

LE “DECLINAZIONI” DELL’AMORE NELLA LETTERATURA GIAPPONESE MODERNA

di Carlotta Rapisarda

This article deals with the relationship between love and marriage in three Japanese authors. At the end of 19th century, the introduction of the idea of monogamy in Japanese culture created two opposite points of view. On one hand there was Kitamura Tōkoku (1868-1894) with its romantic ideal and the resulting disillusionment; on the other hand, Izumi Kyōka (1873-1939) always condemned the institution of marriage as oppressive to women. Both these views have flown into the vision of marriage proposed by Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965), a great master in exploring and painting conjugal love and its various aspects.

1. Kitamura Tōkoku

Ma che cos'è la vita a due? Una combinazione di forze per sopperire alla propria debolezza, un'opportunità per possedere una casa propria, una modalità socialmente accettata per allontanarsi dai propri genitori, una fuga dalla solitudine, un sacrificio dettato dalla compassione, un effetto indotto dalla fascinazione o dall'ammirazione, un aiuto reciproco fondato sul denaro, un'ascesa sociale garantita dal prestigio di un nome, un estremo rimedio contro l'insonnia o contro la dispepsia, un'autorizzazione a procreare, un sedativo contro l'eccesso passionale, una via d'accesso all'adulterio, un'anticamera alla separazione, un patto di cameratismo, un espediente per sentirsi normali, un modo per non destare sospetti e curiosità, una casa di riposo per la vecchiaia, una casa di piacere, una camera di tortura? ¹

Gli interrogativi che Umberto Galimberti si è di recente posto sulle cose dell'amore e sulla vita di coppia, attanagliarono gli animi dei giovani intellettuali giapponesi in un periodo in cui la propaganda religiosa insisteva molto sulle nozioni di *katei* (famiglia, casa) come fondamento per il rapporto marito-moglie, e *ai* (amore), non come desiderio carnale, quanto come sentimento immateriale e spirituale, soprattutto nel contesto del matrimonio². Così, emulando modelli europei, anche in Giappone prese vita, tra il 1889 e il 1904, il cosiddetto movimento romantico. Peculiarità di tale movimento fu, nella cornice dei rapporti di coppia, la totale accettazione del concetto cristiano di “monogamia” e di tutte le contraddizioni a esso inerenti. Fu, questo, un evento di considerevole importanza nella storia delle speculazioni sull'*amore romantico* in una tradizione in cui non era mai esistito, poiché rappresentò uno stimolo a riflettere sul divario che separava l'amore ideale dalla vita reale, portando a tragiche conseguenze.

Colui che è considerato l'iniziatore del Romanticismo in Giappone, Kitamura Tōkoku (1868-1894), espresse tale tormento in un famoso saggio dal titolo *Ensei shika to josei (Il poeta misantropo e la donna, 1892)*, frutto della propria esperienza personale in qualità di uomo disilluso dal matrimonio che, per il futuro, non vedrà altra soluzione se non il suicidio. Benché l'incipit del saggio abbia la parvenza di un vero e proprio inno al sentimento amoroso, visto come una luce che illumina ogni cosa, il buio della realtà prende presto e brutalmente il sopravvento:

L'amore è la chiave con cui possiamo accedere ai segreti del nostro mondo. L'amore esiste prima di ogni cosa e solamente grazie a esso il nostro mondo può sussistere. Se ne fossimo privati, quale sapore o quale colore potrebbe mai avere la vita? Ciononostante, proprio quella strana creatura che è il poeta, incline per

¹ Umberto Galimberti, *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano, 2009 (1 ed. 2004), p. 133.

² Suzuki Michiko, “Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun'ichirō's *Chijin no ai*”, *Journal of Japanese Studies*, 31:2, Society for Japanese Studies, 2005, p. 363.

sua natura a osservare il mondo e indagare nei recessi dell'animo umano, è colui che più di tutti fallisce nelle cose d'amore.³

Alla contrapposizione luce-buio corrispondono quindi due mondi, ideale e reale, in cui il poeta-guerriero fermamente convinto che un matrimonio felice sia il naturale punto d'arrivo in cui ogni amore sfocia, si scontrerà con la triste realtà e combatterà nella consapevolezza di non poter vincere, poiché il mondo reale, e quindi il matrimonio, riservano solamente disincanto. Il poeta, tuttavia, avrà la forza di andare avanti nella sua lotta poiché la forza dell'amore sarà sempre presente nel mondo ideale.

Una filosofia dell'amore, quella di Tōkoku, che pone le sue basi sulla negazione della passione e del desiderio fisico. "Ma la passione è l'unico modo in cui può declinarsi l'amore?", si domanda Galimberti. "Se la passione è *patire l'altro*, non si dà un amore che, invece di *patire, agisce*, che invece di declinarsi sul solo versante della passione, trascinata dalla discontinuità delle sue oscillazioni, *decide* in modo irrevocabile e, a partire da questa decisione, non *subisce* l'amore, ma lo *crea*?"⁴. E in un certo senso, la figura del poeta descritta da Tōkoku fa della fuga un modo di agire volto a creare un amore che non può essere distrutto, dal momento che esiste solo in un mondo ideale. Certo è difficile negare l'importanza della fisicità in un rapporto, ma nell'animo di Tōkoku è giustificabile poiché il bisogno corporeo nei confronti dell'altro è sinonimo di "realtà".

Tōkoku scrive il suo saggio nel 1892, quattro anni dopo essersi sposato con una certa Ishizaka Minako, e la critica è d'accordo nel leggere il suo componimento alla luce dell'esperienza personale di questo giovane idealista continuamente rimproverato da una moglie che, insoddisfatta dei soldi che il marito portava a casa, era costretta a lavorare: "Mina, il suo angelo del 'mondo ideale' era in verità un abitante del 'mondo reale'"⁵. Il poeta, creatura eletta e sensibile, subisce non l'amore, bensì le aspettative della società, poiché egli non si adatta a essa, né viceversa, così come espresso dal verso byroniano che l'autore stesso cita: "I love not the world, nor the world me"⁶. La disillusione, a questo punto, è inevitabile e Tōkoku, incapace di risolvere la situazione in qualsiasi altro modo, opta per il suicidio, lungi ovviamente dal considerarlo come la convergenza di *Eros* e *Thanatos* che aveva caratterizzato la precedente cultura del periodo Edo (1603-1867) con il doppio suicidio d'amore. Noguchi Takehiko sostiene che la concezione che Tōkoku aveva dell'amore romantico peccasse di eccessiva serietà e che la sua inclinazione a innamorarsi non fece altro che aggravare la disperazione insita nel suo pessimismo; dunque, "incapace di condividere con la propria moglie un sentimento intenso, non ebbe altra scelta se non quella di morire in completa solitudine"⁷. Se Tōkoku avesse risolto il suo problema accettando la diversa natura di amore e matrimonio, così come farà Izumi Kyōka, avrebbe potuto salvarsi. Egli, tuttavia, non esplorò tale possibilità, né quella di una soluzione "reale" che prevedesse la fine del matrimonio che lo teneva vincolato a Mina. In tale processo di idealizzazione, a ogni modo, si rintraccia il grande merito che Kitamura Tōkoku ha avuto nel modernizzare il legame amoroso tra uomo e donna, rendendolo sacro e conferendogli una dignità che altrimenti non avrebbe mai avuto.

