

Per guanciaie, erba

7

Che freddo... tiro giù l'asciugamano e scendo verso la vasca.

Butto il kimono verso il tre *tatami*¹ e, gradino a gradino, ne scendo quattro ed esco verso una sala da bagno da otto *tatami*. A dimostrare che da queste parti non sono a corto di pietra, il pavimento è lastricato di granito, e al centro, scavata per quasi un metro, è sistemata una vasca tipo quelle dei negozi di tōfu². E anche la vasca stessa, come mi aspettavo, è lastricata in pietra. Oltre ad avere il nome di “sorgente minerale” deve averne anche diverse caratteristiche, ma il colore è cristallino e entrarvi è piacevole. Ogni tanto provo a metterla in bocca, ma non ha nessun particolare sapore, o odore. Pare che abbia capacità curative, ma non ho provato a chiedere, quindi non so su quali malattie funzioni. E comunque, non ho nessuna particolare malattia, quindi, al di là del suo uso più evidente, non mi viene in mente nessun ulteriore vantaggio. Mi basta entrarci e mi sovengono i versi di Hakurakuten³:

della sorgente

quell'acqua levigata

scioglie lo sporco

Mi basta sentire la parola “sorgente” che, ogni volta, m'immergo in quel piacevole sentimento che appare fra questi versi. E quando non mi viene questo sentimento, allora, mi dico, è una sorgente che non vale nulla. A parte queste considerazioni, ad una sorgente non chiedo quasi nient'altro.

Mi butto dentro, immergendomi fino al petto. Non so da dove spunti l'acqua, ma la vasca pare sempre ben colma fino all'orlo. La pietra di primavera si bagna senza mai asciugarsi, tepidamente, e i piedi che vi si posano, il cuor docilmente ne gioisce. Nella pioggia che cade, graffiando la notte, v'è vividezza soffusa appena per smaltare la primavera, ma le gocce dei tronchi, via via più costanti, battono d'un battere che mi giunge all'orecchio. È uno scenario di sbuffi di vapore che s'alzano ininterrotti a seppellire tutto fra il pavimento ed il soffitto, e se trovassero uno spazio fra le sottigliezze degli anfratti, per nulla riluttanti, correrebbero ad infilarvisi.

La nebbia d'autunno, fredda, l'aleggiante foschia, serena, i fumi dei focolari degli uomini che si levano alla sera, azzurri, rendono le loro flebili forme all'immensità del cielo. Hanno ognuno una propria malinconia, ma la nube sorta dalle sorgenti calde nelle notti di primavera, abbracciando morbida la pelle di chi vi si bagna, mi fa sospettare d'essere ancora uomo in un mondo antico. Non è tanto densa da privare gli occhi del riflesso d'ogni cosa, ma lo è abbastanza che mi scopro, senza

-
- 1 I Giapponesi usano misurare le stanze in “tatami”, ossia pannelli usati fin dall'antichità come copertura del pavimento, che hanno una dimensione rettangolare standard di circa un metro per due; il lato lungo è esattamente il doppio di quello corto. Esiste anche un'organizzazione standard per la costruzione delle stanze: una stanza da tre tatami è formata accostando due tatami in verticale a uno, appoggiato per il lato lungo, in orizzontale; una da otto tatami è formata da due tatami al centro appoggiati sul lato lungo in orizzontale, due affiancati in verticale e poi due tatami sopra e due sotto, a formare un quadrato di quattro metri per quattro. Con “tre tatami”, l'autore vuole indicare uno stanzino di due metri per tre; è una metonimia che intende la stanza indicandone la dimensione.
 - 2 È una pasta vegetale ottenuta dalla fermentazione dei semi di soia, che nella cucina giapponese sostituisce il formaggio. All'epoca della stesura del romanzo, le vasche per la fermentazione erano per lo più incavate nel terreno.
 - 3 Si tratta in realtà di 白居易 Bai Juyi (772-846), poeta cinese dell'epoca Tang, più noto col suo appellativo di 乐天 Letian, “paradiso”. È più conosciuto in Giappone con il nome di Haku Rakuten, che è appunto la traduzione in Giapponese di Bai (bianco) e Letian (paradiso). Il suo stile elegante e fluido fu ispirazione di molti poeti giapponesi del periodo Heihan (792-1175).

provarne dolore, un semplice mortale, e quindi non è nemmeno poi così sottile. E a piegarne un velo, a piegarne due veli, a piegare chissà quanti veli fino a finirli, non s'affaccia nulla che ne venga fuori, così, solo in ogni verso, sono immerso in questo caldo arcobaleno. Si sente dire “fumi dell'alcol”, ma non ho mai sentito un modo di dire tipo “ubriacarsi di fumo”. E se vi fosse, certo non userei “nebbia”, e “foschia” sarebbe un po' stiracchiata. Solo questo nembo, perfetto a corona dei due caratteri di “notte di primavera⁴”, mi accorgo, sarebbe finalmente adeguato.

