambino non ha la minima percezione di cosa rappresenti il padre per lui. Egli forse non è altro che uno sconosciuto, di cui il bambino non ha nessun bisogno. Come un fulmine a ciel sereno, questa idea illumina la mente del padre che, vedendo minacciato il suo discorso identitario primario, reagisce con un atto doloroso. Per sopperire alla mancanza della condivisione del dolore e annullare quel terribile presentimento di distacco dal suo figlio-escrescenza, egli d'impulso agisce per ristabilire il linguaggio doloroso. Si sottopone volontariamente a un dolore che è finalmente davvero suo, che deve

34 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.149

35 *Ibidem*

necessariamente attestare la sua identità e il suo ruolo. Il prezzo da pagare è il dolore della propria carne (non quello generato dalla conversione nevrotica) e sangue.

Lui infilò l'indice destro tra i denti gialli di Eeyore che, lamentandosi, li faceva stridere inutilmente con un rumore secco [...] , senti il rumore dei denti che mordevano l'osso e vide il sangue cominciare a zampillare e spargersi copioso, come le lacrime che il figlio continuava a versare, e, serrate le palpebre, fece coro alle urla di Eeyore.³⁶

Con questo sacrificio il protagonista fa del suo dolore fisico, della sua ferita, la merce di scambio per ottenere riconfermata la sua identità, per non perdere la presa sul vincolo di dipendenza che ha col figlio.

È questo tuttavia un disperato tentativo, che servirà solo a rallentare di poco la presa di coscienza (di cui parleremo nel prossimo paragrafo) del padre, dopo la quale egli stesso rielaborerà questo gesto estremo. Leggiamo infatti che a posteriori egli

si rese conto di aver infilato il dito tra i denti del figlio, perché lui stesso aveva paura di quella frattura, perché temeva che, se ne avesse sondato il profondo, si sarebbe trovato di fronte all'autoinganno che alimentava il binomio da lui consciamente costruito, Eeyore=uomo grasso, rivelandone la vera natura³⁷

L'equazione Eeyore=uomo grasso oltre a rivelare il discorso identitario del protagonista, ci suggerisce anche quali effetti collaterali abbia avuto questo autoinganno. Identificandosi totalmente con il figlio, l'uomo grasso ha rinunciato a percepire altri aspetti del mondo e del suo essere che potevano interferire con il loro legame esclusivo. Il mondo è chiuso fuori dai loro corpi, il *loro corpo*. Possiamo equipararlo a un particolare processo di auto-reclusione, simile alle idee di “inner confinement” e “psychological confinement” proposte dalla Claremont. Definiamo particolare questa reclusione perché l'uomo grasso si rinchiude in un sé stesso che non è composto solo da

36 *Ibidem*

37 *Ibidem*

sé, ma anche dal figlio; perché cerca una solitudine che però prevede la presenza di entrambi. Una volta che il contatto tattile con il figlio è avvenuto essi si isolano in un mondo tutto loro, o meglio, sono un mondo dentro al mondo reale, che solo insieme possono affrontare. Non solo perché il bambino non è in grado di comprendere ciò che lo circonda, ma anche perché il padre è un individuo timoroso e asociale.

La mano di Eeyore, funzionando da muro nei confronti degli altri, rendeva l'uomo grasso, costretto a prendere tranquillanti quando usciva di casa da solo, un tipo così estroverso. Stringere la mano del figlio era un atto liberatorio per lui³⁸

In queste parole Ōe ci ripropone il tema delle mura che creano isolamento, come quelle del sotterraneo in cui è imprigionato il soldato nero e Rana; come le mura della stanza di ospedale del protagonista di *Il giorno in cui*, e quelle del magazzino in cui si chiude suo padre. In questo caso il muro è la mano del bambino, è una protezione dagli altri. Le loro mani unite sono come le “confining walls’ in life” di cui parla la Claremont, “where walls can symbolize the psychological confinement of characters in crisis”³⁹. Il protagonista di *Insegnaci*, in una crisi identitaria e psicologica, si barrica dietro mura fatte del legame esclusivo tra lui e suo figlio.