2. Izumi Kyōka

Se da un lato Kitamura Tōkoku era stato profondamente influenzato dai poeti romantici inglesi e dal Cristianesimo, dall'altra parte si ergevano intellettuali ben lontani da tutto ciò, ma non meno degni di attenzione. Uno di questi fu Izumi Kyōka (1873-1939). Famoso per le sue storie a tema sovranaturale, egli si pose sempre dalla parte delle donne nel trattare l'amore, in particolare l'intimo abbraccio tra amore e morte, in una visione tuttavia per nulla pessimista. È curioso pensare a un uomo come Tōkoku che nel suo disdegnare il nodo che lega *Eros* e *Thanatos* abbia finito col risolvere la sua vita nel suicidio. Al contrario, Izumi Kyōka, e più avanti Tanizaki Jun'ichirō, fecero spesso di tale fusione amore-morte il fulcro delle loro opere, ma nella sfera privata si tennero al di fuori delle tragedie.

³ Kitamura Tōkoku, *Ensei shika to josei*, edizione on-line della biblioteca virtuale Aozora Bunko, disponibile all'indirizzo: http://www.aozora.gr.jp/cards/000157/files/45237_19755.html

⁴ Umberto Galimberti, *Le cose dell'amore*, cit., p. 138.

⁵ Noguchi Takehiko, "Love and Death in the Early Modern Novel: America and Japan", in Albert M. Craig, *Japan: a comparative view*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1979, p. 171.

⁶ Kitamura Tōkoku, *Ensei shika to josei*, cit.

⁷ Noguchi Takehiko, "Love and Death in the Early Modern Novel: America and Japan", cit., p. 172.

In Kyōka è evidente un'ulteriore contraddizione tra la sfera privata, che annovera una felice vita coniugale con una geisha, e una negativa visione del matrimonio così come è presentata nei suoi scritti. Prendiamo però la sua personale esperienza come un'eccezione, e le sue opere come mezzi per denunciare la società del tempo, in cui le donne sposate erano in un modo o nell'altro sottomesse alle volontà di un uomo, alla stregua di pezzi di carne messi in vendita. È facile immaginare quanto poco fosse apprezzato dai suoi contemporanei, come ogni artista che porti una ventata d'innovazione nel proprio campo, tuttavia il 1895 è l'anno che lo vide andare alla ribalta con due brevi racconti spesso presentati in coppia: *Yakō Junsu* (*La ronda notturna*) e *Gekashitsu* (*La sala operatoria*). Mentre il primo, a grandi linee, racconta di uno zelante agente di guardia notturno che muore nel salvataggio di un uomo che gli aveva impedito di sposare la donna che amava, con *Gekashitsu* ci troviamo di fronte a una storia d'amore incredibilmente intensa, pur nella sua "inesistenza". La contessa Kifune deve subire un'operazione per la quale si rifiuta di essere sottoposta ad anestesia, poiché teme di confessare, in un momento di confusione, un segreto che vuole gelosamente custodire. Il chirurgo accetta con riluttanza e procede nell'intervento. In uno spettacolare *coup de théâtre*, la donna improvvisamente confessa al medico di averlo sempre amato, poi afferra il bisturi e si uccide. Il Dottor Takamine farà lo stesso. Prende il via un flashback che ci riporta indietro di nove anni, al primo incontro dei due. Un amore a prima vista che sboccia e si conclude in un momento, poi la contessa è costretta a sposare un uomo del suo rango, mentre il povero dottore va avanti per la sua strada senza mai più innamorarsi. Un sentimento così forte a cui neanche la più lunga delle separazioni sa porre fine, e che addirittura culmina in quell'appassionato gesto che è il doppio suicidio d'amore.

Una storia inverosimile e a tratti grottesca, forse a ragione tacciata di non avere come base una solida struttura, ma che esplica in modo esemplare gli intenti dell'autore. Kyōka critica il fior fiore della società e, in particolare, denigra l'istituzione del matrimonio poiché grava sui veri sentimenti di persone come Kifune e Takamine. Il marito della contessa rappresenta proprio quella società patriarcale in cui uomini ricchi ma insignificanti aspirano a belle donne, in questo caso la contessa. Sembra che Kyōka voglia suggerire il ruolo dell'amore come simbolo del potere economico e sociale, e in questo senso la commovente e quasi sadica morte di una splendida donna assume un importante significato: Kifune è nobile, elegante, bella, e proprio la sua avvenenza è la ragione per cui deve morire.

A proposito della morte, Noguchi Takehiko evidenzia come la giustapposizione tra la pelle bianca di una donna e il suo sangue rosso sia uno schema di colori che Kyōka utilizzava spesso⁸, e infatti un piccolo frammento dell'intervento nella sala operatoria così è descritto: "Come un susino rosso che d'inverno cade nella neve, un morbido rivolo di sangue le defluisce dal petto fino a inzuppare la sua veste bianca"⁹. E ancora Noguchi, in un interessante paragone tra l'elemento dell'acqua in *Yakō Junsu*, ove il protagonista muore annegato, e il sangue in *Gekashitsu*, riflette su come l'essenza della creatività di Izumi Kyōka si sveli in questa sua associazione di elementi liquidi e morte¹⁰, come a voler significare un eterno ritorno dopo la dipartita. Una giustapposizione così forte come quella tra il rosso e il bianco, inoltre, scatena una serie di immagini che acquiscono, ad esempio, la caratterizzazione di Kifune come una donna affettuosa e voluttuosa al tempo stesso, per certi versi debole ma anche molto forte, sensibile eppure anche brutale.

Il Dottor Takamine, completamente agli antipodi rispetto alla figura dell'aristocratico arrogante, è il prototipo dell'uomo impacciato ma sensibile, bisognoso di essere sedotto ma allo stesso tempo accudito dalla donna che ama e, probabilmente, alter-ego di Kyōka stesso. Nella vita dell'autore, infatti, si ricorda la tragica perdita della madre quando egli aveva solo nove o dieci anni. Alla luce di questo particolare, ecco che notiamo anche un risvolto di tipo incestuoso nel romanzo. E l'amore non è più un sentimento, quanto una sorta di desiderio estetico che mai si realizzerà nella vita.

Perché lasciare che due personaggi innamorati si separino? Perché non sfidare le consuetudini dell'epoca e permettere alla contessa di manovrare i fili della propria vita per poter stare con l'uomo che ama? Sempre nel

⁸ Noguchi Takehiko, "Love and Death in the Early Modern Novel: America and Japan", cit., p. 175.

⁹ Izumi Kyōka, *Gekashitsu*, edizione on-line della biblioteca virtuale Aozora Bunko, disponibile all'indirizzo: http://www.aozora.gr.jp/cards/000050/files/360_19397.html

¹⁰ Noguchi Takehiko, *Kindai Nihon no ren'ai shōsetsu*, Asahi karuchā sentā, Ōsaka shoseki, Ōsaka, 1987, pp. 143-144.

1895, Izumi Kyōka scrive un breve saggio intitolato *Ai to kon'in* (*Amore e matrimonio*), in cui è possibile rintracciare un "positivismo dell'amore"¹¹ e un "negativismo dell'istituzione matrimoniale"¹².

Il suicidio e la fuga d'amore, la diseredazione, sono tutti germogli dell'amore. Dovremmo dunque essere contenti per queste persone, e pensare alle occasioni che hanno avuto come gioiose e felici. [...]