Sdraiandomi supino col bordo della vasca a sostenermi la testa, provai per quanto mi fosse possibile a lasciar galleggiare il mio corpo leggero nell'acqua cristallina senza opporre resistenza. Dolcemente, dolcemente l'anima fluttua come una medusa. Se potessi stare al mondo in questo modo, che bello sarebbe. Aprire il sigillo della dualità, e rimuovere il perno che tiene chiuse le porte dell'attaccamento. Anzi, vorrei proprio, nell'acqua tiepida, in acqua tiepida trasformarmi. Ad un essere che vive semplicemente fluttuando, il dolore non serve. In un essere che, fluttuando, vedesse anche la sua anima trascinata via, vi sarebbe persino più riconoscenza di quella che provano i Cristiani. A pensarci su, in fondo fu quella l'eleganza di Dozaemon⁵. In quella poesia di Swinburne⁶ di cui mi sfugge il nome, mi pare fosse descritta la gioia di una donna che era andata a vivere sul fondo dell'acqua. Per me, sofferente per questa piatta esistenza, nell'Ofelia di Millet⁷, a considerarla sotto questa luce, v'è un grande fascino. Fino ad ora mi sono sempre chiesto perché avesse scelto un soggetto così infelice, ma a pensarci bene è un gran bel quadro. Galleggiando sull'acqua, ovvero sprofondando nell'acqua, o ancora a volte sprofondando e a volte galleggiando, quella forma che, priva di dolore, viene semplicemente trascinata via è proprio bella. E poi, quegli steli che si alzano sulla riva, il colore del viso che scorre via assieme al colore dell'acqua, e si confonde col colore dell'abito, una volta composti in placida armonia, fanno proprio un bel quadro. Certo che l'espressione di quella persona che scivola via, così pacifica, è come una metafora, che so, di una qualche leggenda. Un'espressione spasmodica avrebbe sferzato i nervi, e invece sul suo volto sereno, per niente erotico, non si riflette alcuna passione. Che volto potrei dipingere per riuscirci io? L'Ofelia di Millet può essere un successo, ma dubito che la sua disposizione emotiva fosse come la mia. Millet è Millet, e io sono io, e quindi voglio provare a dipingere qualcosa di significativo per me, l'eleganza del mio Dozaemon. Però, farmi saltare in mente un volto così non è facile come dirlo.

Galleggiando nell'acqua tiepida, provo a scrivere il mio Dozaemon.

Dovesse cader la pioggia, ti bagneresti.

Dovesse scendere il gelo, ti fredderesti.

A star giù sotto la terra, ti rabbuieresti.

A galleggiar, dell'onde insopra,

ad affondar, dell'onde insotto,

foss'acqua delle vere, dolore non avresti.

4 I caratteri sono 春宵 – *shunshou* – appunto “notte di primavera”.

5 Narusegawa Dozaemon, famoso lottatore di sumo del 18mo secolo. Lo scrittore dell'epoca Santou Kyouden, nel suo “miracoli recenti, tomo 1”, ci riporta l'origine di questo modo di dire: “Il modo di dire, diffuso a Edo, che consiste nell'indicare gli affogati col nome di Dozaemon deriva dal fatto che fu ritrovato il corpo di un affogato che s'era gonfiato tanto da sembrare Narusegawa.”

6 Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poeta, scrittore e critico letterario inglese, premio nobel per la letteratura nel 1907 e nel 1909. Le sue tematiche ruotavano attorno alla libertà ed alla gioia raggiunta attraverso la liberazione dalle convenzioni del tempo.

7 Jean-François Millet (1814-1875), pittore francese della corrente naturalista e realista. In Giappone, la sua Ofelia è molto famosa, forse proprio grazie a questo passaggio.

dico, e mentre la rigiro lenta in bocca a bassa voce, sento il suono di uno *shamisen* venire da chissà dove. È triste a dirsi per un artista quale sono, ma il fatto è che trovo l'abilità in questo strumento oltremodo strana, abbassare un secondo, alzare un terzo, non capisco come si possa così posare quel riverbero che rimane nell'orecchio. Tuttavia, in questa tranquilla notte di primavera che finanche la pioggia attrae l'intento, nella vasca del villaggio di montagna, mentre persino l'anima galleggia in questa rugiada di primavera, udire innocente uno *shami* da lontano m'è gran gioia. Da lontano, quel che canta, quel che suona, va da se che non lo capisco. Ed in questo c'è qualcosa che m'attrae. A giudicare dalla serenità che infonde la melodia, parrebbe una canzone popolare dei tempi dell'antica capitale.