3.5 La rottura del legame doloroso

L'esito della visita oculistica è impietoso: Eeyore ha anche un handicap visivo per il quale è daltonico, ha un campo visivo anomalo e soprattutto non riesce a vedere le cose che stiano a più di un metro di lontananza da lui. Significa che il bambino non ha mai realmente visto gli animali dello zoo dove i suoi genitori lo hanno portato, (perché le gabbie distano più di un metro). Questo fornisce all'uomo grasso la scusa per tentare di rinsaldare la condivisione tattile col figlio. Decide quindi di recarsi nuovamente allo zoo col bambino, questa volta svolgendo il suo ruolo di finestra sul mondo per la mente del figlio:

38 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.152

39 CLAREMONT, *The Novels*, cit., p.75

Usando i suoi occhi e le sue orecchie come antenna, le loro mani unite come filo conduttore, sintonizzata la sua testa con quella del figlio, avrebbe effettuato un collegamento in diretta dallo zoo solo per Eeyore.⁴⁰

Ōe descrive la comunicazione tra l'uomo grasso e il bambino con il lessico che normalmente si usa per la televisione, come se per ristabilire la loro simbiosi bastasse risintonizzare un canale, riattivare un flusso di informazioni sempre aperto e disponibile. Il padre immagina di essere un dispositivo, una sorta di monitor, che attraverso il contatto della sua mano, possa connettersi al bambino e inviargli le immagini che egli vede coi suoi occhi. Vuole fare capire a Eeyore, e ricordare a sé stesso, quanto di bello al mondo si perderebbe se non fosse per quel vincolo di condivisione col padre. L'uomo grasso e il bambino idiota vanno allo zoo, come verso una grande avventura, e nel viaggio in treno che tanto piace a Eeyore assaporano per l'ultima volta la rassicurante sensazione di quel legame esclusivo e intimo.

È in questa circostanza che avviene l'episodio clou del racconto, ciò a cui si rimanda per tutta la durata narrativa. Già dalle prime righe dell'opera il lettore sa che un uomo grasso “rischiò di essere gettato nella vasca d'acqua sporca che serviva da piscina a un orso bianco”⁴¹ e che questo sarà l'evento scatenante di due grandi rivoluzioni nel suo animo. La prima è la presa di coscienza di non identità col figlio e della perdita di ruolo che si era attribuito; la seconda è la conseguente riconsiderazione della sua vita e del rapporto col padre morto suicida.

L'evento in sé è disarmante e comico, allo stesso modo della comparsa del Dharma barbuto in *Il giorno in cui*: padre e figlio si addentrano per sbaglio in un vicolo cieco del percorso dello zoo e finiscono per incappare in un gruppo di braccianti. Sono questi individui ostili e aggressivi che hanno disertato il lavoro per ritrovarsi lì a giocare d'azzardo. Temendo che l'uomo grasso possa denunciare la loro condotta, iniziano a minacciarlo e importunarlo, lo picchiano e infine, separatolo dal bambino, lo fanno dondolare sopra alla vasca dove nuota l'orso polare. Essi non hanno la vera intenzione di

40 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.150

41 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.131

buttarlo, ma solo di incutergli la paura necessaria per dissuaderlo dal creare loro problemi. Non possono però sapere quale esito sconvolgente avrà per lui quel maltrattamento: davanti al terrore di morire egli visualizza chiaramente le cause della sua disperazione, come “davanti a un *mandala* che rivela svariati intrecci tra tempo e spazio⁴²”. Nel *mandala* della sua coscienza si delinea chiaramente la sua convinzione di essere indispensabile per il figlio e si ritrova a pensare che se lui morisse, o il trauma della vasca dell'orso polare lo portasse alla pazzia (gene ereditario del padre), anche il bambino non potrebbe sopravvivere:

Eeyore ha trovato in me la sua unica finestra di comprensione del mondo esterno; quando la pazzia ridurrà quel passaggio a un ammasso di macerie , dovrà regredire a uno stato di idiozia più oscuro e più torbido di prima, e, come un cucciolo maltrattato, non riuscirà mai più a venirne fuori; il che significa che in questo momento due persone rischiano di essere annientate.⁴³

Egli si ritiene a tal punto vitale per il figlio, che anche in un momento di terrore così profondo non può fare a meno di spostare la sua coscienza verso quella del figlio e ripetersi in un monotono discorso, l'autoinganno che ha architettato per la sua identità. All'improvviso una massa si stacca dalla parete rocciosa che fa da sfondo al recinto dell'orso polare e l'uomo grasso viene investito dagli spruzzi dell'acqua sudicia, in quello che Philippe Forest definisce “une sorte de baptême grotesque et cependant rédempteur⁴⁴”, dopo il quale cade in un coma di follia che non gli fa più ricordare nulla per nove ore.