Il matrimonio che la nostra società celebra è solo una legge crudele e spietata, atta a controllare e opprimere l'amore e a privare della libertà gli individui. Si è sempre detto che le donne belle sono infelici, tuttavia è la società che le rende così. Se non fosse per il matrimonio, le donne sarebbero così avviliti? Gli aspetti più negativi dell'amore — conflitti, disonestà, disperazione, morti, malattie e quant'altro — scaturiscono dal matrimonio.¹³

Sono affermazioni piuttosto nette. Noguchi Takehiko le commenta mediante un paragone con Kitamura Tōkoku: se quest'ultimo pone in primo piano l'incompatibilità tra amore e matrimonio, per Izumi Kyōka si tratta semplicemente di due cose differenti. Se la prende molto per la discriminazione di cui le donne sono oggetto, ma non accenna neanche per un attimo all'obbligo del matrimonio. È sufficiente che ci sia l'amore.¹⁴

Stando così le cose, diventa più semplice addurre un'interpretazione agli eventi di *Gekashitsu*: ai due innamorati non serve il matrimonio per legarsi l'uno all'altra, vita natural durante. Il matrimonio è per gli altri, per chi non si ama davvero. Nell'eternità della morte, invece, è il simbolo del loro sentimento.

3. Tanizaki Jun'ichirō

La vita e la produzione letteraria di Tanizaki Jun'ichirō (1886-1965) trovano perfetta sintesi in un'espressione cara a Octavio Paz, *La duplice fiamma*: "[...] la fiamma è «la parte più sottile del fuoco, che si eleva e si innalza in figura piramidale». Il fuoco originale e primordiale, la sessualità, eleva la fiamma rossa dell'eroticismo e questa, a sua volta, fa svettare un'altra fiamma, azzurra e tremula: quella dell'amore. Erotismo e amore: la duplice fiamma della vita".¹⁵ E infatti, in nessun altro grande intellettuale giapponese questi due aspetti trovano un'importanza tale da sfociare in quella sorta di ossessione che sarà alla base di tutti i lavori di Tanizaki.

Ancor più nella trattazione dell'amore coniugale, Tanizaki si dimostra un abile maestro nel tratteggiare i risvolti psicologici della coppia e i momenti di intimità che, pur senza alcuna esplicita descrizione, emergono consistenti tra le righe senza mai scadere nella volgarità. A volte, poi, c'è da restare increduli davanti a personaggi maschili inconfondibilmente "tanizakiani" che bramano il corpo della propria moglie, e solamente lei, fino alla sottomissione e all'accettazione di qualsivoglia richiesta. Quando questo non accade, la coppia non è più tale e si svela così "l'intimo segreto di un'unione distrutta dal disinteresse erotico"¹⁶.

3.1 La crisi: Tade kuu mushi

Nel romanzo del 1928 *Tade kuu mushi* (*Gli insetti preferiscono le ortiche*), il conflitto tra Oriente e Occidente che in quel periodo affliggeva lo scrittore, diventa anche l'occasione per una profonda riflessione/ammonizione su cosa un matrimonio *non* debba essere: Kanamè e Misako, i protagonisti, "avevano perso ogni reciproca attrattiva sessuale, [...] Kanamè non vedeva in Misako «la donna», lei non vedeva in lui «l'uomo»: era stata questa situazione, essere coniugi senza sentirsi tali, che aveva determinato in loro una forte tensione."¹⁷

La studiosa Keiko I. McDonald nota come tale tensione sia efficacemente sviluppata, lungo le pagine del romanzo, mediante la giustapposizione di immagini contrastanti, introdotte fin dall'inizio da una metafora

¹¹ *Ivi*, p. 139.

¹² *Ibidem*.

¹³ Izumi Kyōka, *Ai to kon'in*, edizione on-line della biblioteca virtuale Aozora Bunko, disponibile all'indirizzo: http://www.aozora.gr.jp/cards/000050/files/1040_20511.html

¹⁴ Noguchi Takehiko, *Kindai Nihon no ren'ai shōsetsu*, cit., p. 140.

¹⁵ Octavio Paz, *La duplice fiamma, Amore ed erotismo* (1993), ES, Milano, 2006, p. 11.

¹⁶ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1928), Oscar Mondadori, Milano, 1999, p. 30.

¹⁷ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 47.

esplicativa dell'equilibrio instabile in cui la coppia di coniugi si trova¹⁸: “come se tenessero una bacinella d'acqua in bilico tra loro, aspettando di vedere da che parte si sarebbe spontaneamente rovesciata”¹⁹. Tale immagine è, allo stesso tempo, specchio del mondo interiore di Kanamè, preso dal dilemma tra il divorzio e la situazione di stagno in cui si trova²⁰. Viene da chiedersi se la bacinella si rovescerà da un momento all'altro, ma Tanizaki sembra voler lasciare al lettore la risposta, offrendo il solo piccolo indizio costituito dall'emblematica esclamazione di Kanamè alla fine del romanzo: “Finalmente è venuta la pioggia!”²¹.

Il bivio davanti a cui Kanamè si trova, significa molto più di quanto sembri all'apparenza, poiché è la scelta tra due mondi: Oriente e Occidente, tradizione e modernità. Da un lato c'è Misako, originaria di Kyōto ma amante di Kōbe, città-simbolo dell'influenza occidentale. “Ci sarà dunque da sedersi in terra? Allora non fa per me: dopo... dopo le ginocchia mi fanno male”²², afferma in occasione dell'invito del padre ad assistere a una rappresentazione di *jōruri* in un vecchio teatro, liquidando in un attimo tradizioni secolari. Finestra sulla modernità è anche il personaggio di Takamatsu, unico confidente di entrambi, divorziato egli stesso e che da buon diavoletto tentatore, o semplicemente bocca della verità, li esorta a dare un taglio alla loro infelicità. Tuttavia è la prostituta eurasiatica Louise, con cui Kanamè intreccia una relazione, a incarnare perfettamente il processo di occidentalizzazione, nonché la perdita di valori che esso comporta. Dall'altro lato, a rappresentare il culto per la tradizione, si erge il suocero di Kyōto. Kanamè lo invidia profondamente, poiché con la sua giovane amante O-hisa, ciecamente servile e perfetta donna-oggetto, tipicamente giapponese, che sa come riverire un uomo (“Provare piacere per quel tipo di donna più o meno rientra nel gusto per le anticaglie: è come una bambola!”²³, sostiene Misako), si è assicurato l'armonia tra anima e corpo, nonché una vecchiaia serena. Kanamè stesso desidera per il proprio futuro l'ascesa a un tale paradiso e sa che con Misako, che nonostante tutto si prende cura di lui sempre con devozione, potrebbe realizzare la sua aspirazione. Tuttavia non può tacere l'importanza che il ruolo dell'attrazione fisica ricopre in un rapporto:

Per Kanamè una donna doveva essere o una divinità o un giocattolo, e la vera causa del fallimento del suo matrimonio era stata proprio questa: non aveva trovato in Misako né l'una né l'altro. Non fosse stata sua moglie, forse gli sarebbe apparsa come un giocattolo, ma non aveva potuto considerarla neppure tale.²⁴

Ancora Keiko I. McDonald mette in luce quanto la pelle delle tre donne del romanzo (Misako, Louise, O-hisa) costituisca un elemento di rilievo nell'analisi del personaggio di Kanamè²⁵: la vista della moglie non lo stimola più e infatti, pur riconoscendone la floridezza, rabbrivisce pensando che “quella giovinezza e quella freschezza erano anche il risultato della vita, per così dire da vedova, che lui le aveva imposto”²⁶. Al contrario, invece, accade con Louise, poiché “era stata proprio la seduzione di quella pelle ambrata e la sua vaga suggestione d'impurità che aveva attratto dapprima Kanamè”²⁷. Alla fine, però, se la bacinella d'acqua di cui si è parlato poc'anzi si rovescerà portando finalmente la pioggia, questo sarà merito di O-hisa, quel giocattolo dalla pelle bianca come un burattino del *jōruri*: “[...] non era una bambola adesso quella che pallida stava di là dalla cortina”²⁸. Questa la riflessione che conclude il romanzo. Kanamè avrà deciso quale strada imboccare?