Quand'ero bambino, abitavo dirimpetto ad una taverna chiamata “le diecimila stanze⁸”, dove c'era una ragazza chiamata Okura⁹. Questa Okura, ogni tranquillo pomeriggio di primavera, non mancava mai di rivisitare i canti classici. Quando attaccava, io uscivo in giardino. A parte d'un orticello coltivato a tè, tre pini erano allineati ad est del salotto. Questi pini dall'ampio fusto largo oltre trenta centimetri, stranamente, erano la prima cosa che avesse destato in me il gusto del bello. Nel mio cuor di bambino, vedere quei pini mi faceva stare bene. Sotto ai pini, una lanterna da giardino di ferro brunito, su di una pietra rossa di cui non so il nome, ogni volta che la vedevo era assisa come un nonno ostinato. Io adoravo osservare questa lanterna. Attorno a quella lanterna scavavo a fondo a prendere il muschio, quell'erba di primavera dal nome ignoto, col volto ancora inconscio del vento del mondo fluttuante, e solo, ne assaporavo il profumo, e solo, ne gioivo. Seduto lì, osservare quell'erba che spuntava appena fra le gambe, fisso, era il mio vizio di quel tempo. Sotto a quei tre pini, fissare quella lanterna, assaporare la fragranza di quell'erba, e poi ascoltare il canto lontano di Okura, in quei giorni era quella la mia lezione quotidiana.

Okura ormai avrà già passato il tempo dei nastri rossi¹⁰, e mostrerà a chi entra un volto da brava casalinga. Magari va anche d'accordo col marito. Magari le rondini, tornate di anno in anno, col becco pieno di fango, si danno da fare¹¹. Rondini e puzza di saké, per quanto provi, nella mia fantasia, non riesco proprio a separarli.

Magari i tre pini stanno ancora benone. La lanterna ormai si sarà rotta di sicuro. L'erba di primavera, quel tipo che si acquattava allora, chissà se se lo ricorderà ancora. Dopo tanto tempo, non può certo riconoscere uno con cui neanche aveva scambiato una parola. Dei “sonagli sulla veste da viaggio¹²” di Okura, e della voce dei giorni, e del mondo, e di me, non si può dire che ne abbia memoria.

Quando quel panorama che il suono dello *shamisen* aveva steso davanti ai miei occhi, quel nostalgico passato in cui avevo vissuto vent'anni prima, innocente, inconsapevole moccioso, era svanito, all'improvviso si aprì la porta della sala da bagno.

Pensando “toh, arriva qualcuno”, lasciai il corpo a galleggiare, riversando nell'ingresso solo lo sguardo. Dato che avevo la testa appoggiata all'estremità del bordo della vasca più lontana dall'ingresso, e i gradini che scendevano alla sala erano distanti una decina di metri, gli occhi

8 Nella mitologia orientale, gli dei abitano in dimore celesti di questa dimensione. L'accostamento di un concetto così sacro alla taverna, luogo assai mondano se non profano, è piuttosto ironico.

9 Scritto 御倉 – letteralmente “onorevole granaio”, dove quel “granaio” è etimologicamente usato come metafora di un luogo di abbondanza, e se riferito ad una donna suonava all'epoca come il nostro termine “grazie” nella locuzione “grazie femminili”.

10 Le giovani spose fresche di matrimonio usavano intrecciare le loro pettinature con nastri rossi.

11 Come in Italia, in Giappone le rondini sono considerate beneauguranti ed avere un nido di rondine sotto al tetto è considerato una benedizione, ma col termine “rondine” si indica anche un giovane maschio che si fa mantenere da una donna attempata. In questo senso va sicuramente interpretata la frase che segue.

12 Uno dei canti classici a cui Souseki fa riferimento (長唄 – *nagauta* – canto lungo).

penetravano l'inclinazione delle scale. Eppure, sulle mie pupille ora sollevate il più possibile, ancora nulla si rifletteva. Per un po', s'ode solo il suono delle gocce condensate sulle travi. Lo *shamisen* ha già smesso da non so quanto.

Finalmente, sulla scala qualcosa è apparso. Dato che a illuminare questa grande stanza c'è solo una lanterna portatile, anche a scostare l'aria densa che si frappone, distinguere i dettagli sarebbe difficile. E ancor di più col vapore che preme, levandosi in pioggia densa, nella sala da bagno di stasera ove ogni via di fuga è preclusa, determinare chi vi si trovi è oltremodo arduo. Scende un gradino, si appoggia al secondo, presto, senza dar tempo all'ombra di stagliarsi, che sia uomo o donna non accenna nemmeno un saluto.

La cosa nera si mosse d'un passo in giù. Come se la pietra che calpesta fosse morbida quanto il velluto, a far ritmo del suono dei passi, si sarebbe detto che non si muove affatto. Ma il profilo un po' fluttua. Essendo un disegnatore, ho un senso sottile per le strutture dei corpi. Senza sapere altro, quando raggiunse il primo gradino, mi resi conto di trovarmi in questa sala da bagno assieme a una donna.

Mi avrà notato, o forse no, pensavo fluttuando, e nel mentre l'ombra di donna, nella sua intrezza, apparve di fronte a me. Fra i vividi fumenti in moto, una morbida incarnazione d'un raggio di luce, là, un fondo d'un tepido rosa, i fluenti capelli neri fatti ondeggiare in una nube, il busto ostentato al massimo, si ergeva snella la forma di donna, e quando la vidi i sentimenti di cortesia, buone maniere, pudore, abbandonarono ogni angolo della mente, e in libertà non pensai altro che: “ne verrà buon disegno”.