Tornato in sé, l'uomo grasso viene informato che un bambino che corrisponde alla descrizione di Eeyore è stato accompagnato alla stazione di polizia. Recatosi lì trova il bambino in uno stato di calma assoluta, soddisfatto dello spuntino che i poliziotti gli hanno offerto. Il padre rimane sconvolto dalla capacità di sopravvivenza autonoma del figlio e, poiché lo ha perso, ora deve dimostrare la paternità al padre, chiamando la

42 OE, *Insegnaci*, cit., p.158

43 OE, *Insegnaci*, cit., p.158

44 FOREST, *Légendes*, cit. p. 114

moglie a prenderli. Questo gesto che di per sé è naturale, è per lui nuovo e assurdo come se, per riappropriarci di un nostro arto, noi dovessimo chiedere la conferma a terzi che si tratti proprio del nostro. Realizza allora la totale finzione dei discorsi che si è fino a quel momento raccontato e viene finalmente sciolto dal vincolo affettivo “più pesante e fastidioso che minacciava e al contempo regolava la sua vita di tutti i giorni⁴⁵”. Una crudele libertà si impossessa di lui, dopo quattro anni e due mesi di simbiosi col figlio. Si recide il filo d'argento della condivisione del dolore, come il condotto di comunicazione non verbale; egli non è più indispensabile per il figlio e non è più costretto ad assolvere quel ruolo per rimarcare la sua identità. È a un punto di non ritorno, da cui deve cambiare il suo modo di vivere e di percepirsi, facendo una rilettura anche di tutto quello che gli è successo fino a quel momento:

dopo l'amara esperienza dello zoo, [...] [aveva] cominciato a dubitare della reale esistenza di quel vincolo e gli [...] [era] perfettamente chiaro che, per poterlo conservare, aveva accumulato una dopo l'altra una lunga serie di finzioni nei suoi confronti; d'altra parte, la libertà guadagnata si era dimostrata robusta come un nastro adesivo definitivamente incollato alle sue mani e al suo cuore. Non poteva più tornare ad essere quello di prima⁴⁶

Il nastro adesivo che ora avvolge le mani dell'uomo grasso fa da isolante ed impedisce quel flusso di informazioni in cui egli confidava per instaurare la comunicazione esclusiva col figlio. Attorno al suo cuore invece ha la funzione di impedirne una regressione verso la dipendenza da qualsiasi cosa, tenendolo fortemente attaccato, compatto, in una nuova forma di libertà.

L'uomo grasso si libera progressivamente di tutte le disperate e vane ricerche di identità, sia quella che attuava verso il figlio, sia quella che si basava sul “reproduction project” della vita di suo padre. L'opera si conclude con il definitivo distacco dell'uomo grasso dal figlio e dalla figura misteriosa del proprio padre, facendoci ben sperare per il futuro raggiungimento di un equilibrio individuale, nella sua nuova crudele libertà.

45 ŌE, *Insegnaci*, cit., p.134

46 *Ibidem*

Conclusion

Se Ōe Kenzaburō non percepisce sé stesso come uno scrittore internazionale, la sua letteratura può essere invece definita universale. Per il tipo di fruibilità delle sue opere, certamente non potrà mai raggiungere la popolarità di autori come Mishima o Murakami Haruki, ma i temi che tratta, seppur strettamente legati alla sua patria, interessano tutto il genere umano, senza distinzioni di nazionalità. Nelle opere analizzate, attraverso il simbolo doloroso Ōe ci parla di esseri umani travagliati, raccontati in un momento della loro vita in cui devono far fronte a qualcosa di molto più grande di loro. Così il ragazzo di *L'animale d'allevamento* si trova ad affrontare l'ombra della guerra che si staglia sul suo villaggio e quella di una crudele maturità che incombe sul suo animo; la narrazione di *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime* inizia dopo che il protagonista ha già accolto nella sua vita la grande prova della malattia e, in prima persona, narra il periodo della sua vita in cui l'immagine austera del padre e quella divina dell'Imperatore hanno traumatizzato la sua infanzia; l'uomo grasso, in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, affronta uno degli eventi più sconvolgenti che possano capitare nella vita di un genitore: la nascita di un bambino handicappato.