A ogni modo, il nodo che lega i due mondi contrastanti è proprio il matrimonio. Esso, infatti, simboleggia allo stesso tempo il rispetto per la tradizione, finché i due coniugi continueranno a stare insieme salvando la famiglia e le apparenze, e l'apertura al cambiamento, se prenderà piede la realtà del divorzio. A questo proposito

¹⁸ Keiko I. McDonald, “A Reassessment of Some prefer Nettles”, *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. 12, no. 2/3, 1977, p. 195.

¹⁹ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 4.

²⁰ Keiko I. McDonald, “A Reassessment of Some prefer Nettles”, cit., p. 196.

²¹ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 175.

²² *Ivi*, p. 7.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 86.

²⁵ Keiko I. McDonald, “A Reassessment of Some prefer Nettles”, cit., pp. 200-203.

²⁶ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 9.

²⁷ *Ivi*, p. 140.

²⁸ *Ivi*, p. 175.

è interessante notare che l'idea di risolvere la questione nel suicidio, come avrebbe fatto Kitamura Tōkoku, non sfiora Tanizaki neanche per un secondo: egli preferisce restare ben saldo alle redini della vita e, tutt'al più, si attarda in una breve riflessione su come tutto sarebbe più semplice se la moglie scappasse con l'amante.

I protagonisti hanno un figlio insieme, una casa, una grande complicità derivante da anni di convivenza, tanto che il protagonista "giungeva quasi a domandarsi perché poi non potessero considerarsi davvero marito e moglie: dopotutto la vita coniugale non si riduceva soltanto ai rapporti d'alcova. Di compagnie occasionali ne aveva avute diverse; ma il matrimonio non era fatto piuttosto di appoggio morale e di piccole attenzioni? Non era questa la sua vera fisionimia? E da questo punto di vista, non poteva sentirsi per nulla insoddisfatto di Misako..."²⁹. Pur tuttavia, "da quando aveva sposato Misako, in tutti quegli anni la sua mente era stata quasi ossessionata dal desiderio di abbandonarla"³⁰. Per questo motivo, fin dall'inizio del romanzo si delinea la figura di un marito che, pur essendo a conoscenza della relazione extra-coniugale in cui la moglie è coinvolta, non mostra alcun cenno di risentimento; anzi, più avanti nella storia si chiarirà come egli stesso abbia favorito tale relazione, pensando così di facilitare la strada verso il divorzio:

Io non so proprio che pensare. So soltanto che le ragioni per separarci son fin troppo chiare. Le cose tra noi non sono mai andate molto bene, ma ora che è sorta la relazione con Aso — e sono stato proprio io a favorirla — non c'è alcun motivo per rimanere uniti; e in effetti già non lo siamo più. Questa è la verità, la conosciamo sia io che Misako ma non sappiamo scegliere tra sopportare una breve tristezza e rimanere infelici per sempre. In realtà, la decisione l'avremmo presa, difficile è darsi il coraggio per mandarla ad effetto.³¹

Ecco che attraverso la figura di Kanamè, alter-ego di Tanizaki stesso, prende forma una concezione del rapporto di coppia fino ad allora rimasta nell'ombra: l'equilibrio tra amore ed erotismo come cardine fondamentale di una felice unione. Tanizaki si rivela degno di ogni ammirazione per come riesce ad affrontare con grande spessore i tormenti dell'animo umano davanti a una crisi matrimoniale che trova le sue origini in una motivazione che qualche perbenista dell'epoca avrebbe potuto additare come banale o addirittura immorale. Oggigiorno, Umberto Galimberti rintraccia proprio nell'estremizzazione della passione la causa dei fallimenti matrimoniali:

L'attuale crisi del matrimonio che caratterizza l'intero Occidente dice [...] che nella nostra cultura non si ha altra concezione dell'amore che non si risolva nella *passione*, la quale, non avendo di fronte a sé un contraltare, viene divinizzata. La passione non è da condannare, ma la sua divinizzazione è pericolosa, perché ci trattiene in un polo di quella tensione creatrice (*Spannung*, dice Jaspers) in cui trova la sua articolazione ogni dinamica esistenziale.

L'altro polo non è la moderazione, il contenimento, la proibizione su cui insistono tutte le morali, bensì l'azione che non ignora la felicità della passione e forse neppure la sua sregolatezza, ma non si accontenta di una felicità passiva, perché vuole creare. Non una vita *dopo* la morte come promette il messaggio religioso, ma una vita *prima* della morte.³²

Poco importa se i protagonisti troveranno o meno il coraggio di mettere in atto quella tacita decisione che li tortura da tempo immemore, e di certo non li possiamo biasimare. Nel loro procrastinare sono implicite molte altre questioni che Tanizaki assolutamente non sminuisce: il dolore che il piccolo figlio proverebbe, la pietà per Misako che sarebbe esposta ai maligni giudizi della società e del padre stesso, i rimorsi e la paura per un futuro sconosciuto. Sono tormenti profondi, a dimostrare che il protagonista non si sofferma sull'unico (superficiale?) problema dell'assenza della passione, ma d'altro canto avverte forte il bisogno di creare quella felicità che Galimberti esalta e che ogni essere umano, nel suo piccolo, persegue e ha il diritto di raggiungere.

²⁹ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p.8.

³⁰ *Ivi*, p. 52.

³¹ *Ivi*, pp. 49-50.

³² Umberto Galimberti, *Le cose dell'amore*, cit., p. 139.

Del resto, l'idea di divorziare non era forse nata in lui e in Misako dal desiderio di tornar liberi, di vivere ancora e di nuovo da giovani?³³

3.2 Odi et amo: Chijin no ai

Che l'odio sia indistinguibile dall'amore l'aveva detto Catullo nei suoi versi. Nel 1925 anche Tanizaki ribadisce a modo suo lo stesso concetto nelle pagine di *Chijin no ai* (*L'amore di uno sciocco*), in cui "Con semplicità, e nel modo più sincero", afferma il protagonista, "tenterò ora di parlarvi dei miei rapporti coniugali[...]"³⁴.

[...] penso che anche per voi lettori il mio racconto potrà essere utile e interessante. Soprattutto in questi ultimi tempi in cui il Giappone ottiene sempre maggiori riconoscimenti in campo internazionale, e offre l'occasione a frequenti e notevoli scambi di relazioni fra giapponesi e stranieri. Con la profonda penetrazione dei nuovi principi nel nostro paese, non soltanto gli uomini ma anche le donne tendono fortemente a occidentalizzarsi. E quindi anche rapporti coniugali come i nostri col tempo si stabiliranno un po' dappertutto.³⁵

All'interno di questo quadro sociale si sviluppa la storia di Kawai Jōji, rispettabile lavoratore di ventotto anni, che nel pigmalionico intento di prendere con sé ed educare una cameriera di quattordici anni, finirà col creare una *femme fatale*. È un racconto che affronta in modo originale e ironico i cambiamenti in atto in quegli anni e il bisogno dei giapponesi di occidentalizzarsi senza però perdere la propria identità. L'idea di far girare tali problematiche attorno al pernio del matrimonio romantico, in contrasto con la tradizionale pratica dell'*omiaï*, risulta incredibilmente efficace.