Lasciando da parte le sculture dell'antica Grecia, osservando quanto i pittori francesi contemporanei abbiano come unica loro risorsa il nudo, la bellezza della carne fin troppo esposta, si coglie facilmente il segno lasciato dalla voglia di dipingere tutto fino all'estremo, il che mi dava un senso sottile di mancanza di dignità, ma che fino ad ora non mi aveva infastidito. Solo, pur giudicando quell'immediatezza in qualche modo inferiore, il perché fosse inferiore, per qualche ragione, mi sfuggiva, e oggi avevo raggiunto la risposta che mi struggivo di cercare. Se lo si copre con la carne, ciò che c'è di davvero bello viene nascosto. Se, la carne, non la si nasconde, diviene sciatta. Nel nudo contemporaneo non v'è alcuna finezza se non quella di non nascondere questo sciattume. Nelle forme derubate delle loro vesti, nel riprenderle così come sono, si ha l'impressione che siano incomplete, che cerchino di insinuarsi nel mondo agghindato dalle vesti. Desidererebbero mettersi un abito, ma dimentiche della più normale delle condizioni umane, tentano con la loro nudità di liberarsi delle imposizioni. Quel che già dovrebbe essere bastante, si sforzano di farlo bastantissimo, o bastantissimo tanto, e così all'infinito, che si ha la forte sensazione che dicano: “hai visto quanto sono nudo”?! E quando questa tecnica arriva al culmine è quando tenta di involgarire lo spettatore. Ci sono esempi di cose affascinanti, e ancor più belle, che quando si è volgarmente precipitosi, più erano affascinanti, più, il fascino, lo perdono. È per questo che si dice che *il troppo stroppia*.

L'abbandono e l'innocenza indicano maestria. La maestria, per quel che riguarda la pittura, la poesia, o anche la letteratura, è un prerequisito indispensabile. La peggiore mancanza degli artisti di oggi, della così detta corrente contemporanea, è cercare di superare, scimmiottandoli, i grandi artisti del passato, attaccandosi spasmodicamente a dettagli insignificanti. I nudi ne sono un buon esempio. In città si trovano le così dette “geishe”. Vendendo sensualità, fanno dell'attrarre le persone un commercio. E quando si rivolgono ai clienti, più che preoccuparsi di come la loro immagine si rifletta nelle loro pupille, si curano che questo non appaia dalla loro espressione. Sfogliando i cataloghi delle esposizioni anno dopo anno, sembrano sempre più bellezze nude che assomigliano a geishe. Nemmeno per un secondo dimentiche del loro corpo esposto, col pudore di ogni muscolo,

lavorano per mostrare la propria totale nudità all'osservatore.

Ora, la bellezza che ho d'innanzi, non di una di queste immondizie che coprono gli occhi, si veste. Se dicessi che ha gettato via i panni che avvinghiano la gente comune, fra la gente, subito, ricadrebbe. Come forma divina invocata e scesa dalle nuvole, che mai si sia vestita, né abbia ondeggiato una manica, così è la sua naturalezza.

I vapori che inondano la stanza, e la seppelliscono ancor più in là, sullo sfondo, ribollono senza posa. La fiaccola della notte di primavera si sbriciola allargandosi nella semitrasparenza, un mondo iridescente che vibra impercettibilmente nella stanza, e copre i capelli scuri, forse neri, attorno ad una forma candida che, dal fondo delle nuvole, poco a poco, viene ondeggiando. Orsù, osserviamo quel profilo.

La nuca rotonda poggerà leggera, stretta da ambo i lati, sulla linea che cadrà verso le spalle rilassate, si piegherà rotondamente, e fluirà dividendosi fra le punta delle cinque dita. Sotto i due seni che ondeggiavano turgidi, mostrerò la pelle ben tesa che torna morbida più in basso. L'impeto si stempererà volgendosi dietro, e là dove si esaurisce, per salvaguardare l'equilibrio delle carni che si partono, sposterà un po' in avanti. Le anche lo riceveranno sostenendolo, e là dove il lungo fluire poggerà sui talloni, i piedi posati sul piano comporranno ogni discordia, e le caviglie ne saranno il sereno compimento. A questo mondo non c'è armonia così complessa, né armonia così completa. Così naturale, così morbido, così arrendevole, così privo di dolore, un profilo così è introvabile.