In queste tre opere Ōe ha utilizzato il dolore fisico come elemento tangibile dei traumi disseminati in ogni vita, sintomo di un malessere umano, individuale, universale.

Nonostante le situazioni narrative non siano quotidiane, anzi puntino a generare una defamiliarizzazione, il lettore trova modo di immedesimarsi nei personaggi proprio attraverso l'elemento del dolore perché, seppur vissuto in modi e con esiti particolari, rimane uno degli elementi comuni a ogni essere umano. La possibilità di analizzare dal punto di vista antropologico gli episodi dolorosi proposti da Ōe, ne conferma l'appartenenza alle "cose umane" e in quanto tali universali. Il dolore ha infatti, secondo Salvatore Natoli, sia un carattere individualizzante, come esposto nel capitolo terzo, sia un carattere universalizzante:

[...] in ogni individuale soffrire c'è un riverbero del dolore universale: c'è una muta solidarietà tra chi soffre, c'è una tresca ed un ammiccamento tra chi soffre e chi non soffre; e tutto ciò non avviene attraverso la via della comunicazione

individuale e diretta, ma per il fatto che dinanzi ad ogni emblema di sofferenza ognuno, a suo modo si sente chiamato in causa.¹

Davanti a una persona che soffre, alla visione di una ferita o dei sintomi di una malattia, non possiamo fare a meno di pensare che quello stato doloroso ci appartiene, perché sappiamo che anche per noi esiste la possibilità di soffrire in quello stesso modo. “Il dolore patito si universalizza nel dolore possibile”², poiché il sofferente sa che quel dolore proviene dalla sua umanità (e come detto precedentemente, la conferma, arrivando a mettere in luce anche l'individualità stessa) e che a tutti gli altri uomini è possibile soffrire nello stesso modo. Per chi non si trova in uno stato doloroso, invece, “il dolore possibile trova il suo quotidiano riscontro nel dolore patito”³ e davanti alle testimonianze di un corpo alterato dalla sofferenza, vi si immedesima per la stessa appartenenza al genere umano.

Allo stesso modo il lettore che si accinga a leggere queste tre opere di Ōe Kenzaburō, trova nel “dolore patito” dai personaggi il proprio “dolore possibile”.

La necessità dell'uomo di interrogarsi non solo sul proprio effettivo dolore ma anche su quello possibile, spinge alla “meditazione sulla propria sofferenza possibile, ma anche alla proiezione di sé nella sofferenza totale”⁴. Da questa meditazione emerge l'elaborazione di una “cosmologia del dolore”: una serie di immagini dolorose “che attraversano il campo d'esistenza degli individui ed in cui gli individui si inscrivono come soggetti di sofferenza attuale o possibile”⁵, espresse in luoghi comuni, codificate in riti e religioni o rappresentate in opere d'arte e letteratura.

Ecco che si manifesta il ruolo della letteratura del dolore di Ōe: attraverso la mediazione ideale e sociale delle sue opere egli fa entrare il dolore, di per sé incomunicabile, in un discorso che l'umanità possa affrontare. In letteratura le rappresentazioni di un corpo sofferente sono esigue, come ci ricorda la Scarry⁶, ma quei pochi hanno la funzione di

1 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p.10,11

2 *Ibidem*

3 *Ibidem*

4 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p. 11

5 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p. 11,12

6 In *La sofferenza del corpo*, cit., p. 28, Elaine Scarry lamenta: “La rarità con cui il dolore fisico è rappresentato in letteratura è veramente sorprendente se paragonata alla frequenza con cui l'arte

fornire al lettore “gli scenari entro cui ogni individuo proietta sé stesso come uomo sofferente, e trova il lessico e le idee per rendersi in qualche modo capace del suo dolore e farsene interprete⁷”.