[...] nel campo del matrimonio avevo idee molto progressiste e moderne. In genere, la gente tende a prendere tutto in maniera molto rigida e terribilmente formale quando si tratta di matrimonio. Anzitutto vi è un primo intermediario [...]. Poi si fa un primo incontro detto *miai* [...]. In tal modo bisogna affrontare molte consuetudini noiose, e a me queste cose non piacevano affatto. Pensavo: quando mi capiterà di sposare, sceglierò senz'altro un modo più libero e semplice.³⁶

E così dicendo, Jōji affitta una casa delle fiabe in cui vivere con Naomi, la quale "avrebbe potuto fare da cameriera e anche da uccellino"³⁷. Il nome della ragazza, Naomi, suona molto esotico alle orecchie di Jōji, che anche per questo ne è attratto. Inoltre, il suo aspetto timido e innocente, i tratti del viso che ricordano l'attrice Mary Pickford, e la sua avvenenza ne fanno la candidata ideale.

La fase iniziale della loro storia è caratterizzata da un rapporto padre-figlia, talora molto tenero, talora dai tratti incestuosi. "Vedi bene?", "Ti diverte?", "Hai fame?", domanda in continuazione Jōji alla sua Naomi-chan. Lei lo chiama "paparino", lui "bambinona". La porta fuori, si offre di pagarle gli studi, le fa il bagno. Jōji si sente responsabile della castità della sua bambina:

[...] mi sentivo responsabile, anzi quasi il tutore delle virtù di Naomi, e stavo attento a non superare il limite della reciproca comprensione e a non lasciarmi trasportare da impeti improvvisi. Naturalmente nel mio cuore si radicava sempre più l'idea che Naomi era l'unica donna che potesse diventare mia moglie. Per questo, nonostante i nostri nuovi rapporti, ero deciso a non contaminarla e a non sacrificarla al mio piacere.³⁸

Non trasalacia di precisare la rispettabilità di cui gode sul posto di lavoro e sembrerebbe quasi che si senta un moderno Genji: anche il principe splendente, nell'undicesimo secolo, aveva allevato Murasaki a suo piacimento

³³ Tanizaki Jun'ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche*, cit., p. 24.

³⁴ Tanizaki Jun'ichirō, *L'amore di uno sciocco*, in Adrana Boscaro (a cura di), *Opere*, Classici Bompiani, Milano, 2002, p. 159.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Tanizaki Jun'ichirō, *L'amore di uno sciocco*, cit., p. 163.

³⁷ Tanizaki Jun'ichirō, *L'amore di uno sciocco*, cit., p. 162.

³⁸ *Ivi*, p. 190.

e col tempo aveva instaurato un rapporto intimo con la giovane; a differenza di Genji, però, Jōji vuole solo Naomi, poiché lui è un eroe moderno, o quantomeno tenta di esserlo. A tal proposito, vale la pena di riportare le osservazioni di Saeki Junko:

[...] Jōji non si interessa ad altre ragazze all'infuori di Naomi. Lui, che le fa il bagno nella tinozza, di primo acchito può dare l'impressione del tipico "vecchio maniaco", ma l'oggetto del suo interesse erotico è, per tutta la durata del romanzo, solamente Naomi, senza doppi giochi. Non tradendola e non mancando mai al suo impegno con lei, si dimostra essere un marito quantomai attaccato al moderno ideale dell'amore: "only you for ever". Jōji non desidera coinvolgimenti con un indefinito numero di persone dell'altro sesso, anzi persegue la possibilità di un "amore coniugale": non rinuncia mai all'ideale dell'amore monogamo tra marito e moglie. Per questo motivo, è un uomo fermamente fedele.³⁹

È difficile negare quanto sopra affermato. Soprattutto tenendo presente il resto della storia, Jōji di fatto rappresenta il marito innamorato e fedele, continuamente tradito, ma se si considerano le basi su cui tale rapporto si fonda, viene da chiedersi se davvero si tratti d'amore. Nel brano sopracitato, Saeki utilizza il vocabolo *partnership* per riferirsi all'impegno tra i due protagonisti, e infatti il loro "amore" non è altro che un contratto, uno scambio: io ti mantengo, tu mi fai da cameriera e uccellino, e soddisferai i miei bisogni sessuali al momento opportuno. E allora il romantico ideale "only you for ever" non sembra più così idilliaco.

Da bravo "paparino", Jōji si preoccupa ogni sera di fare il bagno alla sua bambina. Da insolito marito moderno, tiene un quaderno in cui scrive scrupolosamente lo sviluppo del corpo di Naomi. È così che veniamo informati del fatto che durante il secondo anno di convivenza, i due consumano il loro primo rapporto, "in modo spontaneo e naturale"⁴⁰, e la relazione di tipo "spirituale" e amichevole che li legava, si fonde con i piaceri della carne. Adesso sì che possono sposarsi.

"Grazie Naomi, veramente grazie di avermi capito. Ma, per dirti la verità, all'inizio non ero tanto sicuro che saresti diventata così simile al mio ideale come sei ora. Sono proprio fortunato. Ti amerò per tutta la vita... E soltanto te... Non ti trascurerò mai come spesso accade in molti matrimoni. Puoi essere sicura che vivrò soltanto per te. Io cercherò di soddisfare ogni tuo desiderio. Tu intanto continua a studiare e diventerai certamente una donna colta e completa..."

"Sì, studierò con tutte le mie forze. Voglio davvero diventare la donna del tuo ideale. Te lo prometto."⁴¹

L'uomo che non voleva essere superficiale nello scegliere la compagna di tutta una vita, dopo una notte d'amore si raccomanda con la propria donna di studiare per diventare colta e raggiungere l'ideale che egli ha in mente.

La cultura sembra giocare un ruolo di primaria importanza tra i due. È con una conversazione sul piacere della lettura che Jōji coglie l'occasione per proporre a Naomi la convivenza, ma proprio questa smania di cultura e modernità sarà distruttiva: Jōji avrebbe voluto una donna da poter mostrare al mondo con orgoglio, "della quale non ci si vergogna in nessun posto e in nessuna occasione, moderna e aggiornata secondo la cultura occidentale"⁴², tuttavia alla fine si ritroverà una moglie a cui è stato affibbiato un soprannome così sconcio da non poter essere pronunciato, e che intesse relazioni con chiunque le capiti a tiro. Naomi decide di studiare l'inglese, probabilmente perché una *mōdan gāru* (modern girl) che si rispetti, avrebbe dovuto essere in grado di colloquiare con gli stranieri. Tuttavia non è l'unico motivo: secondo Saeki, l'inglese non simboleggia solo la fase di occidentalizzazione in cui il Giappone era coinvolto. Nel vocabolo inglese *love*, sostiene, è racchiusa una visione tutta nuova e moderna dell'amore⁴³, inesprimibile attraverso i vocaboli propri della lingua giapponese, pregni di concezioni che restano ancorate all'antico pensiero confuciano. La parola *love* diventa sinonimo di progresso e comporta una ridefinizione del rapporto uomo-donna. "Ormai le donne diventeranno sempre più

³⁹ Saeki Junko, *Ai to Sei no bunkashi*, Kadokawa gakugei shuppan, Tōkyō, 2009, p. 123.