Sebbene questa forma sia esposta come un nudo qualsiasi, non trafigge i miei occhi. Come un memento d'una specie di spirito che incanta ogni cosa, non fa altro che suggerire una completa, intima bellezza. Gli spazi punteggiati su uno schizzo ad acquaforte sono attrezzati di vuoto, calore, vaghezza che, artisticamente e impunemente, vogliono sembrarci un drago, e non i tratti d'un pennello. Se è vero che a essere minuziosi, a disegnare sei a sei le trentasei scaglie di un drago lo si fa buffo, invece le carni nude nude, osservate pure pure, riverberano una presenza divina. Quando il profilo si posò nei miei occhi, mi apparve come Kouga della Luna¹³, quando, fuggita dalla Capitale dei Katsura¹⁴, inseguendo l'arcobaleno, per un po' si trasformò in farfalla.

Il profilo viene ondeggiando bianco. Nell'istante in cui penso che se muovesse un altro passo, la mia agognata Kouga, apparendo, cadrebbe nel mondo volgare, le punte dei capelli, fendendo l'acqua come la coda di un mostro-tartaruga¹⁵, fluttuanti come steli, sensuali, mi lambirono. Squarciando i fumi vorticanti, la forma bianca vola su per i gradini. "Hohohoho", ride affilata la voce di donna, rimbombando nel corridoio, mentre si allontana dalla sala da bagno sempre più silente. Bevendo e tossendo, scatto in piedi nella vasca. Le onde, sorprese, mi battono sul petto. Il suono dell'acqua che sborda, piange "saa, saa"¹⁶.

13 E' una leggenda cinese che ha per protagonista Kouga, una sapiente che viveva in un mondo incantato sulla Luna, e che dopo aver rubato la pozione dell'eterna giovinezza era fuggita sulla Terra, divenendo l'incarnazione dello Spirito della Luna.

14 I Katsura sono un albero ornamentale tipico del Giappone (*Cercidiphyllum Japonica*), che secondo la leggenda ornavano la capitale del Regno della Luna.

15 Il termine originale è 靈龜 - *reiki* - "spirito tartaruga".

16 È un'onomatopea dal significato particolare, che indica stupore e derisione. Si leggano in proposito le note a fine capitolo.

Commenti al settimo capitolo

Note alla traduzione

Nel passaggio “*Solo questo nembo, perfetto come corona dei due caratteri di notte di primavera*”, Souseki usa letteralmente la parola 冠 – *kanmuri* – “corona”, usando poi il verbo essere declinato in *-taru* per indicare la completezza dell'azione svolta, e gioca con la forma grafica dei caratteri 春宵 – *shunshou* – notte primaverile, entrambi “coronati” con tratti che ricordano forme eteree.

Il passaggio che inizia con “*Sdraiandomi supino col bordo della vasca a sostenermi la testa...*” scende progressivamente di tono, fino ad arrivare al colloquiale, e anche più in basso, alla fine del paragrafo. Ancora una volta assistiamo al processo mentale del personaggio che, mano a mano che cerca di districarsi fra i suoi pensieri, abbandona i formalismi e si concentra sulla sostanza. L'espressione “*Millet è Millet, e io sono io*” è una tipica forma colloquiale giapponese, che assume la struttura “*X wa X, Y wa Y (da/no da)*”. È estremamente comune nel giapponese parlato, a livello colloquiale, quando si vuole sottolineare alla persona con cui si sta parlando che un esempio che ha appena fatto non è adeguato a sostenere il suo punto di vista. Si usa anche riferito alle situazioni o ai momenti, per indicare che anche se le cose sono andate in un certo modo in passato, non è detto che si ripetano così anche in futuro.

Nel passaggio, è particolarmente interessante questa frase: “*Ad un essere che vive semplicemente fluttuando, il dolore non serve*”. L'originale usa un'ambiguità del Giapponese difficile da tradurre, ossia l'uso del verbo “*iru*”, che a seconda del contesto può voler dire “entrare”, “essere” e “necessitare”. In genere l'ambiguità è risolta dall'ideogramma usato, e in questo caso Souseki usa l'ideogramma di “entrare” (che si può pronunciare anche “*hairu*”, ma l'autore sceglie di specificare la pronuncia ambigua “*iru*”). Tuttavia, la forza dell'ambiguità etimologica del termine, e l'uso del tono colloquiale dove è consentita una maggiore ampiezza dei significati, mi fa preferire la traduzione che ho adottato ad una meno interessante “Il dolore non entra in un essere che vive semplicemente trascinato via”, anche perché “quell'entrare”, pur se disambiguato, mantiene nel tono piano una valenza semantica allargata. Se in Italiano diciamo, in tono informale, “*e questo che c'entra?*”, stiamo usando il verbo “entrare”, ma il valore semantico è “*qual'è la relazione con quello che ho detto?*”. Similmente, il comune verbo “*iru*”, pur nel senso di “entrare”, ha valori semantici estesi che non coincidono pienamente con il concetto che abbiamo in Italiano: il senso della frase originale “*流れるものほど生きるに苦は入らぬ*”, costruita sul pattern “*X ni Y wa iranu*”, significa letteralmente: “in X non entra Y”; anche a spingercelo, il secondo termine non può essere inserito nel primo, non c'entra, è superfluo, è eccessivo, non necessario.