Nelle opere prese in analisi, il lettore può scorgere i propri scenari del dolore, proiettarsi in un flusso universale di umano patire e trovare un vocabolario del dolore con cui esprimere e decodificare il proprio corpo sofferente. Ciò che del dolore ne fa un elemento individualizzante, lo rende anche universale: l'individuo trova la sua identità attraverso la percezione concreta del corpo e del proprio stimolo doloroso, ma proprio questa esperienza individuale di sofferenza “si salda col senso universale del soffrire.”⁸

Un autore come Ōe Kenzaburō, che dipinga scenari così vividi della sofferenza e del corpo alterato dal dolore, fornendoci rari e preziosi scenari del patire, non può che essere definito universale; così come universale è la sua letteratura, che da sempre parla di temi della nostra umanità e del nostro mondo, che non possono essere ignorati da nessun lettore in questo universo.

mette in luce altre forme di sofferenza”. Così come Virginia Woolf, a cui la Scarry si riferisce, sia Natoli, fanno notare la sovrabbondanza di rappresentazioni letterarie per l'amore, in confronto alla quasi assenza per il dolore.

7 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p.11

8 NATOLI, *L'esperienza del dolore*, cit., p.13

Bibliografia

Abe Kōbō, Ōe Kenzaburō, “Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho” (Collana di documenti per la ricerca sulla letteratura giapponese), Nihon Bungaku Kenkyū Shiryō Kankōkai *hen*, vol. 42, Tokyo, Yūseidō, 1974

『安部公房・大江健三郎』、日本文學研究資料叢書、日本文學研究資料刊行会編、第42巻、東京、有精堂、1974年

ALLOVIO, Stefano, “Contagi emici e contagi etici. Riti di iniziazione in Africa centrale” in Pietro Scarduelli (a cura di), *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 2000

AMITRANO, Giorgio, “L'estetica della sgradevolezza”, *la Rivista dei Libri (The New York Review of Books)*, 1996, 11, pp. 28-30

AUESTAD, Reiko Abe, “Between History and Heritage: Forests and Mountains as a Figurative Space for Revitalizing the Past in the Works of Ōe Kenzaburō”, in Jianhui Liu e Sano Mayuko (a cura di) *Rethinking “Japanese Studies” from Practices in the Nordic Region*, Kyoto, International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), 2014

BATAILLE, Georges, *Le lacrime di Eros*, Torino, Bollati Boringhieri, 1961

BERNARDI, Bernardo, *Uomo Cultura Società. Introduzione agli studi demo-etno-antropologici*, Milano, FrancoAngeli Editore, 1991

BIENATI, Luisa (a cura di), *Letteratura giapponese II. Dalla fine dell'Ottocento all'inizio del terzo millennio*, Torino, Einaudi, 2005

BOSCARO, Adriana, “Ōe Kenzaburō. Introduzione”, in *Ōe Premio Nobel 1994*, Torino, UTET 1999, pp. IX-XXX

BORGHI, Alessandro, *Sesso, violenza e grottesco: Warera no jidai e la scrittura carnale di Ōe Kenzaburō*, Tesi, 2002

CLAREMONT, Yasuko, *The novels of Ōe Kenzaburō*, London and New York, Taylor Francis Routledge, 2008

CLAREMONT, Yasuko, “Ōe Kenzaburō: themes and techniques in mizukara waga namida wo nugui tamau hi (the day he himself shall wipe my tears away)”, *Japanese studies*, 2003, 23, 2, pp. 157-166

FOREST, Philippe, *Ōe Kenzaburō: Lgendes d'un romancier japonais*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001

HILLENBRAND, Margaret, “Doppelgängers, Misogyny, and the San Francisco System: The Occupation Narratives of Ōe Kenzaburō”, *The Journal of Japanese Studies*, 2007, 33, 2, pp. 383-414

“Ima Ōe Kenzaburō no shōsetsu o yomu” (Leggere i romanzi di Ōe Kenzaburō adesso), *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū*, Tokyo, Gakutōsha, 42, 3, 1997 (numero monografico in rivista)