⁴⁰ Tanizaki Jun'ichirō, *L'amore di uno sciocco*, cit., p. 192.

⁴¹ Tanizaki Jun'ichirō, *L'amore di uno sciocco*, cit., p. 192.

⁴² *Ivi*, p. 199.

⁴³ Saeki Junko, *Ai to Sei no bunkashi*, cit., p. 124.

attive”, afferma lo stesso Jōji, pur tuttavia continuando a considerare Naomi “non soltanto la moglie, ma anche una rarissima bambola e un oggetto ornamentale”⁴⁴. L’educazione di Naomi diventa sempre più importante, tanto che Jōji, realizzando che le capacità linguistiche della ragazza non migliorano dopo due anni di lezioni private, decide di dedicarsi in prima persona. Inizialmente sembra un gioco perverso in cui egli impersona il maestro che rimprovera la bambina che non si applica (talora, nel testo originale, Naomi lo appella non come *sensei*, ma con il vocabolo infantile *chenchei*⁴⁵), poi però la pazienza diminuisce sempre più, lasciando spazio ai primi cenni di *odi et amo*:

Noi, che sino a poco tempo prima eravamo stati così di buon umore, improvvisamente ci sentivamo nemici e cominciamo a guardarci quasi con odio. In realtà, giunta l’ora d’inglese io dimenticavo del tutto il mio proposito iniziale di far qualsiasi cosa pur di rendere Naomi una persona colta, e provavo soltanto risentimento per la sua insulsaggine e comincio a odiarla. Se fosse stata un maschio, al colmo dell’ira, alle volte le avrei dato un pugno. Non potendo farlo, a furia di accalorarmi mi capitava spesso di gridarle: “Stupida!” Una volta giunsi persino a metterle il pugno chiuso contro la fronte dandole una spintarella. [...]

Gettai via con violenza la matita e spinsi il quaderno verso Naomi. Essa si fece pallida, e con le labbra serrate mi guardò sottocchi, lo sguardo fisso sulla mia fronte. Poi, di scatto, afferrò il quaderno e lo strappò a brandelli buttandoli per terra. Intanto continuava a guardarmi furibonda, come se desiderasse ridurmi in cenere. [...]

“Tu sei tanto ostinata, ma anche io non ritirerò le mie parole facilmente; se hai capito di aver avuto torto, è meglio che implori perdono, altrimenti te ne andrai... [...]

Alle mie parole, Naomi scosse il capo come un bambino che voglia dire di no.[...]

Il carattere arrogante e ostinato era quasi certamente congenito in Naomi. Ma, forse in conseguenza dei miei troppi vezzeggiamenti, col passare dei giorni peggiorava sempre di più. [...] Molte volte pensavo che se c’era veramente una forza chiamata magnetismo animale, di sicuro i suoi occhi ne contenevano in gran quantità. In quei momenti aveva infatti uno sguardo così duro, feroce e lampeggiante da non aver nulla di femminile. Ma nello stesso tempo quello sguardo era così colmo di smisurato fascino, che talvolta mi agghiacciava.

In quei tempi ero combattuto da due opposti sentimenti: l’amavo follemente, ma provavo anche una grande delusione. Ero cosciente insomma d’aver fatto una scelta sbagliata.⁴⁶

Rassegnato come Charles nei confronti di Odette nella constatazione che conclude *Un amore di Swann* (“E dire che ho perduto degli anni della mia vita, che ho voluto morire, che ho avuto il mio più grande amore, per una donna che non mi piaceva, che non era il mio tipo!”⁴⁷), Jōji comprende che l’amore spirituale che aveva caratterizzato la fase iniziale della sua storia con Naomi è ormai svanito.

[...] Cominciai a rassegnarmi con tristezza, e d’altra parte ero fortemente attratto dal suo corpo. Sì, adopero la parola “corpo”. Perché ciò che mi affascinava in lei era la bellezza della pelle, dei denti, delle labbra, dei capelli, degli occhi, insomma, di tutta la sua forma, e in tutto questo non vi era nulla di spirituale. Mentre dal punto di vista dell’intelligenza Naomi aveva disatteso le mie aspettative, la sua bellezza fisica aumentava avvicinandosi sempre più al mio ideale, superandolo addirittura.⁴⁸

Da questo momento inizia il declino. Altri personaggi maschili, amici di Naomi, vengono introdotti. Inoltre la coppia frequenterà lezioni di ballo, dando inizio alla fase “mondana” del loro rapporto. Mentre Jōji si sente sempre più a disagio, Naomi perde del tutto la sua aria d’innocenza; la castità di Mary Pickford, nota Suzuki Michiko, lascia il posto alla voluttuosità di Gloria Swanson⁴⁹. Naomi, ignorando totalmente la fedeltà del marito

⁴⁴ Tanizaki Jun’ichirō, *L’amore di uno sciocco*, cit., p. 198.

⁴⁵ Si veda il capitolo 6 del romanzo in un’edizione in lingua originale.

⁴⁶ Tanizaki Jun’ichirō, *L’amore di uno sciocco*, cit., pp. 204-208.

⁴⁷ Marcel Proust, *La strada di Swann*, Einaudi, Torino, 1998 (I ed. 1978), p. 407.

⁴⁸ Tanizaki Jun’ichirō, *L’amore di uno sciocco*, cit., p. 208.

⁴⁹ Suzuki Michiko, “Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun’ichirō’s *Chijin no ai*”, cit., pp. 379-380.

e quanto per costui sia importante la virtù in una donna, si scoprirà aver avuto rapporti non con uno, ma con diversi ragazzi della sua comitiva.

Lo avevo allora trentun anni e Naomi diciotto. Che una fanciulla diciottenne fosse riuscita in modo così audace, così malizioso, a ingannare me! Non avevo mai immaginato – e non riesco a immaginare nemmeno adesso – che Naomi fosse capace di tanto male.⁵⁰

Dopo la scoperta dei primi due tradimenti, nei pensieri di Jōji si fa strada una sorta di disgusto per Naomi; non riesce più a pensare a lei come un tesoro, come il frutto che solo egli poteva cogliere. Ormai era stata contaminata e sul suo corpo “erano ormai indelebilmente impresse le orme fangose dei piedi dei due profanatori”⁵¹. La tiene sotto costante controllo, la pedina, sopraffatto dalla gelosia, in un’ulteriore similitudine che lo avvicina a Charles Swann:

[...] Proust, il grande poeta moderno – non dell’amore, ma della sua secrezione velenosa, della sua perla letale: la gelosia. Swann si sa vittima di un delirio. [...] La sua attrazione per Odette è un sentimento incomprensibile, se non in termini negativi: Odette lo affascina perché è inaccessibile, non nel corpo, ma nella coscienza. Come l’amata ideale dei poeti provenzali, è irraggiungibile. Lo è, nonostante la facilità con cui si concede, per il solo fatto di esistere. Odette è infedele e mente in continuazione, ma anche se fosse sincera e fedele sarebbe pur sempre inaccessibile. Swann la può toccare e possedere, la può isolare e rinchiudere, può farne una schiava: una parte di lei continuerà a sfuggirgli. Odette sarà sempre *altra*. Odette esiste realmente o è una costruzione del suo amante? La sofferenza di Swann è reale: è forse reale anche la donna che la provoca? Sì, è una presenza, un viso, un corpo, un profumo e un passato che non saranno mai suoi. La presenza è reale ma impenetrabile: che cosa c’è dietro quegli occhi, quella bocca, quel seno? Swann non lo saprà mai. Forse neppure la stessa Odette lo sa; non mente solo al suo amante, mente a se stessa.⁵²

Octavio Paz avrebbe potuto scrivere tali osservazioni sostituendo ai nomi di Swann e Odette quelli di Jōji e Naomi, perché in sostanza la vera storia di *Chijin no ai* è quella di un uomo dominato dallo “scaltrito genio della passione”⁵³, come direbbe Jean Baudrillard, annientato da un amore “inoperabile”⁵⁴, come direbbe Proust. “Lei non lo ama: lo usa. Anche lui non l’ama: la disprezza. Ma non può separarsi da lei: la sua gelosia lo incatena. È innamorato della sua sofferenza, e la sua sofferenza è vana”⁵⁵.