Vale anche la pena di sottolineare che l'insistenza in questo passaggio “*...è proprio bella ... è proprio un bel quadro*”, è nell'originale, che ripete a chiusura due frasi successive “*相違くない*” - *aichigainai* – proprio così, senza dubbio. Il tono del passaggio invita ad usare un registro informale.

Nella frase “*Nel mio cuor di bambino, vedere quei pini mi faceva stare bene*” ho dovuto rinunciare alla ripetizione dell'ideogramma “cuore” dell'originale: 小供心にこの松を見ると好い心持になる - *kodomo-gokoro ni kono matsu wo miru to yoi kokoro-mochi ni naru*. La parola *kokoro-mochi*, formata dagli ideogrammi “*kokoro*” (cuore) e “*motsu*” (possedere) ha il significato idiomatico di *sentimento*, e non esiste in italiano un sinonimo di sentimento derivato da “cuore” capace di reggere la ripetizione dell'originale. Ho tradotto con il termine *yoi kokoro-mochi* (buona sensazione) con

“mi faceva stare bene” per via del valore verbale delle parole composte, di cui ho parlato nell'introduzione, e per il tono molto colloquiale e caldo del associato a questa parola.

Il passaggio “*Quel che già dovrebbe essere bastante, si sforzano di farlo bastantissimo, o bastantissimo tanto ...*” traduce un divertente gioco di parole che si basa sul termine “十分” - *juubun* – abbastanza. Esistono due modi di scrivere questa parola, ed il più “letterario” è 充分 ossia letteralmente “ogni parte”. L'altro modo, 十分, più comune nel Giapponese quotidiano, significa letteralmente “dieci parti”. Il passaggio originale è: 十分（じゅうぶん）で事足るべきを、十二分（じゅうにぶん）にも、十五分（じゅうごぶん）にも. Le parole 十二分 - *juunibun* - (dodici parti) e 十五分 - *juugobun* - (quindici parti), sono inventate usando il valore letterale di *juubun* e ovviamente significano che se “dieci parti” sono abbastanza, allora dodici, o quindici saranno ben di più. Alle orecchie di un Giapponese deve suonare simile ad una battuta come potrebbe essere in Italiano: “sei tremendo, anzi *quattromendo*, di più, *cinquemendo!*”

In “*È per questo che si dice che il troppo stroppia*”, il proverbio originalmente citato è “満は損を招く” - *man wa son wo maneku* – il pieno invita il danno.

La descrizione del profilo di nudo inizia con “*La nuca rotonda poggerà leggera...*” è uno dei pochi passaggi dell'opera che ho tradotto col futuro. Il modo futuro non esiste nei verbi giapponesi; ne fa funzione il presente usato in congiunzione con espressioni di tempo future. Tuttavia, esiste una forma volitiva che indica la volontà ferma di compiere una certa azione in un momento successivo, e che quindi è opportuno tradurre col nostro futuro. Qui Souseki usa alcune di queste forme, e sebbene il tempo futuro non sia perfettamente individuato, è chiaro dal contesto, e dalle forme verbali che impiega, che non sta descrivendo qualcosa che vede in quel momento, bensì qualcosa che intende fare, o che sta comunque ricomponendo nella sua mente.

L'originale del passaggio “*... a disegnare sei a sei le trentasei scaglie di un drago lo si fa buffo, invece le carni nude nude, osservate pure pure, ...*” è “六々三十六鱗（りん）を丁寧に描きたる竜（りゅう）の、滑稽（こっけい）に落つるが事実ならば、赤裸々の肉を浄洒々（じょうしゃしゃ）に眺めぬうちに神往の余韻はある”. Come si può notare, c'è una ripetizione ben evidente dei tre ideogrammi che si traducono come le parole ripetute: “sei”, “nudo” e “puro” (il carattere speciale “々” ha appunto questa funzione). Sebbene le parole “赤裸” (nudità) e “浄洒” (purezza) non richiedano la ripetizione del secondo ideogramma, l'autore gioca con il concetto di “六々” (sei a sei), costruendo un artificio linguistico che è difficile rendere in un'altra lingua.

Nell'ultimo paragrafo, “lambirono” è l'unico verbo al passato; tutto il resto è reso al presente.

Il “mostro tartaruga” è nell'originale un 靈亀 – *reiki* – spirito tartaruga; normalmente, avrei lasciato non tradotta questa parola, spiegandola in una nota, ma il suono è identico al nome della pratica spirituale famosa come “Reiki”. Nell'epoca in cui scrive Souseki (1906), questo movimento spirituale deve ancora nascere (la sua origine si fa risalire ad una esperienza mistica avuta da Mikao Usui intorno al 1920, e la prima scuola di Reiki venne fondata nel 1922). Quindi, la parola è sicuramente disgiunta dal più famoso “Reiki”, ma usare il termine originale avrebbe confuso il lettore Italiano. Il reiki-tartaruga è uno dei quattro spiriti animali della filosofia taoista, assieme all'unicorno (*kirin*), alla fenice (*houou*) e al drago (*ryuu*). È considerato un messaggero di fortuna, tanto da apparire raffigurato spesso nei talismani portafortuna, ma come tutti gli spiriti taoisti è considerato volubile e pericoloso.