『いま大江健三郎の小説を読む』、國文學：解釈と教材の研究、東京、學燈社、42巻3号、1997年

KATŌ Shūichi, *Storia della letteratura giapponese dall'Ottocento ai giorni nostri* (a cura di Adriana Boscaro), Venezia, Marsilio, 1980

KINSELLA, Sharon, “An interview with Ōe Kenzaburō”, *Japan Forum*, 12, 2, pp. 233-241, 2000

KOBAYASHI Yuki, *Ōe Kenzaburō Bungaku Kenkyū: Chichioya to tennō*, (Ricerca sulla letteratura di Ōe Kenzaburō: Il padre e l'imperatore) Taiwan Nichigo Kyōiku Gakkai, 20, 2005, pp. 67-91 (tesi)

小林由紀、「大江健三郎文学研究—父親と天皇—」、台湾日語教育学会、第20号、2005年、pp.67-91 (論文)

KUROKO Kazuo *hen*, *Sensō henkyō bungaku ningen : Ōe Kenzaburō kara Murakami Haruki made* (Guerra, confine, letteratura, umanità: da Ōe Kenzaburō a Murakami Haruki), “Kuroko Kazuo shohyōshū”(Collezione di recensioni a cura di Kuroko Kazuo, Tokyo, Bensei Shuppan, 2010

黒古一夫編、『戦争・辺境・文学・人間：大江健三郎から村上春樹まで』、黒古一夫書評集、東京、勉誠出版、2010年

LE BRETON, David, *Antropologia del corpo e modernità*, Milano, Giuffrè Editore, 2007

LE BRETON, David, *Antropologia del dolore*, Roma, Meltemi, 1995

LE BRETON, David, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Roma, Meltemi, 2003

LIGI, Gianluca, *Antropologia dei disastri*, Roma, Laterza, 2009

LOUGHMAN, Celeste, "The Seamless Universe of Ōe Kenzaburō", *World Literature Today*, 73, 3, 1999, pp. 417-422

MATSUBARA Shin'ichi, *Ōe Kenzaburō no sekai* (Il mondo di Ōe Kenzaburō), Tokyo, Kodansha, 1969

松原 新一、『大江健三郎の世界』、東京、講談社、1969年

NAPIER, Susan J., *Escape from the Wasteland : romanticism and realism in the fiction of Mishima Yukio and Ōe Kenzaburō*, Cambridge, Harvard University Press, 1991

NATOLI, Salvatore, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986

ŌE Kenzaburō (ed.), *The Crazy Iris and Other Stories of the Atomic Aftermath*, New York, Grove Press, 1985

ŌE Kenzaburō, *Insegnaci a superare la nostra pazzia* (*Warera no kyōki wo ikinobiru michi wo oshieyo*, 1969), in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992

ŌE Kenzaburō, *L'animale d'allevamento* (*Shiiku*, 1958), in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992

ŌE Kenzaburō, *Il giorno in cui lui mi asciugherà le lacrime* (*Mizukara waga namida wo nuguu tamau hi*, 1972), in *Insegnaci a superare la nostra pazzia*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Garzanti, 1992

ŌE Kenzaburō, *Un'esperienza personale* (*Kojintekina Taiken*, 1964), tr. Nicoletta Spadavecchia, Milano, Corbaccio, 2005

ŌE Kenzaburō, *Note su Hiroshima* (*Hiroshima nōto*, 1965), tr. Gianluca Coci, Padova, Alet Edizioni, 2008

Ōe Kenzaburō, *Il grido silenzioso (Man'en Gannen no futtobōru, 1967)*, in *Ōe Premio Nobel 1994*, tr. Nicoletta Spadavecchia, Torino, UTET, 1999

OKUYAMA Michiaki, "Spiritual Quests in Contemporary Japanese Writers Before and After the Aum Affair, Ōe Kenzaburō and Murakami Haruki Around 1995", *Nanzan Bulletin*, 25, 2001

RAVERI, Massimo, *Itinerari nel sacro*, Venezia, Cafoscarina, 2006

RIVIÈRE, Claude, *Introduzione all'antropologia*, Bologna, il Mulino, 1995

SAKURAI Emiko, "Kenzaburō Ōe: The Early Years", *World Literature Today*, 58, 3, Varia Issue, 1984, pp. 370-373