Dopo aver scoperto che Naomi lo tradisce ancora, Jōji la mette alla porta. Trascorse un paio d’ore di sollievo, però, si fa cogliere dal delirio e la rivuole indietro. Fa di tutto per ritrovarla, pur essendo venuto a conoscenza, nel frattempo, dei numerosi altri rapporti adulteri e della sua fama di ragazza facile. Anche Naomi, dal canto suo, mette in atto una strategia per farsi riprendere in casa con lui: con la scusa di recuperare i propri effetti personali, lo va a trovare sempre più spesso, talora trascorrendo la notte lì, sino a giungere al comune accordo di tornare a vivere insieme come semplici amici. In un sottile gioco di seduzione escogitato, ovviamente, da Naomi, Jōji perde il controllo e la vuole toccare, la vuole possedere, vuole che siano una vera coppia sposata. E così la loro storia assume realmente la forma di un contratto⁵⁶:

“D’ora innanzi asseconderai ogni mio desiderio?”

“Sì, sempre.”

“Mi darai quanto denaro vorrò?”

“Sì, te lo darò.”

⁵⁰ Tanizaki Jun’ichirō, *L’amore di uno sciocco*, cit., p. 315.

⁵¹ *Ivi*, p. 327.

⁵² Octavio Paz, *La duplice fiamma*, cit., pp. 54-55.

⁵³ Jean Baudrillard, *Le strategie fatali* (1983), SE, Milano, 2007, p. 91.

⁵⁴ Marcel Proust, *La strada di Swann*, cit., p. 330.

⁵⁵ Octavio Paz, *La duplice fiamma*, cit., p. 55.

⁵⁶ Suzuki Michiko, “Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun’ichirō’s *Chijin no ai*”, cit., pp. 373-374.

“Mi lascerai fare tutto liberamente senza mai interferire nelle cose mie?”

“Sì, accetto.”

[...]

“Va bene. Allora ti tratterò da uomo e non come un cavallo, perché così mi fai pena.”

[...]

“Allora ricordati sempre di ciò che mi hai promesso poco fa: mi lascerai fare tutto quel che più mi aggrada; possiamo vivere sì come marito e moglie, ma non da gente all’antica, altrimenti me ne andrò di nuovo.”

[...]

“Allora metti da parte per me la metà: se avrai trecentomila yen, centocinquantamila resteranno per me; se soltanto duecento, mi accontenterò di cento.”

“Oh, sei piuttosto puntigliosa.”

“Certo. È dall’inizio che bisogna far patti chiari. Che te ne pare? Acconsenti? Oppure non mi vuoi come moglie a queste condizioni?”⁵⁷

Suzuki Michiko offre un’interessante rilettura di *Chijin no ai* come una sorta di parodia delle sete di modernità del Giappone di quegli anni, e più volte nella sua analisi sostiene come Naomi sia il personaggio vincente: da ingenua cameriera senza prospettive, riesce a guadagnarsi una vita agiata, una casa in stile occidentale in un quartiere come Yokohama, una feconda vita sociale e una padronanza della lingua inglese con cui Jōji non può più competere; tutto questo offrendo come merce di scambio l’unica grande qualità che sa di possedere, il proprio corpo.⁵⁸ Sarebbe tuttavia sbagliato pensare a Jōji come a un perdente, poiché egli impara la lezione più importante, la via dell’amore: “donarsi, accettare la libertà della persona amata. Una follia, una chimera? Forse, ma è l’unica porta nella prigione della gelosia”⁵⁹.

3.3 L’ossessione: Kagi

Natalia Ginzburg osserva come nei racconti di Tanizaki domini sempre un’idea ossessiva⁶⁰. Il romanzo *Kagi* (*La chiave*, 1956) può essere considerato l’emblema di tale teoria. Redatto nell’ultima fase della vita dello scrittore, quando il fascino per l’Occidente era ormai svanito, non è certo da annoverare tra i suoi lavori migliori, seppur vi si possano rintracciare diverse delle tematiche prettamente “tanizakiane”. È un romanzo, infatti, che indaga le ossessioni distruttive in un crescendo di erotismo soffuso e intimizzato, sempre presente ma mai sguaiato, simbolizzato proprio dalla chiave del titolo.

Concepito secondo la tecnica del duplice diario di due coniugi ormai maturi, la narrazione si sviluppa sui binari paralleli di due verità destinate a intrecciarsi all’interno di ciascun diario, provocando un’eruzione tale da far riemergere e sfavillare una storia coniugale ormai sepolta sotto rigidi dettami formali. Il protagonista “sbadatamente” lascia la chiave del proprio diario alla mercé della moglie, poiché desidera che ella legga i suoi più intimi pensieri. E nel caso del diario di lei, l’adesivo e gli altri stratagemmi posti a protezione della propria segretezza, possono essere letti come ulteriori tentativi di incrementare la curiosità del marito.

La storia si addentra in quello che all’apparenza è un banale rapporto di coppia; tuttavia, alcune presenze s’insinuano di soppiatto: la figlia Toshiko e il suo amico/fidanzato Kimura, vera scintilla, costui, del risveglio dei due coniugi. L’ordinarietà della vicenda trova un contraltare nella complessità psicologica dei protagonisti, la cui mente è sezionata dallo scrittore con ammirevole sapienza. Nell’alternarsi dei due diari si assiste a una conversazione realistica tra due persone che vivono da anni nell’insoddisfazione, continuando tuttavia a sopportare il rispetto delle regole imposte dalla tradizione.

⁵⁷ Tanizaki Jun’ichirō, *L’amore di uno sciocco*, cit., pp. 394-396.

⁵⁸ Suzuki Michiko, “Progress and Love Marriage: Rereading Tanizaki Jun’ichirō’s *Chijin no ai*”, cit., pp. 383-384.

⁵⁹ Octavio Paz, *La duplice fiamma*, cit., p. 56.

⁶⁰ Natalia Ginzburg, Prefazione, Tanizaki Jun’ichirō, *Gli insetti preferiscono le ortiche* (1928), Oscar Mondadori, Milano, 1999, pp. V-VI.

Ambiguità, dunque, ma soprattutto tragedia del contrasto tra passato e presente: qui nasce la crisi dei due coniugi. Ikuko, tradizionale donna in kimono, è oppressa dal peso di un'educazione rigorosa che non l'abbandona neanche nella privacy della camera da letto: così le hanno insegnato i suoi genitori. Sempre ostile di fronte al marito che desidera vederla nuda, non si è mai fatta sopraffare da certi istinti che potrebbero sconvolgere il delicato equilibrio di un matrimonio.