Poesie nel capitolo

La poesia di Letian è composta sette caratteri cinesi, e Souseki ne fa una traduzione a margine praticamente letterale. Questi sono i caratteri originali in cinese:

温泉 (sorgente)

水滑 (acqua liscia)

洗凝脂 (lava l'unto)

Il lettore vorrà perdonare il mio vezzo nell'averla tradotta come un *haiku*, in tre versi da 5-7-5 sillabe.

La poesia composta dal protagonista al volo nella vasca è la seguente (si ricordi che il suffisso -ou si legge come ō, ossia come una o lunga).

雨が降ったら濡れるだろう。(Ame ga futtara nureru darou.)

霜が下りたら冷たかろ。(Shimo ga oritara tsumetakaro.)

土のしたでは暗かろう。(Chi no shita de wa, kurakarou.)

浮かば波の上、(Ukaba nami no ue,)

沈まば波の底、(shizumaba nami no soko,)

春の水なら苦はなかろ。(haru no mizu nara ku wa nakaro.)

Una traduzione letterale può essere:

Se piovesse, mi sa che ti bagneresti.

Se scendesse la foschia, dovrei aver freddo.

Sotto la terra, deve far buio.

Se galleggi, sopra le onde,

se affondi, sotto le onde,

se fosse acqua di primavera, non dovrei soffrire.

E' interessante notare che questa poesiola è l'unica composta imitando una forma poetica tipicamente occidentale. Abbiamo infatti una struttura A-A-A-B-C-A, con i versi in A endecasillabi (il terzo in realtà è in dieci sillabe, ma c'è una pausa naturale dopo il *-de wa* che aggiusta la metrica), mentre i due B e C sono liberi sia in metrica che in rima; il taglio dell'ultima -u (allungamento della o) in alcuni versi è fatto evidentemente per motivi di metrica. Anche l'abbandono del Giapponese classico e l'uso di un Giapponese assolutamente colloquiale e contemporaneo, oltre all'uso della punteggiatura, sconosciuta nella poesia tradizionale, vogliono essere un tentativo di adottare in toto un'idea di poetica occidentale. Quindi, sebbene la ritraduzione di questa poesia in una lingua occidentale possa sembrare un po' banale, nell'economia del romanzo costituisce un esperimento inedito ed assume un certo valore, anche in considerazione del fatto che, mentre nelle poesie in Cinese le rime sono relativamente comuni, in Giapponese sono pressoché sconosciute e proporle richiede il ricorso a strutture linguistiche ripetitive. Ad esempio, in Italiano, la costruzione della rima attraverso verbi al futuro è considerata tanto banale da essere universalmente rifuggita dai poeti (con notevoli eccezioni come il Carducci, *Tutto che questo mondo falso adora / Co 'l verso*

audace lo schiaffeggerò: / Ei mi tese le frodi in su l'aurora / A mezzogiorno io le calpesterò). Invece, l'uso del suffisso *-ro(u)*, forma tentativa/potenziale dei verbi giapponesi, è uno dei pochi modi di una certa consistenza disponibili per creare rime in Giapponese (e vista la novità dell'esperimento all'epoca di Souseki, un modo per niente scontato).

Commento sul contenuto

Il settimo è un breve capitolo introspettivo, che però lancia l'ultima parte del romanzo, dove assistiamo alla maturazione del protagonista.

Nel passaggio introdotto da *“Per me, sofferente per questa piatta esistenza, nell'Ofelia di Millet, a considerarla sotto questa luce, v'è un grande fascino”*, quasi inconsciamente, l'autore scrive direttamente ai suoi lettori, così come è accaduto nel sesto capitolo. C'è un lamento, una confessione che ci sembrano molto veri, molto diretti, e risuonano esplicitamente nella sua biografia. È la confessione di un autore che vive l'avventura solo nei suoi romanzi. All'epoca in cui scrive, è già una persona di grande fama e successo, ha una vita sicura, una famiglia tradizionale e solida, una posizione sociale di prim'ordine, ha visto il mondo e visitato altri continenti in un'epoca in cui questo privilegio era veramente per pochi, eppure sente la sua esistenza “piatta”. È questo, sicuramente, che lo spinge nei suoi frequenti viaggi, anche nel viaggio a Tensui, nella prefettura di Kumamoto, da cui nascerà quest'opera.