SANROKU Yoshida, "Kenzaburo Ōe: A New World of Imagination", *Comparative Literature Studies*, 22, 1, 1985, pp. 80-96

SANROKU Yoshida, "The Burning Tree: The Spatialized World of Kenzaburō Ōe", *World Literature Today*, 69, 1, 1995, pp. 10-16

SCARRY, Elaine, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1985

SCHULTZ, Emily A. e LAVENDA, Robert H., *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli, 1995

SEGALEN, Martine, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, il Mulino, 1998

SLAYMAKER, Douglas N., *The Body in Postwar Japanese Fiction*, London, New York, RoutledgeCurzon, 2004

SNYDER, Stephen and GABRIEL, Philip (eds.), *Ōe and beyond : fiction in contemporary Japan*, Honolulu, University of Hawai'i press, 1999

SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003

SONTAG, Susan, *Malattia come metafora (Aids e cancro)*, con un confronto di Gianni Jervis, tr. Ettore Capriolo e Carmen Novella (titoli originali: *Illness as Metaphor*, 1978; *Aids and Its Metaphor*, 1989, Farrar, Straus and Giroux, New York), Torino, Einaudi, 1979, 1989, 1992

SONTAG, Susan e Ōe Kenzaburō, *La nobile tradizione del dissenso (An exchange of letters)* tr. Paolo Dilonardo, Milano, Archinto, 2005

VAN GENNEP, Arnold, *I riti di passaggio*, Torino, Universale Bollati Boringhieri, 1909

WAKAMORI Tarō, "Initiation Rites and Young Men's Organizations" in Richard M. Dorson (ed.), *Studies in Japanese Folklore*, Bloomington, Indiana University Press, 1963

WILSON, Michiko, *The marginal world of Ōe Kenzaburō: A Study in Themes and Techniques*, Armonk, M.E. Sharpe, 1986

Sitografia

<http://www.cogito-kobo.net/OeKenzaburoTop.html>

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1994/oe-bio.html

<http://globetrotter.berkeley.edu/people/Oe/oe-con4.html>

<http://publications.nichibun.ac.jp/en/item/symp/2014-03-31/pub>

<http://www.blackmovie-jp.com/movie/catch1961.php>

<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/10/15/demenza-crudelta.html>

<http://www.filosofico.net/inattuale/bataille.htm>

http://ajw.asahi.com/article/cool_japan/style/AJ201312160006

Ringraziamenti

Alla fine di quest'opera, con cui si conclude anche un periodo di vita per me molto importante, vorrei ringraziare le persone che mi hanno aiutato e grazie alle quali ho potuto raggiungere questo traguardo.

In primo luogo ringrazio i miei genitori, Alessandro e Annarosa, per il totale e costante supporto, sia emotivo che finanziario. Grazie a loro ho avuto la fortuna di poter studiare ciò che amo senza compromessi.

Ringrazio Jimmy, per la pazienza e l'amore che non mi ha fatto mai mancare e per l'importantissimo l'aiuto nella revisione dello scritto.

A tutti i miei parenti che in qualsiasi modo abbiano contribuito a sostenermi e incitarmi nel mio lavoro, in particolar modo lo zio Antonio, esprimo la mia gratitudine.

Ringrazio dal profondo del cuore la signora Kotsugai e la signora Sugiura, per aver reso la mia esperienza con la lingua giapponese e il Giappone più facile e meravigliosa.

Alla Professoressa Bienati va tutta la mia gratitudine, per aver creduto nel mio progetto di tesi e per l'aiuto sia professionale che morale.

Ringrazio Anna Giulia, Giulia e Jessica, le amiche di sempre, e tutti gli amici di questi anni universitari.

Un ringraziamento va anche a tutte le persone che mi sono state vicine durante la permanenza a Casa Capitanio e alle mie coinquiline della Casa dei Miracoli; in particolare ringrazio Veronica, per l'aiuto nella consultazione dei testi francesi utilizzati in questa tesi e Engela, per la fondamentale bibliografia antropologica suggeritami.

Dedico questo lavoro alla memoria di una persona per me molto importante, che da poco se ne è andata, mia nonna Carolina. Mi mancheranno il sostegno e l'entusiasmo che mi ha sempre dimostrato durante tutta la mia carriera universitaria.