Anche ora, dopo oltre vent'anni di matrimonio, con una figlia già da marito, lei rifiuta di far altro che compiere l'atto, in silenzio. Mai sussurrare qualche parola dolce, amorosa, quando stiamo abbracciati. Questo è matrimonio vero?⁶¹

Il marito, d'altro canto, incapace di abbattere quel muro di conformismo, non è in grado di far scoccare la scintilla dell'intesa sessuale con Ikuko, né tantomeno di saziare l'appetito della donna.

L'altro ieri notte osservammo l'usanza dell'antico Capodanno – ma che vergogna scrivere una cosa simile! “Sii sincera con te stessa,” soleva dire mio padre. Che dolore per lui, se sapesse come mi son corrotta!... Al solito, mio marito pareva aver raggiunto il colmo dell'estasi; al solito io rimasi insoddisfatta. Mi sentii meschina, dopo. Sempre lui si scusa della sua insufficienza, eppure mi accusa di essere fredda. [...] Secondo lui è in parte colpa mia se non riesce a soddisfarmi appieno. Se cercassi di eccitarlo un poco, non sarebbe così insufficiente. Dice che io non faccio il minimo sforzo di collaborazione; affamata come sono, mi limito a giacere immobile, ad attendere d'esser servita. Mi dice che sono una femmina di sangue freddo, maliziosa.⁶²

L'ossessione giunge al culmine con l'introduzione di un terzo personaggio, Kimura, che funge da vero e proprio strumento di piacere per la coppia:

Questi sentimenti mi hanno sempre dato uno stimolo erotico; in un certo senso mi sono necessari e piacevoli. Quella notte, stimolato dalla gelosia verso Kimura, riuscii a soddisfare Ikuko. Capisco che Kimura diventerà indispensabile, in futuro, come stimolante per la nostra vita sessuale. Però vorrei avvertirla, che non deve andar troppo in là, con lui. Non che non debba esserci un elemento di rischio, anzi, quanto di più, tanto meglio. Voglio esserne pazzamente geloso.⁶³

Mai, in più di venti anni di matrimonio, mio marito mi ha dato un'esperienza simile. Con me è sempre stato scipito, monotono, stantio, sì da lasciarmi, dopo, un gusto sgradevole. Ho capito che mai, prima, fino a quel momento, avevo conosciuto il rapporto sessuale vero.⁶⁴

Ecco che il marito sarà sempre più spinto ad approfittare di stati confusionali cui Ikuko è soggetta per effetto dell'alcol, per poterla fotografare nuda e godere, poi, delle fotografie che Kimura stesso svilupperà; Ikuko, invece, si piegherà ai gusti sessuali del marito sognando con sempre maggiore intensità l'amico: “Sognava di fare all'amore con Kimura,” si chiede il marito, “o invece voleva dirmi quanto desiderio ne ha?”⁶⁵.

Il protagonista, che ricalca Tanizaki stesso, è ossessionato dalla bellezza femminile, dal nudo. Non poteva, dunque, essere esentato dal medesimo culto feticista: saranno i piedi della moglie incosciente, quei piedi che lei si ostina a nascondere, ad attrarre l'attenzione dell'uomo; solamente dopo verrà il tempo di soffermarsi sull'intero suo corpo, candido e perfetto.

E poi lei lo sa che io ho, per così dire, il feticismo dei piedi, e che ammiro i suoi, straordinariamente ben fatti – non crederesti che appartengono a una donna di mezza età. Eppure – o forse appnto – quasi mai mi

⁶¹ Tanizaki Jun'ichirō, *La chiave*, in Adriana Boscaro (a cura di), *Opere*, Classici Bompiani, Milano, 2002, p. 826.

⁶² Tanizaki Jun'ichirō, *La chiave*, cit., pp. 829-830.

⁶³ *Ivi*, p. 835.

⁶⁴ *Ivi*, p. 844.

⁶⁵ *Ivi*, p. 842.

permette di vederli. Nemmeno col caldo dell'estate li lascia nudi. Se io voglio baciare il collo del suo piede, dice "Che schifo!" oppure: "Non devi toccarmi in un punto così!" [...]⁶⁶

Che cosa straordinaria, per una donna, aver raggiunto l'età di quarantaquattro anni, aver partorito una bimba, senza che la sua pelle abbia subito il minimo danno!⁶⁷

Ikuko è incarnazione della tradizione violata, esposta com'è alle morbide attenzioni non solo del marito, ma anche di Kimura. Eppure non è totalmente innocente: com'ella scrive, negli stati d'incoscienza avverte la luce del flash, ma non vi si oppone. Si lascia frugare senza alcuna resistenza poiché, nelle proprie fantasie, il repellente marito – ella stessa ammette di provare per lui solamente disgusto – lascia il posto all'attraente Kimura.

Nell'ombra si muovono fili nascosti che si sveleranno soltanto alla fine, quando l'ossessione porterà alla morte del povero marito e, di conseguenza, alla liberazione della moglie. Pur tuttavia, all'interno di triangoli, passioni e gelosie, Tanizaki preferisce enfatizzare i meccanismi psicologici dei due coniugi, sfumando le caratteristiche di coloro che sono i veri propulsori del dramma.

Ecco che nell'intrecciarsi dei sottili meccanismi della psiche umana, Tanizaki esalta il contrasto tra il desiderio d'innovazione e la tradizione. La rigidità di Ikuko, egoisticamente violata dal marito, è un pretesto per svelare lo smarrimento e la brutalità caratterizzanti il passaggio d'epoca che il Giappone stava attraversando. I personaggi si disgregano interiormente, basti pensare al primo abito occidentale di Ikuko: "tutto in lei è flessibile e femminile alla maniera giapponese tradizionale"⁶⁸, osserva il marito che la preferisce con indosso un kimono. Perché Ikuko è la bellezza giapponese, l'eleganza eterna della tradizione.

Quanto di ciò che marito e moglie scrivono rispecchia la realtà, si chiede Edwin McClellan, e quanto è pura fantasia? Quando smettono di scrivere per se stessi e utilizzano il diario come mezzo comunicativo? È un interrogativo che non può avere risposta, poiché nella mente di Tanizaki tali distinzioni sono arbitrarie e irrilevanti.⁶⁹ "Anzitutto", scrive il protagonista, "voglio dire che l'amo di tutto cuore"⁷⁰, e tanto ci basti. Sicuramente più che in *Tade kuu mushi*, ma anche più che in *Chijin no ai*, emerge in quest'opera la figura di un marito totalmente dedito alla propria moglie, tanto da farne un'ossessione autodistruttiva, una bramosia d'amore che in Tanizaki si declina sempre nella passione.

CARLOTTA RAPISARDA (carlotta.rapisarda@libero.it) obtained her MA degree in Languages and Cultures of Asia and Africa for International Communication from University of Turin in 2010. In 2006 she was the winner of a one-year scholarship inside the exchange students program of the Kyōto University of Foreign Studies (KUFS). Recently, she also won the PhD competition-26th cycle in Euro-asiatic Studies (Turin). As a Japanese translator, she collaborates with Edizioni BD label, an Italian publishing house based in Milan.

⁶⁶ *Ivi*, p. 828.

⁶⁷ *Ivi*, p. 840.

⁶⁸ Tanizaki Jun'ichirō, *La chiave*, cit., p. 893.

⁶⁹ Edward McClellan, "The Key", *Monumenta Nipponica*, vol. 16, no. 1/2, 1960, pp. 207-208.

⁷⁰ Tanizaki Jun'ichirō, *La chiave*, cit., p. 826