Quanto ci sia di autobiografico nella descrizione di Okura è difficile saperlo; se da bambino Souseki è stato allevato prima in una casa della media borghesia, e poi in un tempio buddista, l'avanzata età dei genitori e il successo precoce nella carriera scolastica gli consentirono un notevole grado di libertà personale già nella seconda pubertà, verso i sedici-diciassette anni. Non sarebbe sorprendente che già a quell'età Souseki avesse avuto la possibilità di muoversi liberamente in città, solo o accompagnato (se non condotto) dal fratello maggiore in quei locali e in quelle situazioni tendenzialmente rivolte a un pubblico più adulto. L'aver intrattenuto questo genere di rapporti in età precoce, visto il suo animo già predisposto alla poesia, può giustificare quello strano miscuglio di idealizzazione ingenua e cinico disprezzo verso le situazioni ambigue che vediamo in questo capitolo.

È però opportuno porre l'attenzione su un fatto che può sfuggire al lettore occidentale. L'attività *geishe* non si sovrappone alla prostituzione. Nella società giapponese, le *geishe* svolgevano il ruolo di dame di compagnia, che avrebbero dovuto intrattenere i loro ospiti con conversazioni erudite, canti e balli. Le regole che riguardavano la possibilità di offrire favori sessuali ai propri clienti variavano a seconda delle varie scuole, ma in generale non solo era vietato il commercio di sesso, ma anche solo un rapporto consensuale fra una *geisha* ed un suo cliente. Per questo, nell'immaginario collettivo giapponese, conquistare una *geisha* rappresentava la massima espressione del fascino maschile: per far innamorare una donna colta, intelligente, autonoma, ricca, che conosce la psicologia e i segreti più intimi di molti uomini potenti, e che ha tutto da perdere e nulla da guadagnare da una relazione stabile o occasionale con un uomo, era necessario possedere un fascino davvero irresistibile.

Al contrario, le intrattenitrici da taverna, i mendicanti e le prostitute, erano considerate “*hinin*”, non-umani, il gradino più basso della scala sociale Giapponese.

Alla luce di questa considerazione, è interessantissima e molto significativa l'inversione di scale di valore che ci offre Souseki. Le *geishe* sono disprezzate al punto che in realtà Souseki si riferisce a loro con una perifrasi (il termine che usa è *芸妓* – *geigi* – *donna che sfrutta le arti*, e non *芸者* – *geisha* – *persona d'arte*), mentre Okura, intrattenitrice da taverna e chissà, forse prostituta, è

idealizzata e ricordata con affetto. Per un Giapponese, soprattutto nell'epoca di Edo, il messaggio è chiaro, e risuona con il giudizio fortemente negativo che Souseki continua a approfondire per la decadenza espressa dalla corrente letteraria dell'*ukiyo*, il mondo fluttuante. Anzi, forse inconsciamente, o forse con estrema maestria, l'autore indica con precisione che, a suo giudizio, la causa di questa decadenza sta esattamente nel commercio delle emozioni sottili, nella svendita non del sesso, ma della sensualità. Non è tanto con le geishe che Souseki se la prende; le usa come simbolo, per personificare quella corruzione, quel mercimonio di sentimenti un tanto al chilo che lui vede nelle tematiche, e nelle opere, dell'*ukiyo*, le quali, in effetti, hanno spesso geishe come protagoniste o coprotagoniste iconiche.

Dal punto di vista dello stile va fatto notare che tutto il capitolo è scritto in tono abbastanza colloquiale, tranne la descrizione dell'intrusione della Signora nella sala da bagno. Qui il tono sale parecchio, e Souseki ricorre al Giapponese classico per accompagnare il lettore nel mondo della sua visione idealizzata. La caduta allo stile piano dell'ultimo paragrafo, assieme all'accorciamento del ritmo dei periodi, che diventano corti e definiti, sono fulminei e notevolissimi, ed estremamente significativi.

La tematica centrale dell'opera si abbatte con violenza nel finale; per quanto il protagonista si sforzi di idealizzarlo, il mondo delle emozioni, il mondo reale, lo seduce con forza, anzi, si fa beffe della poeticità dei suoi intendimenti. La Signora non ha nessuna voglia di assecondare le fantasie eteree del protagonista, e nell'attimo in cui diventa reale, assume le sembianze non più di una visione divina, ma di un'apparizione demoniaca, o comunque aliena: il *reiki*, lo spirito-tartaruga del taoismo. La risata in "ho", di cui abbiamo già parlato, diventa "affilata" nonostante la vocale usata sia la più tonda, perché evidentemente incide in profondità i nervi del protagonista. Il rumore delle onde che sbordano dalla vasca, "*saa saa*", è un'onomatopea che ricorda il suono delle onde sulla battigia, ma in Giapponese è anche un'espressione che indica stupore o esortazione. Se usata in tono affermativo come interiezione, "*saa*" è un'esortazione che significa "suvvia", "orsù", "dai". Se usata in tono interrogativo, in risposta a una domanda, "*saa?*" significa letteralmente "e chi lo sa?". Ecco quindi che le onde, sorprese, comunicano al protagonista la loro perplessità, in un graziosissimo cameo di umanizzazione, che è tanto cara a Souseki.

Traduzione di Giancarlo Niccolai.

gc@niccolai.cc

<http://sveglia.niccolai.cc>